

Dominique Massonnaud (Université de Haute-Alsace), „Illusions perdues, l'œuvre capitale dans l'œuvre“, im kommenden Heft der Romanischen Studien, in der Rubrik „Balzac-Lektüren“.

Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, éd. par Roland Chollet, in *La Comédie humaine*, dir. par Pierre-Georges Castex, t. V, Bibliothèque de la Pléiade 32 (Paris : Gallimard, 1977).

Auszug aus dem Artikel:

[responsivevoice voice="French Female"]

Inaugurer cette série de lectures des romans balzaciens, qui se propose d'offrir « une vue panoramique sur l'ensemble des constituants » du grand œuvre balzacien en étant attentive aux effets de texte, propres à l'économie de chacun, et révélateurs de l'agencement de l'œuvre-monde qu'est *La Comédie humaine*, est un honneur et un grand plaisir. Le choix d'*Illusions perdues* s'est imposé : ce roman manifeste, à divers titres et à un haut degré, un principe de « porosité généralisée » caractéristique de l'écriture balzacienne. Plus encore, l'auteur, lui-même, le désigne comme « l'œuvre capitale dans l'œuvre », dans une lettre à Madame Hanska du 2 mars 1843.

De fait, le texte, alors qu'il est placé au tome VIII de l'édition Furne de *La Comédie humaine* en cette année 1843, a été construit par ajouts successifs et fusion d'éléments initialement séparés, écrits dès 1835 : l'année du *Père Goriot* et de cette systématisation des « personnages revenants », qui est un facteur de l'unité d'ensemble. Il s'inscrit ainsi dans une période très productive, analysée par Nicole Mozet comme « temps de l'accélération » en direction de *La Comédie humaine*. Sur le plan de la poétique narrative, « les structures reparaisantes », qui renforcent l'unité du grand ensemble par leur présence au sein de chaque roman, sont particulièrement présentes. On peut relever les jeux de polarité, qui créent une dynamique fondée sur un principe de binarité ou d'opposition - principe souvent mis en évidence par la critique comme un élément structurant le roman balzacien - qui sont ici remarquables : qu'il s'agisse des pôles que sont la Province et Paris ou l'hôtel de la rue du Minage et l'hôtel garni du Gaillard-Bois, qu'il s'agisse des scènes en miroir - comme la soirée à Angoulême et la soirée à l'Opéra - ou les personnages de David et de Lucien, ces pôles aimantent et relancent la construction de la tension narrative et la dynamique de l'intrigue. De plus, *Illusions perdues* met en scène des personnages qui sont emblématiques de l'univers balzacien : le roman fonctionne ainsi comme une remarquable chambre d'échos. Il est un carrefour qui permet de construire un large réseau liant entre elles les fictions selon l'« idée de génie de Balzac » : son usage singulier des « personnages reparaisants » qui permet d'instaurer une porosité généralisée, entre les fictions comme entre les parties qui structurent le grand ensemble. *Illusions perdues* instaure en effet un jeu d'interférences textuelles et d'interactions narratives particulièrement riche. On retrouve une grande densité de personnages qui sont ailleurs silhouettes, figures d'arrière-plan ou héros principaux : Rastignac, Lousteau, Blondet, du Marsay, la Marquise d'Espard, Camusot, Cerizet, les frères Cointet, Matifat, Chaboiseau ou Barbet mais aussi Raoul Nathan et Fanny Beaupré... ou bien encore Daniel d'Arthez qui présente à Lucien un des personnages reparaisants les plus fréquents dans *La Comédie humaine* : Horace Bianchon. Ce dernier est alors interne à l'Hôtel-Dieu ; il soigne Rubempré après son duel avec Michel Chrestien, comme il soigne en vain Coralie. Cette composante fait du roman un espace qui ouvre les plans et des perspectives, il est donc central en ce qu'il permet l'accroissement des combinaisons. *Illusions perdues* accueille également - de façon tardive dans la genèse du texte - un revenant capital de *La Comédie humaine* : Carlos Herrera, ce « Chanoine espagnol », avatar de Vautrin, qui dérouté Lucien d'une fin qui semblait préparée depuis le début du roman. Sa fonction de *diabolus ex machina*, qui sauve la vie de Lucien alors qu'on entre dans une séquence de résolution de l'intrigue, détourne le sens du texte pour lui assurer un improbable dénouement heureux : le roman d'apprentissage ironique s'achève

ainsi comme une comédie à fin heureuse. Pourtant, une transformation du personnage a bien lieu : au terme de la séquence de discours suivi entre Carlos Herrera et Lucien, le « poète » n'est plus. Lucien, en marche sur la route de Paris, est ainsi défini par Petit-Claud : « ce n'est pas un poète ce garçon-là, c'est un roman continuel ». *Illusions perdues* est à ce titre un roman de la surprise et de l'audace narratives, qui ne cesse de jouer des possibles de la fiction en usant du romanesque tout en déplaçant les codes du roman, dans une remarquable énergie créative. Il s'agira donc d'explorer dans la lecture proposée ici quelques aspects de ce qui fait d'*Illusions perdues* ce texte cardinal, un roman-carrefour, singulier révélateur des voies de la création balzacienne.

Pour ce faire, la première étape de l'approche ressaisit les éléments qui relèvent de l'histoire du texte définitif, appréhendés selon les lignes qui émergent de cette élaboration exemplaire. En effet, *Illusions perdues* porte, dès sa genèse, la trace de ce que l'on peut appeler la méthode balzacienne, aussi désordonnée qu'elle semble être. Des lignes de permanence et des formes de constance significatives se font jour, malgré les expansions et déplacements textuels majeurs.

Deux constantes originales apparaissent d'emblée dans l'entrelacs des modifications successives : la première est le rôle fonctionnel de ce texte dans l'économie d'ensemble de *La Comédie humaine*. Considérée par Balzac comme un « anneau », cette fiction garde en effet une place identique dans les ensembles éditoriaux successifs qui l'accueillent : *Illusions perdues*, dans sa courte forme initiale, est une charnière entre les « Scènes de la vie de province » et les « Scènes de la vie parisienne » pour les *Etudes de mœurs au XIX^e siècle*. Dans l'ultime agencement de *La Comédie humaine* qu'est l'édition Furne corrigée, le texte, considérablement augmenté, se situera au même endroit. Cette constance du rôle de suture ou de transition dévolu au texte désigné sous le titre *Illusions perdues* – quelles que soient ses expansions et variations continuées – est remarquable. Il diffère ainsi des nombreux romans migrants qui connaîtront des déplacements significatifs, au fil des productions éditoriales agencées par Balzac : dès 1905, André le Breton signalait la récurrence du passage des textes d'une série constituée à une autre, le travail de Stéphane Vachon permet de saisir dans son détail cette « gestion balzacienne du classement » et les déplacements successifs, en particulier dans la période 1841-1844. On observe par exemple encore des migrations entre le Furne édité et le Furne corrigé par Balzac, qui, en 1847, écrit : « Fait passer de la vie parisienne à la vie privée cinq scènes : *Le Père Goriot*, *Le Colonel Chabert*, *Pierre Grassou*, *La Messe de l'Athée* et *L'Interdiction* », comme le rappelle Roger Pierrot. *Illusions perdues*, parce qu'il conserve ce statut de point fixe, est un roman singulier puisqu'il reste ainsi un échangeur, qui permet le passage d'un ensemble à un autre : il s'agit de la dernière fiction des « Scènes de la vie de province », avant que ne commencent les « Scènes de la vie parisienne ».

Les dernières phrases du roman sont éclairantes à cet égard. On lit, à propos du personnage de Cérizet :

Il chercha sur la scène de province une existence nouvelle que son talent d'acteur pouvait rendre brillante. Une jeune première le força d'aller à Paris y demander à la science des ressources contre l'amour, et il essaya d'y monnayer la faveur du parti libéral. (732)

Sur le plan narratif, le raccourci, dans ce récit au passé simple, permet de mettre en relief « Paris » comme territoire privilégié pour les histoires d'amour et les jeux de pouvoir politique. La mention des « talents d'acteur » du personnage et la caractérisation de la province comme « scène » renvoient au titre de l'ensemble dans lequel le roman prend place. Ce qui relève d'un effet de bouclage en faisant résonner pour le lecteur attentif les ambitions de l'auteur, telle qu'il les affiche dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*. L'ultime énoncé renforce l'effet, dans un discours

auctorial à fonction métatextuelle, qui constitue très explicitement un seuil et ouvre l'horizon du texte : « Quant à Lucien, son retour à Paris est du domaine des *Scènes de la vie parisienne* » (732). *Illusions perdues* a donc un rôle de liant, eu égard à la création continuée qu'est la production balzacienne. Cependant l'originalité de l'œuvre-monde qui se constitue se manifeste par le fait que la composition ne relève pas pour autant de la continuité, qu'elle soit de l'ordre de la « suite à demain », de la « série romanesque » ou du fil chronologique. Le retour des personnages s'effectue selon la loi du « hasard » conformément aux propos balzaciens réitérés. Ainsi, la « préface » d'*Une Fille d'Eve*, dès 1839, annonçait une ambition d'ensemble fondée sur l'accueil d'« un désordre qui est source de beautés » et qui rompt ainsi avec la traditionnelle cohérence linéaire et vectorisée de la mise en intrigue. De fait, le lecteur est averti : « Vous trouverez, par exemple, l'actrice Florine peinte au milieu de sa vie dans *Une Fille d'Eve*, et vous la verrez à son début dans *Illusions perdues* [...] Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche ». Dans l'entrelacs narratif et discursif qu'est *La Comédie humaine*, assumant le récit d'histoires données aux lecteurs par morceaux discontinus et souvent sans ordre chronologique, le « retour de Lucien » ne se rencontre pas dans la première « Scène de la vie parisienne », comme on le sait : il prend place dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, alors que le lecteur de l'œuvre entière doit passer par *L'Histoire des treize*, *César Birotteau*, et *La Maison Nucingen*, – selon le plan choisi pour le Furne corrigé – avant de voir réapparaître Lucien comme « héros » de roman. Le texte d'*Illusions perdues* fonctionne donc à ce titre comme un échangeur entre des sections mais n'infléchit pas pour autant cette singulière organisation interne de l'ensemble qui me semble une des marques majeures de la modernité balzacienne.

[/responsivevoice]

Fortsetzung im kommenden Heft
der [Romanischen Studien](#)

Zur Illustration:

La publication de *La Comédie humaine* conduit Balzac à corriger les romans publiés antérieurement, et à modifier certaines dédicaces. Le romancier a longtemps hésité pour celle des *Illusions perdues*, avant d'écrire un court envoi à Hector Berlioz. Pour intégrer le roman à *La Comédie humaine*, il rédige une longue dédicace à Victor Hugo, dont cette épreuve constitue le manuscrit. Quand on sait la place qu'accorde Balzac à cet ouvrage dans son œuvre, on mesure l'importance de l'hommage rendu à Victor Hugo poète et homme de théâtre, même si la correspondance décrie bien souvent l'homme, et davantage encore le romancier.

<http://parismusees.paris.fr>

Ill.: [Epreuve corrigée](#) des *Illusions perdues*, avec dédicace à Victor Hugo

Teilen mit:

- [Facebook](#)
- [Twitter](#)
- [WhatsApp](#)
- [Tumblr](#)