



HAL
open science

”Vautrin, silhouette transfuge et cheval de retour”,

Christine Marcandier

► To cite this version:

Christine Marcandier. ”Vautrin, silhouette transfuge et cheval de retour”,. Eric Bordas; Agathe Novak-Lechevalier. Le Théâtre de Balzac. Splendeurs et misères d’un parent pauvre, Études dix-neuviémistes (51), Classiques Garnier, 2020, Rencontres, n° 454. hal-01719165

HAL Id: hal-01719165

<https://hal.science/hal-01719165v1>

Submitted on 28 Feb 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.

Vautrin, silhouette transfuge et « cheval de retour »

« Monsieur le duc, nous sommes tout ce que nous voulons être. Ni lui, ni moi n'avons la simplicité d'être nous-mêmes... Nous y perdrons trop. »

Vautrin, II, 13¹

« L'homme n'a pas qu'une seule et même vie ; il en a plusieurs mises bout à bout »

Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, I, 3, 16²

Balzac, on le sait, a espéré dès ses débuts en littérature entrer dans l'histoire pour ses succès dramatiques et produire une « statue immortelle » comme « *Le Misanthrope* et *Figaro*³ ». Ses pièces achevées comme le massif des ébauches et projets abandonnés⁴ disent ce tropisme pour la scène théâtrale mais aussi sa « richesse » et son « étendue⁵ ». Une lettre à Madame Hanska du 8 avril 1842 témoigne de l'aveuglement (volontaire ?) de l'auteur de la *Comédie humaine* quand il évoque *Les Ressources de Quinola* « objet d'une bataille mémorable,

¹ Toutes les références à Vautrin seront données dans l'édition de Roland Chollet pour Le Cercle du Bibliophile (éditions Rencontre, 1962), *Théâtre*, XXVII, *L'École des ménages*, *Vautrin*, *Les Ressources de Quinola*. Ici, II, 13, p. 261. Toutes les références à *La Comédie humaine* sont, elles, données dans l'édition de la Pléiade, désignée par son volume suivi du numéro de page.

² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (1849), I, 3, 16, Le Livre de poche, t. I, 1973, p. 147.

³ Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, 3 juin 1837, éd. de Roger Pierrot, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, t. I, p. 388.

⁴ Douchan Z. Milatchitch, *Le Théâtre inédit de Honoré de Balzac, édition critique d'après les manuscrits de Chantilly*, Librairie Hachette, 1930. Voir également, Patrick Berthier, « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne* 1/2001 (n° 2), p. 7-30 qui insiste sur l'étendue chronologique, la variété générique comme la richesse de cet ensemble qui accompagne « presque sans cesse l'élaboration de son œuvre romanesque ».

⁵ Patrick Berthier, « Balzac et le théâtre romantique », art. cit., p. 7.

semblable à celle d'*Hernani*¹ ». Ce succès est pour nous aujourd'hui un fantasme ou une fiction, qui se souvient de *Quinola*, sinon les spécialistes de Balzac ? Pourtant son œuvre dramatique n'est pas un à côté du massif romanesque, une curiosité esthétique ou un égarement littéraire, comme le montre *Vautrin*, représenté au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 14 mars 1840, dans une mise en scène d'Harel. Et, paradoxalement, c'est une critique négative qui l'illustre, Brisson jugeant dans *Le Temps* lors d'une reprise du drame en 1917, que « le Vautrin qui mène l'action ne reproduit que la silhouette du génie créé par le romancier visionnaire² ».

Ce terme de silhouette mérite d'être interrogé, parce que, connoté négativement par le critique dramatique, il dit obliquement ce qu'est, effectivement, le personnage de Vautrin dans la pièce balzacienne : non pas une ombre passagère comme ces objets « à la silhouette » (i.e. « à l'économie ») mais une figure d'après nature³, un type, une affiche — parce que le nom du personnage devient tête d'affiche, alors qu'il est et sera absent du titre des romans le mettant en scène, comme au sens étymologique du terme, une annonce au public, déterminant une pratique narrative comme un pacte de lecture⁴. Silhouette, Vautrin l'est aussi en tant que forme qui se détache en noir sur fond clair, selon une opération littéraire qui tient du détournement : le Vautrin dramatique de 1840 est extrait du fond romanesque, il est l'un des profils d'un personnage en constante anamorphose dans l'œuvre balzacienne, la marque d'une écriture sérielle — un « cheval de

¹ Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, op. cit., p. 566. Cette rivalité avec Hugo est présente dans un clin d'œil appuyé, en III, 3 de *Vautrin*, au « fier gueux » de *Ruy Blas* (1838, IV, 8, v. 2016).

² *Le Temps*, 8 octobre 1917, cité dans *BO*, t. XXII, p. 632.

³ De même que le mot silhouette apparaît, Alain Rey le rappelle dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, dans l'expression « à la silhouette », d'après le nom de l'homme politique Etienne de Silhouette (1709-1767). Le mot évoque bien sûr aussi le nom d'un hebdomadaire, *La Silhouette*, album lithographique : *Beaux-arts, dessins, mœurs, théâtres, caricatures*, paru de décembre 1829 à janvier 1831.

⁴ Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à notre article, « Horace de Saint-Aubin, de la figure à la fiction », *Balzac avant Balzac*, C. Barel-Moisan et J.-L. Diaz dir., Christian Pirot éditeur, p. 95 à 107.

retour¹ » parce qu'ancien forçat mais surtout personnage reparaisant, déjà présent dans *Le Père Goriot* (*La Revue de Paris*, décembre 1834 et janvier 1835) et *La Torpille* (septembre 1838), en attente de devenir dans la troisième partie d'*Illusions perdues* (1843) et la fin de *Splendeurs et Misères des courtisanes*. Recomposer ce personnage en mosaïque, constituant ses « dérivés allographes² », a tenté d'ailleurs l'époque contemporaine, en témoigne le *Vautrin* de Jean Gillibert, adaptation d'après *Illusions perdues*, *Le Père Goriot* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, créé le 14 janvier 1986 au Théâtre du Campagnol et publié dans l'Avant-Scène Théâtre³. En 2009, Isabelle Mimouni a (re)composé *Un roman de Vautrin*, publiant « un Balzac qui n'existe pas⁴ » en agaçant les diverses apparitions du personnage dans *La Comédie humaine*, dans leur chronologie intradiégétique — de 1819 dans *Le Père Goriot* à 1845 en toute fin de *Splendeurs et misères des courtisanes*. La lecture cursive du texte balzacien ainsi reconstruit (et forcé) met en valeur un effet de boucle paradoxal : rien n'est réellement achevé, quinze années sont même concentrées en une ellipse temporelle, invitation à un récit hypothétique. Et si tout s'ouvre et se ferme autour de Rastignac qui retrouve, en fin de *Splendeurs et misères des courtisanes*, « l'ancien pensionnaire de Mme Vauquer » (VI, 929), cette clôture est illusoire, ouverte, comme le montre l'emploi d'un même adverbe, « environ⁵ », quand apparaît puis disparaît le personnage, un adverbe de l'incertitude, du refus d'un ancrage précis,

¹ Balzac explique le sens argotique du mot, signifiant ancien forçat, dans *Splendeurs et Misères des courtisanes* (p. 731), nous donnons à l'expression une fonction métadiscursive.

² R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, « Poétique », 2011, p. 346.

³ 1^{er}/15 février 1986, n° 783/784.

⁴ *Le Roman de Vautrin*, textes choisis dans la *Comédie humaine*, Isabelle Mimouni dir., « Avant-Propos », Folio plus Classiques, 2009, p. 7.

⁵ « Un homme âgé d'environ quarante ans » (*Le Père Goriot*, III, 60) et « après avoir exercé ses fonctions pendant environ quinze ans, Jacques Collin s'est retiré vers 1845 » (*Splendeurs et Misères des courtisanes*, VI, 935).

temporel comme spatial, et marque étymologique d'un détour et retour¹.

Si *Vautrin* est bien un « drame en cinq actes », comme le spécifie le sous-titre de la pièce, *Vautrin* dans l'œuvre balzacienne est aussi un réseau textuel en plusieurs actes et scènes : il construit, par combinaisons tout autant narratives que théâtrales, par sédimentation et croisements, mais aussi ellipses temporelles et larges pans en creux, un personnage multiple et pluriel, sans cesse « né pour une vie nouvelle » (VI, 928), une silhouette qui se constitue aussi dans *Vautrin*, cette « auto-adaptation² », pour reprendre l'expression d'Olivier Bara. Le drame est au centre de ce cycle de *Vautrin* non identifié comme tel dans l'œuvre, d'autant plus fondamental qu'il est sans limite. *Vautrin* en est le point nodal labile et le centre déroutant : il n'y a *a priori* rien de commun entre le général mexicain Crustamente ou l'ancien pensionnaire de Mme Vauquer et le futur abbé Carlos Herrera sinon un nom d'auteur (Balzac), un nom de baptême masqué (Jacques Collin), un nom d'emprunt (*Vautrin*) et une trame commune aux apprentissages d'Eugène de Rastignac, Raoul de Frescas et Lucien de Rubempré — un enfant trouvé sur la grande route, « fils de mon esprit et de mon fiel » que l'ancien forçat masqué prendra sous sa protection pour lui donner une position qui sera sa « vengeance » (III, 4, p. 280). Comme l'a montré Michel Butor, *Vautrin* est « le raccourci, le temps d'une pièce, d'aventures qui s'étalent sur deux parties des *Études de mœurs* ; c'est donc une sorte de vie parallèle³ ».

Il nous faut donc voir dans *Vautrin* autre chose que l'accord mineur d'un ensemble opératique et lire comme une intention et un

¹ Environ, « prep. adv. et n. m. (...) composé du préfixe -en et de l'ancien français *viron*, "tour", "rond", "cercle" », comme l'écrit Alain Rey dans son *Dictionnaire historique de la langue française*.

² Olivier Bara, « Balzac en vaudeville : manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne des années 1830 », dans *La Scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, sous la direction de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 92.

³ Michel Butor, *Paris à vol d'archange, Improvisations sur Balzac II*, Ed. de la Différence, 1998, p. 224.

projet esthétique la déclaration négative de Balzac dans une lettre à Mme Hanska de février 1840, « ce sera toujours une méchante pièce. J'ai cédé au désir de jeter sur la scène un personnage romanesque et j'ai eu tort¹ ». Le *projet* littéraire est clairement identifié dans ce regret : faire d'une figure romanesque déjà multiple un personnage théâtral, le « jeter » au sens botanique (en faire un rejet, le transplanter) comme littéraire du terme (une projection), dans une pratique transfictionnelle, définie par Richard Saint-Gelais comme le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel² », par lequel aussi les personnages apparaissent « comme autonomes par rapport aux textes qui les instaurent³ ». La transfictionnalité met le personnage au centre de l'entreprise littéraire en changeant son contexte, ce qu'illustrent ici non seulement la déclaration de Balzac à sa belle Etrangère mais aussi le nom du personnage devenu titre de la pièce. Vautrin, de comparse parmi d'autres des romans qui le mettent en scène, devient figure centrale et revendiquée, tête d'affiche et blason. Et il est le seul. Raoul, Eugène, Lucien varient tout comme Inès, Delphine, Coralie, Esther, Clothilde. Seul Vautrin demeure « tel qu'en Lui-même l'éternité le change », comme l'écrit Mallarmé de Poe, lui seul peut prendre la place d'un autre personnage — « eh bien, vous remplacerez Bibi-Lupin » (VI, 934). Cette revendication de Vautrin est aussi, Olivier Bara l'a montré, un acte de « réappropriation » de la part de Balzac, puisque « deux vaudevillistes au moins ont déjà transposé à la scène *Le Père Goriot*⁴ ».

¹ Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, op. cit., t. 1, p. 504.

² Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 7. L'un des premiers exemples que cite le critique est le phénomène des « personnages reparaissant comme ceux de *La Comédie humaine* ».

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Ancelot et Duport au Théâtre du Vaudeville et Théaulon, Decomberousse et Jaime au théâtre des Variétés : Olivier Bara, « Voir *Vautrin* : la vérité du type balzacien, entre roman et théâtre », *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, T. III, *Se relire par l'image*, Kimé, 2012, p.243-259.

Ordonner le disparate, nommer, *Penser/classer* comme l'écrivain Perec, tels sont les enjeux prométhéens¹ énoncés dans de l'*Avant-Propos* de la *Comédie humaine* : cette « somme » sera aussi une « collection » et certains personnages de cette « galerie » n'auront pas une mais plusieurs vies mises bout à bout, selon la formule de Chateaubriand en écho à la préface d'*Une fille d'Eve* : « vous aurez le milieu d'une vie avant sa commencement, le commencement après sa fin, l'histoire de la mort avant celle de la naissance » (II, 264-265). Vautrin, personnage de théâtre, loin d'être accessoire ou surnuméraire, est une « silhouette transfuge » construite par reprises et métamorphoses², dans une circulation. « Marchons » est d'ailleurs le dernier mot de *Vautrin*, annonce d'une poursuite du motif et du personnage en tant que figure contradictoire et puissamment oxymorique, « génie à la fois infernal et bienfaisant », « qui sait tout et qui semble tout pouvoir » (III, 10³), puissance occulte, *dramatique* de l'œuvre balzacienne, « prophète » qui annonçait hautement, dès son apparition en 1835 dans *Le Père Goriot*, « je suis tout » (III, 212). La pièce de 1840 semble même souligner, de ses premières réplique — le « retrouvé ! » de la duchesse en I, 1 — à la dernière — le « marchons » de Vautrin en V, 17 — sa fonction métadiscursive et intradiégétique.

Une étude génétique des brouillons, manuscrits et variantes permettrait de mettre en place une chronologie précise de cette avancée — le « marchons » conjoint de l'auteur et du lecteur — vers le Jacques Collin qui se retire de ses fonctions à la fin de *Splendeurs et misères des courtisanes*, de sérier les variantes et réécritures, de dater des étapes dans la construction de ce Vautrin, transfuge de classe — de forçat à directeur de la police, « pourvoyeur du bague au lieu d'en être le locataire » (VI, 929), en passant par ses identités fictives, négociant,

¹ « Dans tout codificateur, il y a un demiurge qui sommeille. Donner ses lois à un monde, c'est, au moins en partie, créer ce monde », Nicolas Dissaux, « La codification balzacienne », *L'Année balzacienne*, 2014/1 n° 15, p. 224.

² « La transfictionnalité [est] une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données génétiques » (Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 10-11).

³ p. 292. En miroir, le « il connaissait tout » du *Père Goriot* (III, 61).

général mexicain et abbé espagnol — et personnage transgenre, du roman au théâtre et retour au roman, des *Scènes de la vie privée* aux *Scènes de la vie de province*, en passant par les planches, soit treize années de création de la rédaction du *Père Goriot* (en 1834) à *La Dernière Incarnation de Vautrin*, quatrième et dernière partie de *Splendeurs et misères des courtisanes* (achevée en 1847). Notre focale est sensiblement différente, observer Vautrin depuis ce centre théâtral de 1839/1840 pour le considérer comme un personnage en constante mutation transfictionnelle¹. N'est-il pas, dès sa première incarnation dans *Le Père Goriot*, présenté comme une « transition² » ? Comme le montre la préface que Balzac adjoint à sa pièce en mai 1840, *Vautrin* ne peut être compris hors d'un ensemble et d'une collection : l'éreintement de la pièce par les journalistes prouve et justifie aux yeux de Balzac « tout ce qu'il en a dit ailleurs³ » et *Vautrin* ne saurait avoir de « véritable et meilleure préface » qu'une pièce à venir, *Richard-Cœur-d'Éponge* ; le drame en cinq actes est bien l'une des vertèbres de l'« espèce de colonne vertébrale qui, par son horrible influence, relie⁴ » les différentes *Scènes* du cycle de Vautrin et fait de lui, pour reprendre les analyses d'Éric Bordas, un « personnage impossible, parce que personnage qui se refuse *un* pour se vouloir *autre*⁵ ».

Le personnage de Vautrin est *même* et *autre* : projection de son auteur, de personnages réels (Vidocq, entre autres), comme de figures

¹ Il n'est pas le seul personnage balzacien à donner lieu à réécriture contemporaine, donnons pour seul exemple *Le Bonhomme Pons* de Bertrand Leclair publié en septembre 2014 aux éditions Belfond dans une collection dédiée à ces transfictions, « Remake ». Lors du même office, étaient publiés *l'Ubu Roi* de Nicole Callaris et *Le Retour de Bouvard & Pécuchet* de Frédéric Berthet.

² « Entre ces deux personnages et les autres, Vautrin, l'homme de quarante ans, à favoris peints, servait de transition » (II, 60). L'ensemble de son premier portrait est tissé par un réseau métanarratif, un soulignement oblique de son importance à venir dans l'œuvre : « il connaissait tout » et lui « seul avait les bras assez longs pour presser cette pesante circonférence » (II, 61), soit le tour de taille massif de madame Vauquer comme le cycle romanesque en gestation.

³ *Vautrin*, *op. cit.*, p. 211. Balzac fait allusion à la seconde partie d'*Illusions perdues* (parue en 1839).

⁴ *Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 851.

⁵ Éric Bordas, *Balzac, Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 23

fictives balzaciennes, il est l'héritier de grands rôles du répertoire français comme le souligne Théophile Gautier dans son article de mars 1840¹ en défense de la pièce qui vient d'être interdite², voyant dans la figure balzacienne un « personnage typique du drame moderne, comme l'Arlequin de la comédie italienne, comme le Scapin de la comédie française », faisant de son auteur un digne successeur de Beaumarchais pour la « vivacité et le mordant » de ses dialogues : « il y a là de l'esprit à saupoudrer vingt vaudevilles et autant de mélodrames ». Gautier montre combien l'identité de Vautrin se construit dans une altérité : il est Arlequin, Scapin, Figaro, Robert Macaire mais aussi Ferragus, un « Protée » qui, comme Frédérick Lemaître qui l'incarne, peut « prendre toutes les formes ». Or, Balzac auteur de théâtre, n'est-il pas sans cesse travaillé par un *avant*, ses ébauches comme ses pièces achevées ne sont-elles pas des suites ou des transfictions ? Balzac a rêvé, pour *Marciole* d'un Tartuffe en femme, il a conçu *La Gina* comme un « Othello retourné » ou « Othello femelle », il a abandonné un *Orgon (suite de Tartufe)*, longtemps fomenté un *Joseph Prudhomme* et il écrit à Mme Hanska que « personne n'a encore songé à faire un Tartuffe femelle³ » : dans *L'Ecole des ménages*, titre décalqué de Molière d'une pièce inspirée par *La Mère coupable* de Beaumarchais, Madame Gérard déclare d'Adrienne qu'elle est « Tartufe en jupe⁴ ». Vautrin est l'acmé de ces processus transfictionnels puisque le personnage éponyme est inter- et hypertextuel, qu'il est, jusque dans ses actes, la figure même du détournement.

¹ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, édition Hetzel, 1859, t. I, p. 38-39.

² Lors de la première (et unique) représentation de *Vautrin* au théâtre de la Porte Saint-Martin, le fils aîné du roi quitte ostensiblement sa loge de l'avant-scène, après l'apparition de Frédérick Lemaître à l'acte IV, scène 2, déguisé en général mexicain. Il porte un toupet pyramidal sur le haut du crâne qui évoque les caricatures de Louis-Philippe dans les journaux satiriques de l'époque. Les représentations suivantes sont suspendues. L'arrêté ministériel portant interdiction paraît dans *Le Moniteur universel* du 16 mars.

³ Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, 12 février 1837, *op. cit.*, t. I, p. 367.

⁴ Balzac, *L'Ecole des ménages*, III, 4, *op. cit.*, p. 134.

« La scène se passe à Paris, en 1816, après le second retour des Bourbons¹ » : tout fait retour dans cette pièce, le personnage de Vautrin, les secrets de famille enfouis, les fautes et crimes de chacun, le pacte faustien que Vautrin propose à l'enfant trouvé², les Bourbons. L'ancrage temporel est différent de celui des romans et cette modification chronologique — accentuée dans la pièce par l'anachronisme sur la date de l'indépendance du Mexique³ — est « un signal » de « distance » pour les spectateurs qui ne retrouveront pas Vautrin dans la pièce mais *un* Vautrin parmi d'autres avatars du personnage balzacien, quand bien même tous se rapportent au même ensemble fictif. Le Vautrin du théâtre est antérieur à celui qu'un fidèle lecteur balzacien aura découvert dans le *Père Goriot*, dont l'action se situe en 1819. Lorsqu'il entre sur scène à la scène 5 de l'acte I, son habit, un « surtout couleur de tan⁴ », rappelle ses phalanges aux « bouquets de poils touffus et d'un roux ardents » ou sa « poitrine velue » « d'un crin fauve » dans *Le Père Goriot* (III, 136), dans une forme de chiasme temporel et narratif : l'*avant* (fictionnel) est un *après* pour le lecteur. Il est d'ailleurs à noter que dès sa première apparition sur scène dans la pièce (I, 5), Vautrin

¹ *Vautrin*, *op. cit.*, p. 213.

² Cet épisode fait multiples retours : il répète, dans la chronologie de l'écriture, celle du *Père Goriot*, avec Rastignac en lieu et place de Frescas. Il met en abyme la rencontre de Rubempré qui rejoue elle-même une scène de Sue, dans *La Salamandre* (1832), comme l'a montré Marie-Eve Thérenty dans « Palimpseste du journal dans *Illusions perdues* », *Illusions perdues*, J.-L. Diaz et André Guyaux dir., Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 242-243.

³ Nous renvoyons aux analyses de Guy-Alain Dugast montrant que la mention, à l'acte II scène 4 (p. 240) de la « révolution du Mexique » puis de son indépendance (IV, 1, p. 305) n'est pas un « détail » mais un « ressort dramatique » qui « constitue, à double titre, l'un des éléments de l'intrigue ». Or il repose sur un « anachronisme troublant » : l'indépendance du Mexique ne date pas de 1816 mais de 1821 et il est « trop énorme pour ne pas avoir été assumé par l'auteur », il est justifié par la machination de Vautrin qui se donne une caution politique — « Les Surprises mexicaines du *Vautrin* de Honoré de Balzac (1840) », in *Hommage à Claude Dumas, Histoire et création*, Jacqueline Covo dir., Presses universitaires de Lille, 1990, p. 185-186.

⁴ I, 5, p. 220.

entre et sort et l'une des didascalies peut être lue comme un clin d'œil métadiscursif, en ce qu'elle figure un « Vautrin, revenant¹ ».

Et Vautrin n'aura en effet de cesse de revenir, neuf ans après *Le Père Goriot* dans la dernière partie d'*Illusions perdues* (1843) — cinq ans après si l'on se réfère à la date de l'action — sous les traits d'un prêtre espagnol, Carlos Herrera puis dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. Mais la pièce — composée au centre du massif romanesque — se veut antérieure et elle fait du personnage théâtral l'ébauche de l'immense figure romanesque, comme le beau et mélancolique² Raoul de Frescas est l'annonce d'Eugène de Rastignac et de Lucien de Rubempré (voire de Théodore Calvi, le dernier protégé de Vautrin). Mais la pièce n'est pas seulement le prequel³ des romans, c'est un précipité de toutes les incarnations du personnage : Jacques Collin y est Vautrin puis successivement, comme si ce nom en titre était un éventail onomastique que la pièce avait à déployer⁴, baron de Vieux-Chêne à l'acte III, « général Crustamente, envoyé secret de Sa Majesté don Augustin Ier, empereur du Mexique » à l'acte IV. Et ces déguisements et travestissements dans la pièce (corporels, vestimentaires, vocaux) ne sont pas seulement la création d'une apparence nouvelle mais une réplique : ainsi, les cheveux du faux général mexicain rappellent ceux de Marat⁵ et la forme de poire de sa tête celle de Louis-Philippe. De même, les dialogues n'ont de cesse de proposer des récits enchâssés et

¹ I, 5, p. 222. Ce sera son mode de présence sur scène, intermittent, fait de retours sporadiques, sous différents déguisements ou en tant que Vautrin.

² Vautrin souligne la « mélancolie » de Raoul, en III, 10, p. 296. De même il est « saisi de la beauté profondément mélancolique du poète » Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* (V, 690).

³ Soit « le fait, pour un récit, de se placer en amont d'un autre », « opération curieuse qui va, et pas seulement dans le sens chronologique du terme à contre-courant du récit » (R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 77-78).

⁴ Ce n'est pas le seul, et ce dès la liste des personnages : Charles Blondet, dit le Chevalier de Saint-Charles (appelé aussi « comte de Gorcum... joli nom » en III, 8, p. 286) ; François Cadet, dit Philosophe ; Philippe Boulard, dit Lafouraille ; Raoul de Fercas, « un des noms légitimes de ce jeune seigneur qui en a sept » (III, 8, p. 288).

⁵ « Les cheveux traînants et frisés comme ceux de Marat », *Vautrin*, IV, 1, p. 303.

résumés d'histoires antérieures¹ qui ne sont pas toujours des renvois aux romans du cycle Vautrin, sous forme de références ou échos, mais rapprochent le théâtre du genre du récit, de même qu'en miroir les métaphores et comparaisons liées au théâtre et au jeu abondent dans les discours du Vautrin personnage romanesque².

Dans *Vautrin*, un jeune protégé est une nouvelle fois l'instrument du protéiforme personnage de Balzac qui, avec quelques comparses de la Société des Dix-Mille, ourdit une machination pour s'emparer de la dote d'une riche héritière, Inès de Christoval, princesse d'Arjos. Vautrin est le Pygmalion et « Prométhée infernal » (III, 10, p. 296) d'un jeune homme dont il a fait sa « créature » ; Raoul de Frescas devra séduire Inès et l'épouser, contre son rival, Albert, fils du Duc de Montsorel à qui Inès a été antérieurement promise. Mais les projets de Vautrin vont être doublement perturbés : Raoul aime sincèrement Inès et il n'est autre que Fernand, le fils disparu du duc et de la duchesse de Montsorel. Vautrin œuvre alors pour le bonheur de son protégé — « Raoul devait être grand, il ne sera plus qu'heureux » (III, 4, p. 281), fournissant des preuves que la duchesse n'a pas déshonoré son mari — avant d'être arrêté pour ses crimes passés, comme dans le final du *Père Goriot*. Pour Raoul comme pour Eugène ou Lucien, il faut donc obéir, devenir le fils spirituel de Vautrin, en échange de quoi il fera la fortune du jeune homme et lui rendra son nom. Raoul ignore le passé sulfureux de Vautrin, pourtant il se demande s'il est « entre les mains d'un démon ou d'un ange » (III, 10, p. 295), et il a, quand Vautrin met sa main sur son épaule, « la sensation d'un fer chaud » (III, 10, p. 300), image qui rappelle tout autant la « main de fer » de Vautrin dans *Splendeurs et misères des courtisanes* que le TF de son épaule, marque des forçats, dans *Le Père Goriot*. Toute référence fonctionne en répliques. On pourrait ainsi multiplier les échos d'une œuvre à l'autre : des scènes,

¹ Pour n'en donner qu'un exemple, la longue réplique de Vautrin démasquant Charles Blondet et rappelant ses faits d'armes antérieurs en III, 8, p. 289-290

² Sur cette place du théâtre dans l'œuvre romanesque, voir Linzy Dickinson, *Theatre in Balzac's « La Comédie humaine »*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2000.

des mots, des thèmes obsédants, des « parlures » (l'argot et les accents de Lafouraille et Vautrin) tissent un réseau serré de correspondances jusqu'au nom réel de Raoul de Frescas — Fernand de Montsorel — qui rappelle le Montsoreau de *La Torpille*. De même la langue de Vautrin repose sur les mêmes figures du roman au théâtre. Vautrin, c'est un style, « le personnage est tout entier dans sa façon de s'exprimer¹ ». Éric Bordas a repéré et analysé les caractéristiques de son discours tout de « gaieté insolente » et « manières canailles² », passant par des impératifs, des exclamatives catégoriques mais aussi des citations et présents gnomiques qui attestent de son savoir universel, l'usage du « nous », des métaphores et images fortes, autant de traits qui donnent à sa parole une « couleur quasi idiolectale³ ». Et le personnage ne parle pas autrement dans la pièce, les répliques théâtrales venant cependant souligner combien le verbe est central dans la figuration du personnage.

Ainsi le drame de Balzac repose sur une intrigue stéréotypée, un jeu de *topoi*, mais aussi de réécritures, références et codes assimilés par le public : la tension dramatique de Vautrin est donc extrêmement particulière puisqu'elle doit fonctionner malgré un savoir antérieur — l'aventure est un advenu. Vautrin figure ce paradoxe d'un savoir que l'on pensait acquis mais qui sera détrompé. Il semble le même, demeure radicalement *autre*. C'est en ce sens que la sexualité de Vautrin, dans les romans comme dans la pièce est le signe d'un refus, d'une révolte contre les institutions sociales, les genres littéraires et les normes morales, comme l'a montré la relecture de Balzac à la lumière des queer studies, en particulier par Michael Lucey⁴. Il ne s'agit pas de commenter l'homosexualité de Vautrin, question très largement étudiée par la

¹ Éric Bordas, *Balzac, Discours et détours*, op. cit., p. 75

² *Ibid.*, p. 75 à 83.

³ *Ibid.*, p. 83. Voir aussi p. 65, « seul Vautrin sans doute, du fait de sa richesse sur le plan sémique, mais plus encore de sa cohérence romanesque, pourra effectivement proposer une parole spécifiquement individualisée ». La pièce de théâtre ne contredit pas cette cohérence mais la renforce.

⁴ Michael Lucey, *Les Ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, traduit de l'américain par Didier Eribon, Paris, Fayard, 2007.

critique balzacienne, mais de montrer en quoi les paternités électives et érotisées de Vautrin pour Rastignac, Frescas et Rubempré sont le signe, renouvelé, d'un refus des filiations héritées, pensées acquises¹. Dans un héritage des analyses sociologiques de Durkheim et de Bourdieu, Michael Lucey considère que les faits psychiques sont en grande partie le prolongement des faits sociaux « à l'intérieur des consciences² », une forme d'habitus, la sédimentation du social dans l'individu et qu'un personnage comme Vautrin³ illustre moins une sexualité qu'un ethos : le refus des codes, de la morale sexuelle bourgeoise par l'un de ces « ratés de la famille ». Placer un tel personnage sur scène, c'est chercher désordre et écart, ce que la réception de la pièce met en lumière. Comme l'a montré Roland Chollet dans son introduction au *Théâtre de Balzac*, c'est l'auteur qu'attaque la critique : s'en prendre à Vautrin aurait été reconnaître sa puissance subversive⁴.

Vautrin sur la « tribune », mot hugolien, qu'est le théâtre pour cette génération d'écrivains, est un personnage d'autant plus puissant qu'il prend corps et voix, qu'il est joué par un acteur adoré du public, qu'il se veut populaire. Philippe Berthier évoque très justement, dans sa préface à *Splendeurs et Misères des courtisanes*, « le caractère résolument non élitiste de la mise en œuvre littéraire, qui vise un vaste

¹ « Mon usage du mot queer n'implique rien quant à la sexualité des personnes concernées. Il dénote plutôt une situation sociale non normative [...] qui, bien sûr, d'une certaine manière, est liée à la sexualité, mais aussi aux comportements émotionnels, au rapport à la reproduction biologique, au rapport à la reproduction économique, à la reproduction des formes sociales telles que la famille – toutes ces dimensions étant inextricablement imbriquées les unes dans les autres dans la construction de la sexualité, qu'elle soit queer ou non, de toute personne », Michael Lucey, *ibid.*, p. 304.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Lucey analyse aussi les vieilles filles, la cousine Bette et son amour inclassable pour Wenceslas ou sa passion atypique pour Valérie Marneffe, Paquita et Mme de San-Réal dans *La Fille aux yeux d'or* ou l'amitié de Pons et Schmucke.

⁴ « Les foudres de la critique bien pensante s'abattirent à côté de *Vautrin*. Balzac seul était visé ; (...) S'attaquer à l'immoralité, au pouvoir corrupteur de *Vautrin*, c'était reconnaître ce pouvoir » (*op. cit.*, p. 30).

lectorat¹ ». Et Marie-Eve Thérénty a montré combien l'entrée en scène de Vautrin, dans *Illusions perdues*, porte une « rupture générique » : il est un « lieu d'investissement axiologique et émotionnel » qui permet au texte de « tout d'un coup accepter la règle des multiplicités qui est caractéristique du roman-feuilleton : multiplicité des lieux, d'actions, du temps² », autant d'éléments qui rapprochent ce genre des structures du drame romantique. Roman-feuilleton, romans noirs, drame et mélodrame ont en partage les mêmes tensions et oppositions — le monde comme il faut vs. les bas-fonds, marquises vs. putains, hommes du monde vs. criminels —, les mêmes effets (déguisements, rebondissements, grands sentiments, hasards soulignés, antithèses violentes) qui ne sont pas seulement, pour Balzac, un héritage de ses romans de jeunesse, une facilité littéraire ou une manière de céder à la mode. Il s'agit pour lui, comme il l'écrit à Mme Hanska de donner « un coup de fouet à faire sauter toutes les enveloppes et les guenilles mises sur les plaies³ », projet énoncé dès le premier portrait de Vautrin dans *Le Père Goriot* montrant un personnage qui « semblait se complaire à bafouer les lois, à fouetter la haute société » (III, 62).

Autrement dit, il s'agit pour Balzac, par des procédés populaires assumés, en apparence manichéens, de dire une vérité, de problématiser le réel, de rendre sa complexité insondable — à l'image de « l'épouvantable profondeur » du caractère de Vautrin (III, 61) — et ce via un personnage réapparaissant, comme la formulation itérative de cette vérité (des romans, une pièce). Il ne cesse de détourner cette silhouette qui hante l'imaginaire, de saturer cet espace. Ce que Pierre Barbéris écrit de *Splendeurs et misères des courtisanes* vaudrait pour *Vautrin*, « un récit narré tambour battant, qui ne s'embarrasse de rien, qui digresse, qui prend des raccourcis, qui recourt aux pires clichés,

¹ Préface à l'édition GF de *Splendeurs et misères des courtisanes*, Flammarion, 2006, p. 8.

² Marie-Eve Thérénty, « Palimpseste du journal dans *Illusions perdues* », art. cit., p. 243-244.

³ Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, février 1844, *op. cit.*, t. I, p. 803. Vautrin, lui, se distingue par la « manière dont il lançait un jet de salive » (*Le Père Goriot*, III, 61).

mais aussi qui invente et qui fait surgir, qui porte et qui va¹ ». Vautrin tient d'Hernani, en effet — comme *Quinola* en était la bataille fantasmée —, il est une « force qui va », l'autre nom du drame, un « marchons ».

Julien Gracq a montré dans *En lisant en écrivant* combien l'œuvre balzacienne repose sur une « tension interne limite », donnant l'impression au lecteur que « les pages se bousculent l'une l'autre », que « le contenu tourbillonne comme l'eau d'un réservoir qui se vide par le fond, comme si le monde à tout coup tentait de s'évacuer littérairement tout entier par un conduit trop étroit ». C'est là, exactement, la manière dont *Vautrin* est mené, dans la « densité étouffante d'un monde agité qui touche, on dirait, à sa tension interne limite² », parce que le personnage est comparé par Balzac lui-même à un « tourbillon », « un flot rebelle » (VI, 813), que la pièce joue de *topoi* et conventions du mélodrame, parce qu'elle met en abyme une tradition théâtrale, parce qu'elle joue de références à l'œuvre balzacienne, antérieure comme à venir, parce que son personnage principal est une mosaïque identitaire, jésuite, militaire, officier de la paix, commis voyageur, français, anglais et mexicain, forçat et gendarme. Là est le paradoxe de ce Vautrin au théâtre : il y est silhouette mais silhouette saturée, débordante, à la fois créature et metteur en scène de sa propre identité, objet et sujet, personnage et auteur, écrivant les drames qu'il veut faire jouer à ses comparses et protégés et, dans les coulisses, mettant ainsi en scène sa propre existence, en occupant tous les emplois. Sa volonté de puissance, comme celle d'exhaustivité de Balzac, se devait de passer par les planches : le tout se cherche aussi dans les marges (sociales et littéraires, à côté des chefs d'œuvre romanesques), la polyphonie ambiguë et subversive du personnage est renforcée par ce passage par le genre théâtral, fondé sur le verbe et l'énonciation, manière aussi de lui donner corps et voix à travers l'acteur, de figurer et incarner ses paradoxes, un corps et une voix d'autant plus puissants qu'ils semblent

¹ Pierre Barbéris dans son édition Folio de *Splendeurs et misères des courtisanes*, Gallimard, Folio, 1973, p. 32

² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. II, 1995, p. 567.

une fausse note dans l'œuvre : « Bien des gens ont eu la velléité de reprocher à l'auteur la figure de Vautrin. Ce n'est cependant pas trop d'un homme du bague dans une œuvre qui a la prétention de daguerréotyper une société. (...) Il faut présenter ces êtres-là ce qu'ils sont, des êtres mis à toujours *hors la loi*. Tel était le sens infiniment peu compris de la pièce intitulée *Vautrin*, où le personnage concluait à son impossibilité sociale, en offrant le combat dramatique de la police et d'un voleur incessamment aux prises¹ ».

Vautrin est, dans la pièce, un emploi comique², parce qu'il manie l'ironie et l'épigramme comme un scalpel, mais il tient du comique affreux et « profond », lucide, « terrible » seul à permettre « contraste » et « distance » (VI, 425) que Balzac définira dans la préface de 1845 de *Splendeurs et Misères des courtisanes*³, parce que ce « drame » indéfinissable a des allures de mélodrame comme de vaudeville, voire de franche parodie, une combinaison impossible qui sera la formule cherchée pour *Splendeurs et misères des courtisanes*, toujours, puisque « la nature sociale, à Paris surtout, comporte de tels hasards, des enchevêtrements de conjectures si capricieuses, que l'imagination des inventeurs est à tout moment dépassée. La hardiesse du vrai s'élève à des combinaisons interdites à l'art, tant elles sont invraisemblables ou peu décente, à moins que l'écrivain ne les adoucisse, ne les émonde, ne les châtre » (VI, 873). Balzac ne connaît pas la sourdine dans *Vautrin*, il joue piano forte, voire faux, et sa pièce de théâtre pourrait être lue comme une mise en pratique par anticipation de cette page de

¹ Préface de 1845 à *Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 426-427.

² Voir les comptes rendus critique de l'époque : Jules Janin évoque l'hilarité du public devant les « hâbleries du quatrième acte » (*Journal des Débats* du 16 mars 1840), même constat chez Briffault qui écrit le 16 mars 1840 dans *Le Temps* que la salle fut prise au quatrième acte d'un « immense éclat de rire » quand Frédérick Lemaître paraît déguisé en général mexicain. « Toute sa personne était charmante d'exagération opulente et grotesque ; son toupet surtout était d'une magnificence royale. (...) Il avait donné à sa voix un accent guttural des plus comiques ; il forgeait à la minute de l'espagnol le plus amusant qu'on puisse entendre (...) ; à cela il joignait mille grâces aristophaniques. Tout le monde riait, la salle tout entière craquait sous le rire ; on ne pouvait résister ; c'était une plaisanterie vraiment prodigieuse ».

³ Et que Vautrin énonce dans un commentaire métadiscursif, parlant de ses débuts dans la police comme de son « début dans le comique ».

Splendeurs et misères des courtisanes si le massif balzacien n'était pas, par essence, a-chronologique et dystopique¹, jouant d'analepses et prolepses, répétitions, personnages reparaissants, plastiques.

Préfaçant *Vautrin* « cinquante jours » après sa première, Balzac écrit que ce texte est « d'autant plus difficile à écrire » « que tout le monde a fait la sienne » et que sa propre préface ne peut être qu'« infailliblement inférieure à tant de pensées divergentes » (p. 211). N'est-ce pas placer ce texte dans le mouvement même de l'œuvre balzacienne — dire *après* un *avant*, juxtaposer les temporalités, théoriser ce qui est déjà là et sera —, l'enchâsser dans un massif littéraire en partie imaginaire et hypothétique, construit par les lecteurs, d'en faire une silhouette dont les contours incarnent, jusqu'à saturation, tous les enjeux, esthétiques, littéraires, historiques², sociaux et politiques, du texte balzacien ? *Vautrin*, *Trompe-la-Mort*, silhouette transfuge et cheval de retour, est « comme un boxeur anglais qui, sûr de sa force, ne demande pas mieux que de recommencer³ ».

Christine Marcandier
Aix-Marseille Université
CIELAM EA4265

¹ Sur cette question, nous renvoyons à l'article d'Éric Bordas, « Présent et futur narratifs et métadiscursifs dans la prose balzacienne », *Illusions perdues*, J.-L. Diaz et A. Guyaux dir., *op. cit.*, p. 73-89 et à ceux de Mireille Labouret, « Fabriquer le temps à rebours : problèmes romanesques et mécanismes reparaissants dans *La Torpille* », *L'Année balzacienne*, 2002, p. 181-203 et « À propos des personnages reparaissants. Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », *L'Année balzacienne*, 1/2005 (n° 6), p. 125-142

² *Vautrin* représente son siècle dans sa complexité et ses contradictions — ce qu'illustre sa présence dans différentes décennies de celui-ci — puisque Balzac disait avoir « devant lui pour modèle le XIX^e siècle, modèle extrêmement remuant et difficile à faire tenir en place » (Préface d'*Une fille d'Eve*, II, 265).

³ *Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 915.