



**HAL**  
open science

## La vie littéraire dans *Illusions perdues*

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. La vie littéraire dans *Illusions perdues*. *Insignis - Revue d'études littéraires et transdisciplinaires sur le XIXe siècle*, 2011. <hal-01719139>

**HAL Id: hal-01719139**

**<https://hal.science/hal-01719139v1>**

Submitted on 2 Mar 2018

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

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



HAL Authorization

***LECTURES : FICTION & IMAGINAIRE***  
Hommages à Joëlle Gleize



Numéro hors série de la revue *Insignis*  
coordonné par Christine Marcandier & Vincent Vivès

Le nom de Joëlle Gleize, sa vie et sa pensée sont indissociablement liés aux livres, que l'on songe à sa carrière universitaire – de l'ENS Fontenay à l'Université Aix-Marseille I –, à ses publications et conférences, ou à son enseignement attentif et passionné, entre autres dans les parcours « métiers du livre ».

Ses travaux consacrés au livre, à sa réception (*Le Double miroir, Le Livre dans les livres, de Stendhal à Proust*, Hachette, 1992), au monde éditorial, mais aussi à Balzac, Flaubert, Sarraute, Leiris, Claude Simon ou Volodine font référence.

A notre tour, amis, collègues, écrivains, compagnons de route, de lui offrir non un « bilan critique », comme celui qu'elle consacra à Balzac (Armand Colin, 2005), mais davantage un volume « aux sentiers qui bifurquent »<sup>1</sup>, à la manière de la *Comédie Humaine* de Balzac, justement, auquel elle consacra tant d'articles marquants. Un ensemble qui constitue une « ego-topo-graphie » comme elle l'analysa de Nathalie Sarraute<sup>2</sup>, un espace de sens, un lieu d'appartenance aux livres, jalonné de nos parcours de lecteurs.

Un espace de partage et de curiosités esthétiques.

CM & VV

---

<sup>1</sup> « *La Comédie humaine*, un livre aux sentiers qui bifurquent », *Poétique*, n° 119, septembre 1998.

<sup>2</sup> « Pour une ego-topo-graphie de Nathalie Sarraute ? », in *Lieux propices*, sous la direction d'Adelaïde Russo et Simon Harel, Québec, Presses Universitaires de Laval, coll. Intercultures, 2005.

## TABLE

2 Ego-topo-graphie

### FICTIONS & IMAGINAIRES

6-11 **Joëlle Gardes-Tamine**, *Le Garde du corps*

12-16 **Jean-Marie Gleize**, « Roman », *nous*

17 **Anne-Marie Audubert**, « Nabeul. Silence sombre et frais de l'image. Toute la lumière est dehors »

18 **Claude Royet-Journoud**, *Igor*

19-22 **Antoine Volodine**, *Bouïna Yoghideth*

23-25 **Pierre Schoentjes**, *Pour Joëlle*

### LECTURES

26-32 **Jean-Paul Sermain**, *Don Quichotte, Le double miroir*

33-42 **Mathieu Brunet**, *De la félicité des voyages, Réflexions sur les tribulations d'un Genevois en Chine (et ailleurs)*

43-54 **Valérie Minogue**, *Les Voix du « Moi »*

55-71 **Christine Marcandier**, *La vie littéraire dans Illusions Perdues : « Le peuple in-folio »*

72-84 **Andrea Del Lungo**, *Un détail indiciaire : la fenêtre d'Edgar Allan Poe*

85-99 **Geneviève Mouillaud-Fraisse**, *Le Défaut de ligne droite*

100-118 **Chantal Massol**, *Austerlitz : la prose fictionnelle de W.G. Sebald au miroir du roman de Balzac*

119-135 **Vincent Vivès**, *L'or du rien (quelques remarques préparatoires à l'étude de l'économie générale chez Georges Bataille)*

136-145 **Frank Schuerewegen**, *Animaux articulés (en marge d'une étude de Joëlle Gleize)*

146-155 **Anne Léoni**, *Marguerite Duras : Voir / Écrire*

156-162 **Nathalie Barberger**, *Le mot amour : Hélène Cixous, Marina Tsvetaeva, Nathalie Sarraute*

163-171 **Anne Roche**, *Le vol du renard : une nouvelle histoire de lipogramme*

**LA VIE LITTÉRAIRE DANS *ILLUSIONS PERDUES* :**  
**« Le peuple in-folio »**

*Joëlle a accompagné mes premières années d'enseignement à Aix. Même si je l'avais lue, beaucoup, même si je l'avais croisée dans divers colloques et assemblées balzacienes, déjà, notre amitié a commencé avec le XXI<sup>ème</sup> siècle et ma nomination à l'Université de Provence.*

*Nous avons partagé un bureau, des tasses de thé et, l'été approchant, les merveilleuses cerises de son jardin de Volx. Et Joëlle m'a guidée à travers cours, séminaires et directions de mémoires. M'offrant ce qui a toujours donné sens à sa vie : la découverte, la curiosité, la passion.*

*En 2003-2004, nous avons assuré ensemble ce qui fut, je crois, mon premier et son dernier cours d'agrégation, sur *Illusions perdues*. C'est en souvenir ému et reconnaissant de ces séances, en partage de Balzac et du livre que j'ai choisi de prolonger ici, sous forme d'article, des notes pour une leçon sur « la vie littéraire dans *Illusions perdues* », faisant suite à l'un de ses cours magistraux.*

*Je me permets ainsi, Joëlle, de citer longuement ton cours, mêlant nos voix et nos approches comme nous aimons toujours à le faire. Ce qui explique la co-signature de cet article par la mention entre parenthèses – dans leur valeur, au XVI<sup>e</sup> siècle d'adresse et d'hommage – de ton nom, Joëlle.*

*Illusions perdues* nous offre une représentation totalisante du monde littéraire, dans ses déterminations sociales, politiques, économiques, dans ses mutations commerciales. Un univers est présenté aux lecteurs, décrit dans ses transformations, des conditions de production ou d'impression du texte à sa diffusion et sa réception. Le monde littéraire se fragmente même, avec ces autres univers parallèles, eux aussi « marchands de phrases », pour reprendre le mot de Vernou (369<sup>1</sup>) : le théâtre et le journalisme. La représentation balzacienne frappe d'abord par sa multiplicité et sa volonté de totalité, ce qui rend toute analyse extrêmement complexe sinon impossible. Pourtant le roman propose un parcours. Il s'ouvre sur l'imprimerie du Père Séchard, lieu « archaïque et primordial<sup>2</sup> », comme l'écrit Nicole Mozet. On entre dans le roman « par la salle des machines<sup>3</sup> », ce qui souligne un certain rapport de l'écrivain à son objet. Et le texte s'achève sur la défaite de Lucien mais aussi la relance paradoxale de ses ambitions, qui ne seront plus littéraires dans *Splendeurs et misères des courtisanes* et sur un David Séchard qui « cultive les lettres par délassement » (622). Le tableau de la vie littéraire est une fresque en mutation.

---

<sup>1</sup> Les pages d'*Illusions perdues* mentionnées entre parenthèses renvoient à l'édition de Philippe Berthier chez GF/Flammarion, édition de référence pour l'agrégation 2004.

<sup>2</sup> Nicole Mozet, « Au commencement était l'imprimerie », in *Balzac, Illusions perdues, « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, études réunies par Françoise Van Rossum-Guyon, CRIN, 18, 1988, p. 23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 24. Nicole Mozet montre magnifiquement combien cette écriture quasi archéologique, encombrée d'objets et d'outils, en un lieu saturé que Balzac fait parcourir à ses lecteurs, repose sur une volonté pédagogique, « ce corps à corps avec la matérialité de l'écriture est une initiation ».

Balzac est conscient qu'avec le romantisme s'opèrent un changement de la définition de l'auteur comme un renouvellement des modes de fonctionnement de la vie littéraire. Joëlle Gleize a analysé ces mutations du mode de fabrication du livre, du marché, du lectorat, de la Presse<sup>1</sup> :

« *Illusions perdues* est un tableau remarquable de la situation de l'édition et de l'écrivain dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle et au-delà, remarquable par sa complétude et sa qualité visionnaire, au point qu'on le voit ici ou là conseillé comme lecture d'initiation au monde de l'édition. Il serait pourtant déplacé d'y chercher une vérité documentaire, puisque ce serait nier le caractère littéraire et romanesque de l'œuvre ; en revanche il est indéniable que les situations, les tableaux peints par Balzac prennent valeur de vérité, invoqués à l'appui d'un article d'historien sur l'imprimerie au début du XIX<sup>ème</sup> siècle (*Histoire de l'édition française*, en quatre volumes, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Fayard, « Le Cercle de la librairie », 1989-1991). Balzac narre les blocages de la librairie (i.e. de l'édition) et la naissance de la littérature industrielle, les difficultés d'une mutation en cours, prise à chaud, et les bouleversements qui en résultent sur le statut de l'écrivain et la création littéraire.

### La librairie romantique

*Illusions perdues* se situe en pleine seconde révolution du livre, avec des progrès techniques majeurs (mécanisation), un public potentiel croissant (alphabétisation), une législation plus souple quand bien même elle demeure très contraignante. Cependant le livre demeure un produit de luxe (7F50 l'in-8°) et, dans la production, la littérature n'occupe qu'un petite place, elle vient bien après l'Histoire, la religion, les sciences en 1828 : 18 % des titres concernent la littérature et parmi les genres littéraire, il est plus de poésie et de drames que de romans. Le système de la librairie reste donc très fragile et fonctionne mal pendant toute la première moitié du siècle : il faut attendre 1838 pour que Gervais Charpentier lance une collection de livres compacts à 3F50, format in-18 jésus, qu'il publie des textes classiques et des rééditions.

Notons également quelques expédients, qui contrebalancent la cherté du livre : d'abord les cabinets de lecture, « lieux où l'on donne à lire moyennant une faible rétribution, des journaux et des livres », pour reprendre la définition du dictionnaire de l'Académie, 1835), qui tiennent lieu de bibliothèques, servent la lecture publique et exercent une influence sur les publications (puisque les romans représentent 50 à 100 % des volumes loués)<sup>2</sup>. Mais aussi, solution perverse cette fois, la contrefaçon belge : ces éditeurs publient en un volume de petit format ce qui en France a été publié en 3 ou 4 volumes, à 3 francs au lieu de 7,5, niant les droits des auteurs comme des libraires français. Et il faut attendre 1852 pour qu'il y ait un accord mutuel sur les droits d'auteur.

Si l'on analyse les relations de l'auteur à son éditeur, il faut noter le passage du système aristocratique du patronage ou du mécénat (qui implique réseau de connivence et de convenance interpersonnel, très ritualisé) à un système où l'écrivain s'adresse à un public totalement inconnu et où ses gains dépendent des contrats signés avec ses éditeurs. L'apparition de l'éditeur est à peu près contemporaine de celle de la notion d'auteur, ils émergent conjointement comme deux acteurs d'un même jeu. Le concept de propriété littéraire date de 1760 (Diderot). Pendant le XIX<sup>ème</sup> siècle, nous observons un système bâtard : d'un côté l'auteur est considéré comme le propriétaire de son œuvre – il peut

<sup>1</sup> Je cite ci-dessous un long abstract de son cours magistral, « La Fabrique de la littérature dans *Illusions perdues* ». Gardons en mémoire que je me suis permis de mettre en forme les notes de cours de Joëlle et que toute éventuelle erreur de transcription m'est imputable.

<sup>2</sup> Cf. Françoise Parent-Lardeur, *Les Cabinets de lecture. La lecture publique à Paris sous la Restauration*, Payot, 1982.

donc la céder librement – mais d'un autre côté l'œuvre n'est pas un objet de propriété comme un autre et elle devrait mériter une protection spécifique. Manquent encore les notions de droit moral et de propriété d'un bien immatériel (appel à la personnalité morale et reconnaissance d'un droit de révision et de contrôle ; droit au respect de l'œuvre même une fois vendues). L'éditeur et l'auteur sont solidaires devant la loi et devant les crises ; ils souffrent d'une fragilité financière commune pendant les périodes de crises : les maisons d'édition sont de petites entreprises qui vivent à crédit. Un premier tirage dépasse rarement 1000 exemplaires, il constitue un test, l'éditeur ne procédant à un retraitage qu'en cas de nécessité. Les droits sont calculés de manière forfaitaire, selon la notoriété de l'auteur qui vend sa propriété littéraire pour un nombre défini d'éditions et pour une période restreinte ou la cède parfois complètement. Ainsi, si le livre remporte un succès, aucun bénéfice n'en revient à l'auteur. Ce n'est que très progressivement que s'installe un paiement proportionnel au nombre d'exemplaires vendus, dans la seconde moitié du siècle. L'auteur subit une double frustration, économique – la rémunération étant fixée une fois pour toutes, l'auteur n'est pas associé au succès de son œuvre – et symbolique : le marché du livre, encore très étroit, ne lui permet pas vraiment d'atteindre le public auquel il s'adresse.

### **Balzac et la librairie**

La carrière littéraire de Balzac précède l'explosion de la librairie, mais son intérêt pour l'édition est constant et repose sur des expériences parfois douloureuses : il a pratiqué ce qu'il a lui-même appelé la « littérature marchande ». Dans l'obligation de gagner sa vie avec sa plume, Balzac entre en littérature par la petite porte, celle de la littérature pour cabinets de lecture, publiée en in-12, écrite sous pseudonyme et en partie en collaboration. En 1822, il a écrit 5 romans (et 20 volumes) en 18 mois<sup>1</sup>, vendus entre 800 et 2000 F. En 1823, 1824 et 1825, *La dernière fée*, publié à compte d'auteur, *Annette et le criminel*, vendu 1000 F et *Wann-Chlore* sont un échec qui entraîne un grand découragement chez Balzac, qui accorde une valeur littéraire à ces trois textes. Balzac a pendant deux ans fait l'expérience d'être imprimeur-éditeur. De juillet 26 à août 28, il imprime 268 livres dont de nombreux ouvrages libéraux ; il s'agit pour lui de gagner son autonomie financière et ce nouvel échec le meurtrit. Lors de l'essor de la presse sous la Restauration et dans les années 1830, Balzac collabore à de nombreux journaux, toujours sous pseudonyme ou anonymement, il participe au *Voleur*, revue qui reproduit des articles déjà parus : il écrit sur les mœurs contemporaines des articles, contes, comptes-rendus. Cette pratique a pour effet majeur ce que Roland Chollet a appelé « le tournant de 1830 » : un intérêt pour l'Histoire au présent, Balzac cesse d'être libéral, il défend un régime d'ordre mais éclairé. Il participe à des revues, pour la prépublication de ses œuvres (*La Revue de Paris* et *La Revue des deux mondes*). Il tentera de fonder une revue en 1836, *La Chronique de Paris* mais il échoue, proposant un modèle déjà archaïque à cette date (la presse à 40 francs l'abonnement).

Cependant Balzac participe à plusieurs innovations en particulier aux premières tentatives pour atteindre la « masse lisante » : le feuilleton -roman en 1836 dans *La presse* d'Émile de Girardin, avec *La Vieille Fille* mais aussi la collection « bibliothèque » Charpentier, petite volume in-18 grand Jésus vélin, typo compacte, 3 F 50, inaugurée en 1838 par la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin. C'est Charpentier qui publie *Physiologie du mariage* de Balzac. L'écrivain recherche une diversification des supports et des publics puisque le feuilleton comme la collection Charpentier sont des tentatives pour toucher un public nouveau. Et ses échecs font prendre conscience à Balzac de l'importance pour

---

<sup>1</sup> Roger Pierrot, *Honoré de Balzac*, Fayard, 1999 (1194).

la littérature de la dimension commerciale de la librairie<sup>1</sup>. Il publie un article, en 1830, dans le *Feuilleton des journaux politiques*, sur « l'état actuel de la librairie », prolongé en 1833. Il y analyse l'absence de formation des éditeurs, l'inadaptation de l'offre à la demande, les difficultés liées au crédit, les contraintes qui pèsent sur la création littéraire en raison des formats (les livres pour cabinets de lecture sont des romans in-12, débités en 4 volumes pour être plus rentables qui induisent un type de texte particulier, destiné à être publié en plusieurs volumes avec beaucoup de blancs, donc de dialogues, et de délayage) qui manifestent le poids de l'économie de la librairie sur la création littéraire et l'intervention puissante de l'argent dans une activité qui devrait ne relever que de la liberté de la création voire de l'inspiration, comme il le montre dans la préface de *La Femme supérieure (Les Employés)*, 1838), revenant sur « l'une des mille petites misères de sa vie littéraire<sup>2</sup> ».

Il faut prendre la mesure du caractère scandaleusement économique du propos de Balzac sur la création littéraire : il déclare ouvertement que la création dépend du marché de la librairie, des conditions matérielles et non seulement de la pensée, de la puissance créatrice. Balzac «lave le linge sale de la librairie», affirmant cependant que ces contraintes ne pèsent finalement que peu, que la création s'en accommode : « l'art se plie à tout ». N'en demeure pas moins qu'au moment où le Poète apparaît comme le successeur du prêtre dans la fonction de directeur de conscience, de guide inspiré, au moment où la littérature exprime les aspirations du sujet, les élans de la passion, et du désir de liberté, Balzac peint la création littéraire soumise à des lois qui lui sont extérieures et antinomiques.

#### **Représentation de la librairie et historicité dans *Illusions Perdues***

La représentation balzacienne est celle d'un état transitoire entre tradition et modernité. *Illusions perdues* décrit encore les pesanteurs de l'état ancien, en particulier en province : les presses à bois du père Séchard, les almanachs que publie Ève mais le fils Séchard, David, initié par frères Didot, connaît les presses mécaniques Stanhope. Même constat pour ce qui concerne l'univers littéraire représenté, celui du premier romantisme : À Angoulême, la littérature romantique, c'est la poésie représentée par Chénier, Delavigne, Chateaubriand, Hugo, Lamartine (87-88 ou 135), à Paris, c'est aussi Byron (287). On lit les romans dont parle le petit journal à Paris : V Ducange, d'Arlincourt, P de Kock, Kératry (225), mais aussi Ann Radcliffe et surtout Walter Scott. Le romantisme est aussi débattu à Paris dans sa dimension politique : les romantiques sont encore royalistes et les classiques des libéraux. Balzac s'intéresse, dans la scène parisienne du roman, aux transformations en cours, donnant cependant une image volontairement partielle de la production littéraire de l'époque : le théâtre de second ordre, les petits journaux.

La librairie et l'édition sont également vues sous l'angle de leurs mutations, dès l'incipit où s'affrontent les presses Stanhope et les vieilles presse à bois. Balzac évoque les cabinets de lecture (par exemple celui de Blossé où va lire Lucien), les étals des libraires des Galeries de bois, montre l'importance qu'acquièrent la presse (le journal de Finot), le prospectus et la réclame (225). Nombre d'éléments relèvent du monde de l'édition industrielle qui se met alors en place : le capitalisme éditorial encore balbutiant, la collusion entre commerce et librairie (les libraires sont des hommes d'affaires, pensant profit avant valeur littéraire ; les libraires-commissionnaires Vidal et Porchon ; Doguereau, éditeur de littérature à la mode qui cherche du Radcliffe ou du Scott, la dualité de son statut littéraire et marchand étant visible jusque dans son vêtement (228) ; Barbet libraire escompteur, marchand de ferraille littéraire (271), qui ne publie que des

<sup>1</sup> En particulier l'échec du *Dernier Chouan*, comme le montre Roland Chollet : « à la suite de l'échec commercial du *Dernier Chouan*, Balzac prend pour la première fois conscience que l'activité de l'écrivain est indissociablement liée à celle de la librairie, que l'écrivain est partie prenante dans la fabrication du livre, que la littérature, c'est aussi un pari commercial ». (*Œuvres diverses*, II, Gallimard, Pléiade, 1996, p. 1481).

<sup>2</sup> Balzac, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. VII, 1977, p. 879 et suiv.

livres « d'utilité » « dont l'entière propriété coûtait 1000 F et qu'il pouvait exploiter à son gré » dont on voit combien la situation commerciale est précaire à la fin de l'épisode parisien des aventures de Lucien, puisque c'est lui qui lui commande des chansons grivoises pour « vendre dans les rues un joli recueil de chansons à 10 sous » (451) ; Dauriat, le libraire fashionable qui « fait des spéculations en littérature » (286), pour qui « la gloire c'est dix ans de persistance et une alternative de 100 000F de perte ou de gain pour le libraire » (354) ; enfin Fendant et Cavalier, qui « risquent uniquement les capitaux des autres » (405).

Balzac démontre la place prise par l'argent dans la librairie et les effets dévastateurs du paiement à crédit, de l'absence d'argent liquide responsable de nombreuses faillites. De cette toute-puissance de l'argent et des financiers naît une tension qui n'ira qu'en se renforçant tout au long du siècle entre la valeur littéraire et la valeur marchande, entre la recherche de reconnaissance symbolique et la recherche d'une rétribution juste du travail intellectuel, ce que Lukacs appelle la « capitalisation de l'esprit ». Balzac indique aussi, à travers les réflexions de David, la voie que doit suivre la librairie pour s'adapter à la demande de la masse des nouveaux lecteurs : l'abaissement du coût du livre. Comme l'écrit Balzac dans la Préface de *La Femme Supérieure*, « les destinées de la littérature française sont fatalement liées aujourd'hui à la librairie et au journalisme ».

Balzac, dans *Illusions perdues*, porte par ailleurs une attention nouvelle à la dimension matérielle et économique du livre, à ses conditions de fabrication – le roman s'ouvre et se ferme dans une imprimerie – à son matériau, le papier, dont la question du coût a fonction structurante puisqu'elle lie David et Ève et la première à la seconde partie du roman, à la diversité de ses formats possibles en fonction des publics : livres populaires, légendes colorées (468), almanach des Bergers « où les choses sont représentées par des signes, par des images, des gravures en rouge, en noir ou en bleu. Le vieux Séchard qui ne savait ni lire ni écrire, avait jadis gagné beaucoup d'argent à imprimer ce livre pour ceux qui ne savent pas lire », canards. La littérature comme valeur est laissée sur les marges ou en creux, en négatif dans ce tableau des dysfonctionnements de la librairie ; puisque le roman critique comme l'entend Balzac ne peut sans se nier lui-même peindre une réussite qui ne serait qu'exceptionnelle et apparaîtrait comme relevant de l'idéalisation, de l'illusion « reparaisante<sup>1</sup> », de la poésie. Balzac entend mettre en lumière « les ficelles de la librairie et la cuisine de la gloire » (303). *Illusions perdues* est un tableau sombre et prophétique de la progressive domination de l'économique dans le domaine de l'édition, à fonction de dévoilement : « Le public ignore combien de maux accablent la littérature dans sa transformation commerciale » (51).

En opposant l'œuvre fruit d'un travail long et gratuit et le livre ballot de coton, la grandeur de l'écrivain et les petitesesses du romancier obligé de traiter avec des éditeurs qui l'exploitent, Balzac confère au livre, à la littérature une dimension matérielle et spirituelle. Dans *Illusions perdues*, le livre est représenté à la fois comme une marchandise et comme l'œuvre à laquelle un écrivain comme voue sa vie. À cette époque où s'esquisse l'industrialisation de l'édition, où livres et lecteurs se multiplient, la double nature matérielle et symbolique du livre est fortement ressentie comme contradictoire, elle est montrée comme source de conflits et de drame en même temps que comme une dualité fondatrice, une consubstantialité. Cette réalité économique est une donnée qu'il ne faut pas occulter mais au contraire analyser pour la combattre ou la maîtriser. Et le roman lui-même qui au cours de ses trois volumes intègre et ingère diverses formes de l'écriture de presse et se modèle dans son troisième volume sur le feuilleton<sup>2</sup> est bien la preuve (par

<sup>1</sup> J.-D. Ebguy, « L'Illusion retrouvée. *Illusions perdues*, un roman métaphysique », *Illusions perdues, colloque de la Sorbonne*, sous la dir. de José-Luis Diaz et André Guyaux, PUPS, 2003, (p. 119-136), p. 125.

<sup>2</sup> Marie-Ève Thérenty, « Quand le journal (se) fait l'article. Palimpseste du journal dans *Illusions Perdues* », *Illusions perdues, colloque de la Sorbonne, ibid.*, p. 233-244.

delà les doutes et les craintes) de la possible victoire de la littérature sur les pires contraintes. » (Joëlle Gleize)

Balzac est l'un des principaux romanciers à avoir représenté ces bouleversements culturels et économiques, « scandaleusement économiques » comme le montre Joëlle Gleize, à avoir démêlé les liens nouveaux de l'argent et de la vie littéraire. Il situe son intrigue dans une époque de transition : la diégèse commence en 1820, moment de bascule entre ancien et nouveau<sup>1</sup>. La représentation balzacienne bénéficie donc d'un regard rétrospectif, distancié, permis par l'écart entre la temporalité de l'intrigue et celle de la genèse de l'œuvre. La vie littéraire est la toile de fond d'*Illusions perdues*, l'espace même du parcours d'apprentissage de Lucien et de David, deux initiations en parallèle : « pendant que Lucien entrait dans les rouages de l'immense machine du Journalisme, au risque d'y laisser son honneur et son intelligence en lambeaux, David Séchard, du fond de son imprimerie, embrassait le mouvement de la Presse périodique, dans ses conséquences matérielles » (463). La littérature se donne par ailleurs comme un jeu social, une sphère économique et commerciale. L'auteur n'est plus seulement un écrivain, il est aussi un être social en représentation, il n'est plus seulement une personne mais un personnage<sup>2</sup>. Est-il même encore auteur (étymologiquement celui qui signe, qui est le garant du texte), alors que Lucien est dépossédé du titre de son roman(407) ?

Ces réalités ne sont certes pas nouvelles : depuis longtemps, l'écrivain est pris dans un réseau complexe mais désormais le financement des hommes de lettres comme des productions littéraires est assuré par des professionnels de la presse et du livre qui obéissent aux lois de la demande, du profit : « un livre pour eux représente des capitaux à risquer. Plus le livre est beau, moins il a de chances d'être vendu. (...) Le livre d'aujourd'hui doit être vendu demain. Dans ce système-là, les libraires refusent les livres substantiels auxquels il faut de hautes, de lentes approbations » (289). Les journalistes ont tous les pouvoirs, les valeurs sont renversées. Ainsi Lucien se voit-il attribué par Claude Vignon le surnom ironique de « Bossuet II » car, selon Merlin, « Bossuet aujourd'hui serait journaliste » (385), ce qui signe une disparition totale des hiérarchies. La valeur n'est plus littéraire mais commerciale. « L'argent ! était le mot de toute énigme » (284). C'est pourquoi la poésie est dédaignée, « il faut « laisser les vers et se mettre à la prose. On ne veut plus de vers sur le quai » (271<sup>3</sup>).

<sup>1</sup> Voir Pierre Laforgue, « Le débat romantique dans *Illusions perdues*, d'un romantisme l'autre », *Illusions perdues, colloque de la Sorbonne*, sous la dir. de José-Luis Diaz et André Guyaux, PUPS, 2003, p. 175-186.

<sup>2</sup> Alain Vaillant, « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne », *L'Auteur*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, publiés sous la dir. de G. Chamarat et A. Goulet, Presses univ. de Caen, 1996, p. 37-49.

<sup>3</sup> Cf. également, 229, 262, 281, 353.

La peinture de la vie littéraire dans *Illusions perdues* est donc en grande partie une peinture négative, critique, mais qui se veut proche des réalités du temps, non poétisée. Comme l'écrit Balzac dès la page 109, « la poésie voudrait qu'il en fût autrement ; mais le fait vient trop souvent démentir la fiction à laquelle on voudrait croire ». La fiction sert de révélateur à la vie littéraire, dans sa vérité crue, prosaïque, souvent celle de la prostitution (284 et l'ensemble de l'épisode des Galeries de Bois, p. 275 *sq.*). Il est donc une comédie littéraire dans *Illusions perdues* (« la vie littéraire a ses coulisses », 263) au même titre qu'une comédie sociale, avec des rôles, des personnages, des parades et des masques. Le roman mêle personnages attestés et personnages fictionnels (288), use d'un vocabulaire spécifique, avec l'argot des journalistes, des éditeurs, des imprimeurs, leurs « ours », « tartines », « rossignols » (61, 92, 226). La peinture de la vie littéraire est un voyage vers un ailleurs linguistique comme social, Balzac s'attachant à l'ensemble des cercles (comme il est des cercles de Paris dans le prologue de la *Fille aux yeux d'or*) qui composent cette comédie. Tout y est envisagé, de l'aspect matériel du livre (impression, édition, papier) à sa lecture, en passant par sa gestation, son écriture, sa critique. Pour Balzac, le livre n'est pas seulement le produit fini mais un objet presque artisanal (l'imprimerie est présentée comme un art, un espace d'invention, à travers David). Mais il est aussi le sujet du roman, objet d'un métadiscours permanent, un personnage à part entière du livre, complexe puisque le héros du roman, Lucien, rêve la littérature comme un monde idéal, une « Olympe » (288) à conquérir. A travers lui, Balzac nous révèle les coulisses et les « cuisines » de ce monde.

**Une fresque encyclopédique.** *Illusions Perdues* se donne donc comme un tableau complet de la vie littéraire, analyse économique et manuel de la vie artistique, quel que soit l'angle d'étude envisagé : imprimeur, écrivain, lecteur, journaliste. D'ailleurs tous les personnages, ou presque, entretiennent un rapport au livre : qu'il soit de lecteur (Madame de Bargeton en pré-Emma Bovary, 88-89), d'auteur par métaphore (ainsi l'abbé Niollant qui s'admire en Mme de Bargeton « comme un auteur dans son œuvre », 88<sup>1</sup>) ou par prétention, comme M. de Saintot, « ignorant comme une carpe » qui « n'en avait pas moins écrit les articles Sucre et Eau-de-vie dans un dictionnaire d'agriculture » (125) ou même Châtelet, auteur de vaudevilles, chansons de circonstances, romances et épîtres (123). Les Bourbons eux-mêmes sont présentés par Madame de Bargeton comme des protecteurs des lettres et des arts (178). Et tous les jeunes gens au sortir du collège ont « un poème caché dans (leurs) vieilles chaussettes » (353) ! Des extraits d'œuvres sont insérés dans le roman, poèmes de Chénier (83, 133) mais aussi de Lucien (104, 134-135, 259

---

<sup>1</sup> Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre article, « Autre étude de femme : Madame de Bargeton », *Insignis, Trans(e)*, n°1, mai 2011, p. 144-155, téléchargeable sur le site de la revue *Insignis* : <http://www.revue-insignis.com/rubrique,sommaire,700017.html>

sq., 453), un poème satirique sur Lucien (424) ou des articles de journaux (313, 318). Roman encyclopédique, *Illusions perdues* l'est également en tant que recueil scientifique sur la fabrication du papier végétal (148), les journaux (361), les milieux littéraires, avec un souci du détail vrai : jusqu'à la description du restaurant « père nourricier » des écrivains pauvres, Flicoteaux, (219 sq). Des analyses de la littérature sont présentes dans le roman (*Corinne* 107, romantisme 135, Scott 236, *Le Solitaire* 253, sonnet 258, *Obermann*, 268). Parallèlement, Balzac analyse le pouvoir tyrannique des journalistes, « proconsuls de la République des lettres » (249), l'industrie du livre, s'adonne à un panorama des célébrités attestées ou fictives du siècle (Maistre, Chateaubriand, Constant, Ladvocat mais aussi Canalis, D'Arthez, Nathan, Doriat qui sont des personnages balzaciens). Il présente la création théâtrale, livre des réflexions sur le genre romanesque, la lecture, la publicité (les affiches 225, les annonces 423). Le tableau est une fresque, sur le modèle des physiologies, qui vaut pour la précision de ses détails. Des oppositions, dichotomies ou reflets inversés sont mis en place, entre le libraire et l'auteur, l'écrivain et le journaliste, en particulier à travers Lucien (« poète-journaliste », 403) ou cette idée que si les journalistes soumettent les écrivains à leur loi, c'est qu'il s'agit pour eux « d'exploiter le travail d'autrui » (267). La peinture balzacienne de la vie littéraire peint un lieu (un milieu) comme une époque, prise dans une chronologie, rendant compte d'une évolution (319 « l'influence et le pouvoir du journal n'est qu'à son aurore, dit Finot, le journalisme est dans l'enfance, il grandira. Tout, dans dix ans d'ici, sera soumis à la publicité »), des débats du temps qui opposent classiques et romantiques, sur des questions autant politiques que littéraires (87-88, 135, 259, 287). La vie littéraire est une fresque complète, à la fois magnifique et répugnante, comme l'illustre l'entrée de Lucien dans ce cercle, lors de sa première soirée au théâtre : « Lucien (...) voyageait d'étonnements en étonnements. La vie littéraire (...) se déroulait avec d'étranges magnificences et sous des aspects singuliers. Ce mélange de hauts et de bas, de compromis avec la conscience, de suprématies et de lâchetés, de trahisons et de plaisirs, de grandeurs et de servitudes, le rendait hébété comme un homme attentif à un spectacle inouï » (295). Le tableau animé devient « voyage » et « spectacle ».

***Le monde des haines et de l'argent.*** « Le Journal au lieu d'être un sacerdoce est devenu un moyen pour les partis ; de moyen, il s'est fait commerce. Tout journal est, comme le dit Blondet, une boutique où l'on vend au public les paroles de la couleur dont il les veut » (320). On pourrait multiplier les citations à l'appui de cette collusion du milieu littéraire et de l'argent (225 à 228, 230), présentée comme un fait, une vérité présente et une évolution inéluctable : le devenir de la librairie est commercial, avec des conséquences terribles : spéculation, haines, prostitution de la pensée pour viser le profit. Comment avoir du succès dans ce monde « comme il est » ? Comment se faire un chemin dans un tel chaos, une telle imbrication d'intérêts divers ? L'argent

semble une clé : « Depuis deux heures, aux oreilles de Lucien, tout se résolvait par de l'argent. Au Théâtre comme en Librairie, en Librairie comme au Journal, de l'art et de la gloire, il n'en était pas question. Ces coups du grand balancier de la Monnaie, répétés sur sa tête et sur son cœur, les lui martelaient » (296). Le succès d'une pièce ou d'un roman reposent sur une conjonction d'intérêts : appui des journaux, critiques ou public achetés. Dauriat, libraire opportuniste, le clame sans vergogne : « Moi, je ne m'amuse pas à publier un livre (...) je fais des spéculations en littérature (...) je ne suis pas ici pour être le marchepied des gloires à venir, mais pour gagner de l'argent et pour en donner aux hommes célèbres. (...) Si je ne suis pas tout à fait un Mécène, j'ai droit à la reconnaissance de la littérature : j'ai déjà fait hausser de plus du double le prix des manuscrits » (286). Parallèlement, les journalistes vendent et revendent leur opinion, mais aussi leurs places de théâtre, leurs exemplaires de livres, ils monnaient leurs services en dîners et invitations. La littérature est une marchandise : Lucien, « frappé du brutal et matériel aspect que prenait la littérature », « traversa le Pont-Neuf en proie à mille réflexions. Ce qu'il avait compris de cet argot commercial lui fit deviner que, pour ces libraires, les livres étaient comme des bonnets de coton pour des bonnetiers, une marchandise à vendre cher, à acheter bon marché » (227-228). Balzac peint dans *Illusions perdues* la montée en puissance de l'argent, du capitalisme et de la publicité. Sa peinture, moderne, est ancrée dans les réalités de son temps. Comme le dit Lousteau, la gloire littéraire est « presque toujours une prostituée couronnée » (265). Deux faits qui pourraient sembler anodins viennent illustrer cette part toujours plus grande de l'argent et de la spéculation. Les libraires sont présentés comme des joueurs autour du « grand tapis vert de la spéculation », leurs publications sont des « coups de cartes » (406) et Lucien, d'abord dégoûté par cet empire du jeu d'argent, apprend lui-même le whist (399) avant de sombrer tout à fait en s'adonnant au jeu chez Frascati (417). Plus symbolique encore, le livre chez Lucien, qui désespère de publier un texte ou même de travailler sérieusement à un manuscrit, devient un livre de dettes, ces « reconnaissances du Mont-de Piété formant un petit volume in-octavo très instructif » (404).

**Le monde des livres, monde des intérêts.** La valeur d'un livre n'est pas liée à ses qualités littéraires intrinsèques mais à son poids sur un marché, « aujourd'hui, pour réussir, il est nécessaire d'avoir des relations » (289). Lousteau l'apprend à Lucien (263-265), redoublant une leçon antérieure de Madame de Bargeton à Angoulême (177-178), annonçant celles de Blondet ou de Carlos Herrera en toute fin du roman. Le parcours des *Marguerites* dans le livre l'illustre aussi : le manuscrit, refusé plusieurs fois par les libraires, sera accepté (364), une fois Dauriat éreinté dans un article. La critique est extérieure au livre en lui-même, elle fluctue au gré des exemplaires que l'on place (Lousteau : « pour un exemplaire refusé par le libraire à mon journal, je dis du mal d'un livre que je trouve beau », 265), des amitiés et des haines, des querelles de pouvoir.

« Le journalisme (...) est une grande catapulte mise en mouvement par de petites haines » (341). Lucien rédige ainsi un article contre le livre de Nathan qu'il admire, parce que sa parole est muselée (il est redevable à un autre journaliste envieux d'une pression sur Doriat) :

Mais que peut-on dire contre ce livre ? Il est beau, s'écria Lucien.

- Ha ! Ça, mon cher, apprend ton métier, dit en riant Lousteau. Le livre, fût-il un chef-d'œuvre, doit devenir sous ta plume une stupide niaiserie, une œuvre dangereuse et malsaine.

- Mais comment ?

- Tu changeras les beautés en défauts.

- Je suis incapable d'un pareil tour de force.

- Mon cher, un journaliste est un acrobate. (355)

Et Lousteau de révéler à Lucien l'art et « la manière de procéder en pareille occurrence ». Ainsi Lucien sera-t-il capable d'écrire trois critiques totalement contradictoires sur le même livre, trois articles évidemment signés de trois noms différents. Lui-même sera ensuite victime de ce même type de manœuvre, signifiant qu'il n'est plus de considération de l'essence des choses, de leur valeur comme de leur identité. La critique est la pierre angulaire de ce système de la marchandise<sup>1</sup>, de l'opinion. Lorsqu'il décrit les Galeries de Bois, Balzac note la proximité de ce lieu avec la Bourse et le Palais et conclut qu'il est un espace stratégique : « ainsi, l'opinion publique, les réputations se faisaient et se défaisaient là, aussi bien que les affaires politiques et financières » (277). *Illusions perdues* est un *Bildungsroman*, un roman de (dé)formation comme d'information. Lucien, comme le lecteur, sont placés face à la complexité du monde, qu'ils contemplent (382) dans sa crudité. Comme le synthétise Lousteau, « ne croyez pas le monde politique beaucoup plus beau que ce monde littéraire : tout dans ces deux mondes est corruption, chaque homme y est ou corrupteur ou corrompu » (264).

**Une fiction dramatique.** *Illusions perdues* est une fresque, animée et dramatisée à travers des personnages, des récits, des intrigues mais aussi des itinéraires, des vies, des destins. Balzac étudie les « mœurs » (362<sup>2</sup>) de la littérature et de la librairie, les éclaire en mettant en scène des personnages ignorants, naïfs ou candides, prétextes à des digressions explicatives, destinées au lecteur. La promenade de Lousteau et Lucien aux Galeries de Bois est le cadre d'un ample exposé sur vie littéraire de l'époque car « il n'est pas inutile de peindre ce bazar ignoble » (275). C'est la question innocente d'Ève sur « ce que voulait dire ce nom de pot » ou son « secret » qui permet d'introduire un long discours de David sur la fabrication du papier des origines à nos jours (148-

<sup>1</sup> Le livre de Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac* (Pocket, 2003) décrypte ce phénomène aujourd'hui, les « perversions du système éditorial », les publications à des fins purement commerciales ou publicitaires, les stratégies de promotion, le fonctionnement journalistique et un « égarement actuel des repères ».

<sup>2</sup> « Aujourd'hui, les mœurs de la littérature et de la librairie ont si fort changé (...) ».

152). Le véritable destinataire de cette réponse fleuve n'est pas Ève mais le lecteur. Le novice – que Balzac appelle « néophyte » ou même « embryon » (283) quand il s'agit de Lucien – est un embrayeur du récit ou du discours, de digressions, d'épisodes ou de portraits destinés au lecteur d'*Illusions perdues*.

**Typographies et typologies.** Le libraire Dauriat (« Sultan de la Librairie » 280, « ministre de la littérature » 289), le rédacteur en chef Finot (256-257), l'auteur Nathan (282), le critique Blondet (281), le journaliste Lousteau et son « amère connaissance de la vie littéraire » (222), théoricien du roman (234), la « muse » Mme de Bargeton sont des types. Ils ont une fonction métanarrative. A travers eux l'écrivain anime sa fresque, la brosse dans sa variété et ses contrastes. Balzac oppose certains personnages terme à terme, certains lieux (comme les chambres de D'Arthez et de Lousteau, 235 et 269), délivrant ainsi un art du roman, un code de la vie littéraire (sur le modèle de son *Code des gens honnêtes*), un *vade-mecum*. Il émaille sa comédie d'anecdotes typiques (celle de l'auteur de l'Odéon, page 233, à mettre en parallèle avec l'épisode de la vie de Lousteau narré page 263). Le sens est à trouver au croisement de détails variés et contradictoires. La vision ne cesse de se fragmenter et de se diffracter. Balzac multiplie les incarnations d'un même type de personnage : Lucien, D'Arthez, Nathan représentent l'écrivain et pourtant tout les oppose. Lucien est-il même un auteur ? Il se veut à la fois poète (*Les Marguerites*) et romancier (*L'Archer de Charles IX*) et surtout n'écrit plus depuis le début du roman, sinon des articles de journaux. C'est D'Arthez qui reprend son roman, le corrige avant la publication (257). Les deux textes de Lucien sont donc achevés avant le début de la fiction, il tente ensuite non de créer mais de vendre et de rentabiliser son œuvre. Ou il s'attribue, auprès de Petit-Claud (556), la paternité de la préface écrite par D'Arthez. Quant à D'Arthez et Nathan, s'ils représentent l'écrivain ambitieux, pur, publié et trouvant une certaine reconnaissance – le livre de D'Arthez est même « l'un des plus beaux de la littérature moderne » (435) – aucun passage de leurs textes n'est reproduit : un seul roman nous est donné à lire directement, celui de Balzac, croisement des discours.

**Diffractions.** L'ambiguïté du discours balzacien est d'abord liée à la situation historique de son propos, à un roman partagé entre le temps de la fiction (autour de 1820) et celui de la rédaction de l'œuvre, elle-même morcelée : un monde ancien et une représentation visionnaire se télescopent. Par ailleurs, plusieurs discours sur la littérature se donnent à lire, sans aucune volonté de réduire leurs oppositions : les leçons de et des membres du Cénacle, celles de Lousteau, celles de Lucien dans ses articles, celles de Blondet (le roman est « une épopée amusante », 371). Balzac pourrait se voir attribuer quelques éléments de chacune de ces théories aucune dans sa globalité. Ainsi, dans les affirmations de D'Arthez, l'idée qui fut celle de l'auteur de *La Comédie humaine* d'écrire une « histoire de France pittoresque » mais aussi celle d'un roman au croisement de tous

les genres, « le monde écrit et le monde vivant, la pensée et le fait », d'un roman conçu comme une observation du réel et l'analyse « des phénomènes curieux de la vie humaine » (236-237). Chez Blondet, celle d'un roman comme genre de la totalité, peinture des « mimodrames » (371) de la vie contemporaine. Chez Lousteau, la nécessité d'un dévoilement sans fard, cynique, des envers (« la vie littéraire a ses coulisses », 263).

**Une vérité, ambiguë, dans le croisement des sens et des parcours.** Balzac ne délivre pas une vérité monolithique dans *Illusions perdues*. Le sens ne va pas de soi, chaque personnage venant illustrer un parcours ou des tentations possibles. Le roman est tissé par un réseau complexe et contradictoire de subjectivités, de discours qui ne sont pas directement assumés par l'instance auctoriale. Chaque personnage ou chaque cercle délivre sa vérité, Balzac les met en interaction : la fraternité du Cénacle (238-239) est opposée au journalisme « enfer, abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons » (249), D'Athez est un anti-Lousteau. Il n'est pas d'exemples de deux hommes « parvenus par une même voie » (265) dans le roman ou de vérité établie mais des postulations, non arbitrairement résolues, sinon par le roman lui-même par sa manière de les déployer dans l'intrigue : comment concilier le génie et la corruption nécessaire à une reconnaissance publique de ce génie ? Que vaut-il mieux être, un inconnu dans l'impasse mais droit, ou un Lousteau, sans génie mais dans l'efficacité immédiate, le pragmatisme ? David Séchard ou les Cointet ? C'est la position instable et intenable de Lucien, « placé entre deux voies distinctes, entre deux systèmes représentés par le Cénacle et par le Journalisme, dont l'un était long, honorable, sûr ; l'autre, semé d'écueils et périlleux, plein de ruisseaux fangeux où devait se croter sa conscience » (269). De fait, il n'est pas même de réel choix possible pour Lucien, cette réflexion n'est que la vérité d'un moment de l'intrigue, le Cénacle n'est pas un idéal non plus ou un modèle absolu pour Balzac. *Illusions perdues* ne se résume donc pas à une intrigue univoque ou une galerie manichéenne de personnages et de situations. En revanche, les pauses didactiques, les digressions scientifiques, les vulgarisations, les discours économiques, politiques, historiques et sociaux sont là pour guider le lecteur, lui faire prendre conscience d'une réalité complexe, sinon inextricable, dont la seule vérité est la nécessité de se défaire d'illusions, de perdre des savoirs que l'on pourrait croire acquis et intangibles. La représentation de la société littéraire, son animation par le parcours d'une galerie de personnages contrastés, d'un répertoire d'anecdotes et de scènes sous-tend un commentaire sur le monde dont il est délicat de dégager le sens.

**Du tableau à la comédie.** « - Je vois la poésie dans un borbier, dit Lucien /- Eh ! mon cher, vous avez encore des illusions (Lousteau) » (296). La démarche balzacienne est certes herméneutique : elle procède d'une volonté, quasi-pédagogique, de dévoilement, d'explication des

structures et rouages, mais elle reste complexe et parfois même absconse, comme le démontre l'article d'Alexandre Péraud consacré aux « ambivalences sémiotiques du compte de retour<sup>1</sup> ». La démarche est donc double : organisatrice et herméneutique, elle prend la forme d'un « discours explicatif et justificatif », avec « commentaire autorisé de l'action » par l'auteur (Genette, *Figures III*). Sous le récit, une volonté démonstrative et démonstratrice est à l'œuvre. Balzac souligne même que certains passages sont de « longues parenthèses », terme mettant en relief un caractère à la fois isolé – provoquant des effets de rupture dans la narration – et nécessaire du discours explicatif, sans lequel le parcours des personnages demeurerait obscur pour le lecteur. Mais ce discours de l'auteur ou du narrateur Balzac (puisqu'il assume ces deux fonctions) est doublé par d'autres discours, dans les dialogues, dans les commentaires de personnages, d'initiateurs qui guident et conseillent le héros, lui décryptent les « rouages » (303) du monde. Et ces discours créent une polyphonie, brouillent le sens, ce qui est contradictoire avec une visée strictement herméneutique.

**Un réalisme ambigu.** Le discours balzacien est paradoxal. Parce qu'il suppose de dire le vrai alors que tout montre que le monde fonctionne sur le mensonge et l'illusion. D'autre part parce qu'il s'agit d'un discours fictionnel : Balzac ne représente pas la vie littéraire réelle mais son tableau, sa comédie, sa *réflexion* dans et par la fiction. L'histoire que nous lisons ne s'est évidemment pas réellement déroulée, les personnages qui l'animent sont de papier. Ils servent un effet de réel<sup>2</sup>. Et pourtant la fiction est une arme de vérité, elle sert à démentir ce que nous pourrions croire, à nous déprendre de nos illusions sur la vie littéraire et les conditions d'impression, de production, de création ou de réception du livre qui demeure une fabrique, lieu par lequel commence symboliquement le roman. C'est ironiquement au journalisme qu'est imparti le rôle de nous dévoiler le fonctionnement de ce « vrai-faux » : les journaux pratiquent en effet le « canard (350), c'est-à-dire « un fait qui a l'air vrai mais qu'on invente ». L'apparence tient lieu de vérité. Nous sommes dans le règne du « probable ». Cette pratique est la même chez Balzac écrivain, même si ces effets sont bien entendu inversés : le but n'est plus, comme pour le canard journalistique, de mystifier le lecteur, mais au contraire de lui révéler la duperie des apparences. Le journal abuse de la crédulité des lecteurs tandis que le roman ment pour dire le vrai, comme le montre ce passage essentiel de la page 109, clé du roman délivrée dès ses débuts :

---

<sup>1</sup> « *A quoi ça rime ? ou les ambivalences sémiotiques du compte de retour* », *Illusions perdues, Actes du colloque tenu en Sorbonne, op. cit.*, p. 215 et suiv. L'hapax du compte de retour dans *Illusions perdues*, la « volatilité monétaire » éclairent l'économie générale d'un roman « qui s'interroge constamment sur la capacité de la littérature à dire le monde sans se fourvoyer dans les illusions et les chausse-trappes du réel » (229).

<sup>2</sup> Nous renvoyons ici bien entendu aux analyses de Roland Barthes dans *Littérature et réalité*, et à l'ensemble de ce volume (Points Seuil, 1982), en particulier à celles de Riffaterre, portant sur « l'illusion référentielle », comme un commentaire a posteriori du titre même du roman de Balzac.

« La poésie voudrait qu'il en fût autrement ; mais le fait vient trop souvent démentir la fiction à laquelle on voudrait croire, pour qu'on puisse se permettre de représenter le jeune homme autrement qu'il est au XIX<sup>e</sup> siècle ».

**Récit et discours.** Balzac construit son roman sur ce double mode d'énonciation. Par le récit (la fiction), il bâtit une représentation vraisemblable du réel. La fiction permet d'attirer le lecteur, de le séduire, d'explicitier le fonctionnement des choses, quant au réel, à cette illusion référentielle, ils sont des preuves irréfutables de la véracité du récit. Illusion réaliste et pédagogie de la désillusion sont donc indissociables, comme le montre l'article de Jacques-David Ebguy, « L'Illusion retrouvée, *Illusions perdues*, un roman métaphysique<sup>1</sup> ». Ce qui explique une certaine crainte, en Balzac, d'être mal lu, qu'illustrent les nombreuses scènes de lecture ou de réception du texte littéraire dans le roman : Balzac peint ainsi très durement le monde des libraires qui ne lisent pas (cf. la ruse de Lousteau qui a marqué les pages du recueil de poésies de Lucien confié à Dauriat, p. 354 ou p. 404, cette mention des libraires qui « jamais ne lisent de livres, autrement ils n'en publieraient pas autant »), la bêtise et l'ignorance de la majorité des lecteurs (ceux du salon de Madame de Bargeton par exemple). Seul le Cénacle est peut-être un modèle de lecture et de réception, lorsque les amis lisent et corrigent le manuscrit de Lucien, « de chapitre en chapitre, la plume habile et dévouée de ces grands hommes encore inconnus avait changé ses pauvretés en richesses », « il leur avait donné une enfant mal faite, mal vêtue, et il retrouvait une délicieuse jeune fille en robe blanche, à ceinture, à écharpe roses, une création ravissante » (333). Mais leur lecture est une « leçon », une réécriture, Lucien admire « ces corrections qui lui en apprenaient plus sur la littérature et sur l'art que ses quatre années de lectures, de comparaisons et d'études » mais il ne perçoit sans doute pas que ses amis souhaitent en partie le convertir à leur vision du roman, imprimer leur pâte sur ses textes. De même, David et Lucien, dans leur lecture de Chénier, au tout début d'*Illusions perdues*, représentent-ils des lecteurs sincèrement émus mais plein d'illusions. On peut donc se demander s'il existe un modèle de lecteur dans le roman comme un type idéal d'écrivain. Balzac met en lumière la condition difficile de l'écrivain de son temps (449, 458) comme de tout temps (cf. les exemples de Plaute, Machiavel ou Cervantès, p. 218). De même faut-il parvenir par la voie aride de David (144) ou du Cénacle ou par celle d'un Lousteau ? L'une comme l'autre, sans contrepois, seraient sans doute des échecs. Mais où situer Balzac ? Jouant de polyphonies, de sens ambigus, au croisement de plusieurs voix, il ne s'adresse sans doute pas au lectorat consommateur, celui des articles de journaux, immédiatement oubliés, que Blondet appelle ironiquement le « peuple in-folio » (321). Il croit cependant à l'influence des hommes de lettres sur la sensibilité d'une époque (82, 92-93 ou 94) ou sur le cours de l'Histoire (87). La

---

<sup>1</sup> Actes du colloque de la Sorbonne, *op. cit.*, p. 119 et suivantes.

peinture de la vie littéraire dans *Illusions perdues* n'est pas unanimement négative, elle se veut propre à faire tomber les illusions. Ainsi l'ensemble de la seconde partie viendra démentir la fiction que le simple nom de Paris avait fait naître en Lucien, ses rêveries nées dans les livres, d'une capitale « Eldorado », « les bras ouverts aux talents. Là tout souriait au génie. (...) De là jaillissaient les œuvres de poètes, là elles étaient payées et mises en lumières. Après avoir lu les premières pages de *L'Archer de Charles IX*, les libraires ouvriraient leurs caisses et lui diraient : Combien voulez-vous ? » (178). Comme le déclare le pragmatique Châtelet à Louise : « nous vivons avec des personnes et non avec des livres » (194).

La seconde partie d'*Illusions perdues* se donne donc à lire comme le roman sans illusions du roman des illusions de la première partie, un « il est difficile (...) d'avoir des illusions sur quelque chose à Paris » (381). Balzac soumet son lecteur à une fiction qui n'a pas pour but de maquiller le réel, de le rendre beau et harmonieux mais au contraire de révéler la cruauté et la crudité des faits. Il creuse le rapport des mots aux choses, démontre que tout « peut devenir alternativement faux et vrai » et que la recherche de la vérité passe par la démystification du « faux », comme l'illustre la place de cet adjectif dans la phrase (313). Ce que démontre, entre autres exemples, le double discours de Lousteau et Blondet à Lucien, à propos du livre de Nathan : le narrateur ne prend pas parti entre ces deux vérités contradictoires et indique simplement comment réagit Lucien, ici « figure » du lecteur : « il lui tombait des écailles des yeux, il découvrait des vérités littéraires qu'il n'avait pas même soupçonnées » (357). Nous avons certes là une démarche de révélation, mais l'ironie du narrateur demeure perceptible dans l'emploi d'une métaphore morte, ces « écailles », *topos* du roman d'apprentissage. De plus Lucien ne découvre pas la « vérité » mais des « vérités littéraires », plurielles, partielles (« des »), construites dans et par le langage. Comme le dit Vernou, « nous sommes des marchands de phrases » (369). Et le narrateur qualifie ces leçons de Lousteau de « paradoxes mêlés aux maximes vraies du machiavélisme parisien » (341). Balzac montre à quel point le langage est un instrument double, labile, de séduction comme de manipulation : ainsi le conte de la rumeur avec Stanislas (168-169) ou la manière dont Châtelet use des livres pour conquérir Madame de Bargeton (98) : le livre est bien ici une ruse, un moyen de séduction, au sens le plus étymologique du terme (conduire hors du chemin). En somme, la peinture de la vie littéraire dans *Illusions Perdues* met en abyme le langage, réfléchit sa double postulation. Jacques Derrida l'a montré dans des pages définitives, le *logos* est un *pharmakon*<sup>1</sup>. Cette image du langage qui soigne et qui empoisonne se retrouve dans un texte de Maurice Bardèche commentant Balzac (*Une lecture de Balzac*, 1964), « le roman dénonce un mal du siècle bien plus grave et bien plus pernicieux. Il explique comment l'intelligence de la nation (...) se pervertit dans le jeu des

<sup>1</sup> « La Pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 80.

sophistes. (...) La vocation de docteur qui est celle du véritable écrivain se perd dans ce byzantisme. Le pouvoir même de la vérité se dilue entre ses impostures ». Balzac ne dit pas autre chose dans l'*Avant-Propos* de la *Comédie Humaine*, définissant le Poète dans son ambiguïté, à la fois empoisonneur des âmes et « instituteur des hommes<sup>1</sup> », ou dans la troisième préface d'*Illusions Perdues*, à propos des *Mystères de Paris*, s'indignant que la Chambre des députés ait été saisie pour statuer sur fait que ce roman est « ou non un aliment sain ou malsain » (58).

Le XIX<sup>e</sup> siècle n'est plus celui de la vérité mais de l'opinion, *Illusions Perdues* ne cesse de le démontrer, et l'immense complexité (mais aussi l'immense force) du roman est de le mettre en œuvre, en refusant une vérité simple et béate, en reproduisant la duplicité des discours : là est le rôle de la métaphore centrale de Janus dans le roman (347). Comme le déclare Blondet : « en littérature, chaque idée a son envers et son endroit ; personne ne peut prendre sur lui d'affirmer quel est l'envers. Tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. Les idées sont binaires. Janus est le mythe de la critique et le symbole du génie » (369). Balzac tire de cette opinion exprimée par le personnage deux maximes, deux lois morales, elles-mêmes contradictoires : « tout s'excuse et se justifie à une époque où l'on a transformé la vertu en vice, comme on a érigé certains vices en vertus », 426), le chiasme ayant ici valeur de soustraction des fautes et valeurs. Puis, page 524, « jamais les moralistes ne parviendront à faire comprendre toute l'influence que les sentiments exercent sur les intérêts. Cette influence est aussi puissante que celle des intérêts sur les sentiments. Toutes les lois de la nature ont un double effet, en sens inverse l'un de l'autre ». En somme, une vérité ne peut être trouvée que dans le refus d'une résolution des contradictions, des chiasmes, des oppositions, selon la loi d'équilibre dans les contraires de l'ironie romantique. Blondet le révèle avec cynisme à Lucien, et cette loi pourrait être celle du roman, dont le sens est à lire en creux : à force de tout écrire, de dire les choses les plus contradictoires, on finit par avoir le « plaisir d'écrire la vérité quelque part » (372). Bien entendu, le sens du roman est lui dans le déchiffrement des contradictions et non dans un chaos anarchique. En tout état de cause, dans cette société, la vérité subit une loi de la diffraction. Une formule de Blondet peut apparaître comme celle du roman, « la mythologie (...) a mis la Vérité au fonds d'un puits, ne faut-il pas des seaux pour l'en tirer ? » (372) mais elle est mise en balance avec une autre vérité énoncée cette fois dans la lettre de D'Arthez à Eve, à la fin du roman : il est un « accomplissement du devoir dans la manifestation de la vérité, quelque terrible qu'elle soit » (482). Balzac déjoue certes la perversité du langage, mais en restant dans l'ambiguïté, comme l'illustre sa pratique permanente de la métaphore littéraire ambiguë : Lucien est un « Chateaubriand de l'Houmeau » (104), un « Byron d'Angoulême » (125), Madame de Bargeton « la Béatrix de ce nouveau Dante » (142) : la

<sup>1</sup> *La Comédie Humaine, Études de mœurs, Scènes de la vie privée*, sous la direction de P.-G. Castex, Gallimard, Pléiade, I, 1976, p. 12.

littérature est mise en perspective, à distance, ironisée, jusque dans les métaphores. Balzac nous refuse les vérités simples. Seuls le double sens et l'ironie permettent de décrire le sens équivoque du monde et de son mouvement. Balzac confronte son lectorat à l'ambiguïté fondamentale de son discours, à la polysémie et la polyphonie des sens. Au lecteur de comprendre ces mises en perspectives.

*Illusions Perdues* retrace le parcours ambitieux d'un jeune poète de province ou celui d'un jeune imprimeur, dont la découverte du milieu littéraire parisien (davantage gouverné par l'économie et les relations que par la littérature elle-même) ou des calculs sordides de la librairie est édifiante. La peinture de la vie littéraire dans *Illusions Perdues* est extrêmement critique, Balzac l'associant même à une forme de suicide, lors que Lucien se rend pour la première fois chez les libraires, ses manuscrits sous le bras : il « se promena le long du trottoir en regardant alternativement l'eau de la Seine et les boutiques des libraires, comme si un bon génie lui conseillait de se jeter à l'eau plutôt que de se jeter dans la littérature » (225). Lucien conserve ses illusions et croit même pouvoir donner la main « à toute la littérature avec laquelle il avait fraternisé depuis une semaine » (352). Balzac montre, lui, à son lecteur combien ce monde est au contraire complexe et dense. Et combien il est propre à une peinture d'une « horrible poésie », comme il l'écrit à propos des galeries de bois (268). Son parcours se termine dans *Splendeurs et Misères des courtisanes* : le roman de Lucien connaîtra en effet un succès certain, alors que dans *Illusions Perdues* il était annoncé « sous un titre bizarre, à lui tout à fait inconnu » (444), immédiatement oublié et vendu chez les bouquinistes des quais (446), mais Lucien, dans *Splendeurs*, aura abandonné toute prétention à la gloire littéraire et il devra ce succès à la puissance de Carlos Herrera. Comme il l'expliquera « en riant, à mademoiselle des Touches qui le complimentait », « c'est un succès posthume ». *Illusions Perdues*, roman de la perte des illusions, est aussi celui du désenchantement d'un auteur. Montrer le « monde comme il est » (303) revient à représenter une « vraie cuisine » (291). Mais l'œuvre demeure, parole de « consolation » de Nathan rapportée par Lousteau : « les petits articles passent, les grands ouvrages restent ! » (369), là est sans doute la réelle leçon d'*Illusions Perdues*, en creux dans le roman et surtout dans sa postérité.

**Christine Marcandier (& Joëlle Gleize)**