

Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans Adieu

Scott Lee

Volume 37, numéro 2, 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/009014ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/009014ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lee, S. (2001). Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans Adieu. *Études françaises*, 37(2), 181–202. <https://doi.org/10.7202/009014ar>

Résumé de l'article

L'opinion reçue veut que le Balzac « réaliste » soit celui qui émerge au moment des *Études de mœurs* et du Père Goriot, celui qui délaisse les excès de ces premiers textes philosophiques. Il est possible, toutefois, de concevoir ce débordement du vraisemblable comme faisant partie de l'esthétique réaliste, du moment que l'on tient pour acquis l'impossibilité de la représentation du réel dans son intégralité. La nouvelle « Adieu », publiée en 1830 et rangée parmi les *Études philosophiques*, permet de constater la permanence et l'ambivalence du réalisme balzacien : le protagoniste, dans le but de guérir sa maîtresse de sa folie et de son amnésie, « re-présente » justement l'événement réel qui est censé être à la source de sa maladie. L'échec de la guérison, tout en mettant en cause le projet réaliste, permet également de le repenser selon une logique qui ne serait pas mimétique, mais linguistique : la mise en échec du référent et du savoir des témoins oculaires témoignent de cette absence structurelle qui hante le réel et le réalisme, et souligne l'impossibilité d'un savoir ou d'une représentation qui ne serait pas d'ordre textuel.

Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu*

SCOTT LEE

[...] dis-moi, qui pourrait avoir tenu registre de tout ce qui se fit autour de toi ? Ne te vis-je pas briller entre ces jeunes beautés comme le soleil entre les astres qu'il éclipse ?

JEAN-JACQUES ROUSSEAU,
Julie ou La nouvelle Héloïse

Le Balzac des *Études philosophiques* est un auteur bien ambitieux. Au début de sa carrière, on le voit s'essayer à toutes les formes — romantisme (*Louis Lambert, Un drame au bord de la mer*), fantastique (*La peau de chagrin, Melmoth réconcilié, Jésus-Christ en Flandre*) et réalisme (*Adieu, Le réquisitionnaire*) — avec un rythme et un acharnement qui de nos jours ont de quoi surprendre. Il y a évidemment un facteur de nécessité qui explique ce pourquoi Balzac se montre touche-à-tout et travailleur : le jeune écrivain doit faire ses preuves auprès du public et de la critique, et puis, comme ce sera le cas jusqu'à la fin de sa vie, les dettes énormes qu'il accumule le vouent à un rythme de travail écrasant. Cette démesure, cet excès que l'on associe si souvent à la personne de Balzac se traduit également sur le plan fictif, dans la création de personnages plus grands que nature, obsédés par un désir ou une idée fixe qu'ils ne parviennent pas à réaliser. Les *Études philosophiques* auraient la particularité de mettre en scène, selon J. Harari, « des créateurs obsédés dont les créations ne sont jamais achevées, mais détruites par la mort ou la folie [...] selon Balzac, la folie a toujours tendance à dépasser la pensée elle-même, une sorte d'excès de génie qui engloutit le génie¹ ». Cette

1. Josué Harari, «The Pleasures of Science and The Pains of Philosophy: Balzac's *Quest for the Absolute*», *Yale French Studies*, n° 67, 1984, p. 135 et 137. Nous traduisons.

vision entropique du désir, les commentaires de Félix Davin, porte-parole de Balzac, l'appliquent à *Louis Lambert* : cette œuvre cardinale des *Études philosophiques* montre « la pensée tuant le penseur² ».

Si les années 1830-1835 marquent une période d'activité intense chez Balzac, dans sa vie comme dans son œuvre³, on s'accorde généralement pour affirmer qu'à partir du *Père Goriot* en 1834 et de l'inauguration de la technique des personnages réapparaissants, l'auteur de *La comédie humaine* délaisse la veine philosophique et fantastique de son œuvre pour s'orienter vers le roman de mœurs et le développement d'une esthétique réaliste. Mais faut-il croire à une rupture complète ? Le débordement du « réel », du vraisemblable, que l'on constate dans les ouvrages « philosophiques » est-il essentiellement différent du rapport que la production ultérieure de Balzac entretient avec le réel ? Serait-il possible de voir plutôt une continuité entre les *Études philosophiques* et les *Études de mœurs* selon laquelle les premières nommées, dans la rupture et le débordement mêmes qu'elles opèrent à l'égard de la réalité, posent les jalons d'une esthétique réaliste ? En d'autres termes, serait-il concevable de considérer l'excès et la rupture comme structurant le réalisme balzacien, comme en faisant partie intégrante ?

L'impossibilité de l'entreprise réaliste va de soi pour la critique actuelle, du moment que l'on tient pour acquis l'opacité du signifiant, que l'on accepte l'inexorable déformation effectuée à l'endroit du référent « réel » par la mise en récit de celui-ci. Loin de re-présenter le réel dans son immédiateté, le réalisme s'avère une position idéologique destinée à occulter l'impossibilité de mener à bien le projet mimétique. Dans une étude récente, Lawrence R. Schehr avance que le trait saillant du réalisme est une foncière ambivalence ou ambiguïté :

[...] l'écriture réaliste n'est pas l'acte idéologique de la représentation mais plutôt la mise en question radicale de l'acte même de la représentation dans l'écriture [...]. D'un côté, l'écriture est radicalement différente du monde et ne peut représenter ce qu'il n'est pas ; de l'autre côté, cette radicalité est elle-même compromise par la participation du langage au monde et par celle du monde au langage⁴.

C. Prendergast décrit pour sa part les protagonistes des *Études philosophiques* comme des « génies fous » (*Balzac, Fiction and Melodrama*, Londres, Edward Arnold, 1978, p. 183).

2. « Introduction » de Félix Davin aux *Études philosophiques*, dans *La comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 1215.

3. Maurice Bardèche fait état de cette étonnante activité : « Entre la publication de *La peau de chagrin* et la fin de l'année 1832, Balzac n'écrivit pas moins de quarante-et-un contes ou articles [...] soit environ un conte tous les quinze jours » (*Balzac*, Paris, Julliard, 1980, p. 195).

4. Lawrence R. Schehr, *Rendering French Realism*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 14 ; nous traduisons.

Là où le texte réaliste trouve sa justification, c'est paradoxalement dans sa *résistance* à l'idéologie représentationnelle : « [...] le moment qui définit le réalisme est celui où les processus du réalisme s'effondrent, un point négatif qui ramasse et éparpille simultanément, un trou noir discursif, une déchirure dans le tissu, [...] une tache nue qui ne couvre rien, qui marque quelque abîme d'indécidabilité⁵. » Le réalisme irait ainsi de pair avec une certaine *illisibilité*, une certaine incapacité de représenter.

Les ambitions mimétiques de Balzac trouvent une expression magistrale dans un texte relativement négligé des *Études philosophiques* et que l'on pourrait appeler réaliste pour autant que l'intrigue tourne autour de la représentation d'un événement réel, en l'occurrence la bataille de la Bérésina de 1812 : la nouvelle intitulée *Adieu* (1830)⁶. Si le référent réel y joue un rôle crucial, c'est que, d'une part, lors de la traversée de la rivière russe, Stéphanie de Vandières est censée perdre la raison et la mémoire ; en dehors de la digression sur la catastrophe en Russie, les deux tiers du texte, consacrés à la découverte et à la tentative de guérison de la comtesse, peuvent se concevoir comme des séquelles, des effets de cet incident marquant. D'autre part, l'importance de l'épisode est soulignée par le fait que celui-ci arrive, en un certain sens, deux fois : dans l'espoir de guérir Stéphanie, Philippe de Sucey s'ingénie à reproduire la scène de la bataille dans le jardin de son parc, espérant ainsi lui rendre la mémoire, le savoir, et finalement son amour pour lui. Nous avons donc affaire, dans *Adieu*, à une réflexion rigoureuse sur la représentation du réel et sur le rapport du sujet à cette réalité.

Le peu de commentateurs qui se sont penchés sur la nouvelle⁷ semblent avoir eu tendance à juger de la valeur du texte par sa fidélité à

5. *Ibid.*, p. 17-18.

6. Nous nous référons au texte d'*Adieu* tel qu'il se présente dans *La comédie humaine*, t. X, *op. cit.*, p. 973-1014. Dorénavant désigné à l'aide du sigle A, suivi du numéro de la page. Moïse le Yaouanc fait remarquer dans son « Introduction » à la nouvelle que Balzac s'est soigneusement documenté sur la bataille en Russie (p. 963).

7. À notre connaissance, voici les seuls articles et extraits de livres qui se consacrent à un examen approfondi de la nouvelle : Anne-Marie Meininger, « Sur *Adieu* », *L'année balzacienne*, 1973, p. 380-381 ; Shoshana Felman, « Women and Madness : The Critical Phallacy », *Diacritics*, hiver 1975, repris dans S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 142-154 ; Madeleine Borgomano, « *Adieu*, ou l'écriture aux prises avec l'Histoire », *Romantisme*, n° 76, 1992, p. 77-86 ; Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, New York et Londres, Routledge, 1990, p. 117-128 ; L. Frappier-Mazur, « Violence et répétition dans *Adieu* de Balzac », dans Pierre Laforgue (dir.), *Pratiques d'écriture. Mélanges de littérature et d'histoire offerts à Jean Gaudon*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », n° 16, 1996, p. 157-166 ; et Manuela Morgaine, « La mémoire gelée », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 4, printemps 1990, p. 101-108.

représenter le contexte historique. Pour Pierre Gaspar, par exemple, le réalisme de la nouvelle l'emporte sur toute innovation créatrice : « [...] Balzac se complaît à imaginer des scènes hallucinantes, mais la guerre en comporte encore plus qu'il ne peut en rêver⁸. » Or, y aurait-il moyen de concevoir la dimension réaliste du texte autrement que selon une logique oppositionnelle, comme une sorte de victoire de la réalité sur les divagations créatrices de l'écrivain ? Dans cette étude, je tâcherai de montrer que le signifiant qu'est le texte balzacien — sa dimension formelle, figurée — non seulement résiste à un tel binarisme, mais met radicalement en question la réalité, la présence à soi de l'événement primordial dont Stéphanie est témoin et qui est censé lui fournir son savoir.

En Philippe de Sacy, Balzac présente un personnage qui devrait, semble-t-il, détenir un savoir privilégié sur les incidents de la Bérésina, qui serait à même de les « lire » en vertu de sa présence à l'événement. Cependant, son autorité en tant que témoin direct se trouve contestée par sa découverte de Stéphanie, elle aussi témoin direct mais en même temps dépouillée de tout savoir sur ce qui s'y est passé. C'est ainsi — à travers la folie et l'amnésie de la comtesse — qu'*Adieu* pose la question épistémologique par excellence : comment accéder à un événement dont le témoin n'a plus de souvenir ? Quel est le statut de cette réalité à laquelle le protagoniste se réfère et qui lui fournit, croit-il, son savoir ? Comment situer la subjectivité par rapport au témoignage, et donc à l'événement, à la réalité ? À cette époque fondatrice de l'esthétique de Balzac⁹, *Adieu* met en question le projet réaliste en même temps qu'il en marque les limites.

Les refus de Sacy

Au cours de la partie de chasse qui ouvre la nouvelle, on entrevoit déjà le rapport insolite qu'entretient Philippe à l'égard du passé, et en particulier envers la bataille de la Bérésina. Dans un premier temps, son com-

8. Pierre Gaspar, « Préface » à *Le colonel Chabert suivi de El Verdugo, d'Adieu et de Le réquisitionnaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 11. L'auteur de la « Notice » à *Adieu* (dans Balzac, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Maurice Bardèche, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1955-1963, t. XV) privilégie également la dimension réaliste du texte : « Le morceau le plus remarquable de la nouvelle est évidemment le passage de la Bérésina, admirable et vigoureux tableau qui nous donne la mesure de la puissance de reconstitution de Balzac » (p. 372).

9. Maurice Bardèche souligne l'importance des contes dans le développement artistique de Balzac pendant la période de la création d'*Adieu* : « [...] on s'aperçoit qu'il y a une rupture complète [...] entre la production et les préoccupations des années précédentes et celles des années 1829 à 1833. Ce n'est pas assez de dire que Balzac fait *peau neuve*. En réalité, c'est une naissance » (*op. cit.*, p. 317).

pagnon d'Albon, essoufflé par la longue promenade et démoralisé par leur excursion infructueuse, «pouss[e] un long soupir» (A, 975), ce qui suscite la réaction suivante de la part de Philippe : «“France! voilà tes députés, s’écria en riant le colonel de Sucy. Ah! mon pauvre d’Albon, si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie...” Il n’acheva pas et leva les yeux au ciel, comme si ses malheurs étaient un secret entre Dieu et lui» (A, 975). Sucy se moque des plaintes du marquis en citant la rudesse d’une expérience personnelle, c’est-à-dire son emprisonnement par les Russes après la défaite de l’armée française. S’il peut dédaigner, rejeter le soupir de d’Albon, c’est donc en vertu de cette expérience ennoblissante dont son ami, le «pauvre», ne peut pas témoigner. Bien que sa présence (et l’absence de son interlocuteur) en Sibérie se présente comme une épreuve fortifiante, quasiment idéale, Philippe hésite à relater les détails de son incarcération.

Il en va de même pour l’histoire des événements de la Bérésina. D’Albon, se plaignant cette fois de la sévérité de son ami, l’atteint par maladresse à un point sensible : «Il faut que vous n’ayez jamais aimé, répondit le conseiller d’un air piteusement comique» (A, 976). Cette remarque rappelle à Sucy sa séparation d’avec Stéphanie lors de la bataille, mais ne l’incite pas davantage à faire part de son passé troublant à d’Albon : «Un jour, mon ami, lui dit Philippe en lui serrant la main et en le remerciant de son muet repentir par un regard déchirant, un jour je te raconterai ma vie. Aujourd’hui, je ne saurais» (A, 976). Le militaire résiste encore une fois à raconter un passé qui, à en juger par sa réaction extrême (il «tressaillit violemment») face au commentaire anodin du marquis, ne cesse de le tourmenter. Philippe donne ici la promesse d’un récit — «Un jour je te raconterai ma vie» —, mais c’est un engagement dont la réalisation est différée à jamais : il refusera jusqu’au bout de narrer, de mettre en récit son passé. Et c’est cet ajournement radical qu’il importe d’examiner.

On pourrait faire remarquer que le protagoniste résiste à en parler parce que les événements en question sont trop frais dans son souvenir, ayant laissé «une plaie qui probablement n’était pas cicatrisée» (A, 976); toutefois, la douleur que ressent Sucy ne diminue pas pour autant la contradiction inhérente à la rhétorique de ses propos concernant le passé. Pourquoi refuser de raconter l’histoire d’un événement qu’il cite («Si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie...») comme moralement édifiant? Pourquoi hésiter à faire le récit d’une épreuve qui paraît le mettre dans une position de supériorité par rapport à son interlocuteur?

La découverte imprévue de Stéphanie, folle et soignée par son oncle, fait ressortir une autre aporie dans le comportement du protagoniste. Ayant reconnu en « la dame blanche et noire » (A, 979) la maîtresse dont il fut horriblement séparé sept ans auparavant, Sucey s'évanouit « comme mort » (A, 983) et en reprenant ses sens demande qu'on « l'arrach[e] » au « spectacle » que constitue la comtesse effrayée, tournoyant sur la prairie. Ce passé qu'il idéalisait en présence de d'Albon lui envoie alors une déléguée, une représentante dans la vie actuelle, et exerce ainsi sur lui un effet mortifère. Le colonel, une fois revenu à lui-même, envoie à son tour un délégué, d'Albon, auprès de l'oncle de Stéphanie : « [...] informe-toi de tout ce qui concerne la dame que nous y avons vue, et reviens promptement ; car je compterai les minutes » (A, 984). Cependant, malgré sa demande de « tou[s] » les renseignements relatifs à la « folle », lorsque le conseiller revient pour lui relater l'histoire racontée par monsieur Fanjat, on peut inférer que Philippe lui coupe la parole : « “C'est donc bien elle, s'écria Sucey après avoir entendu *les premiers mots* du marquis d'Albon [...] — Oui, c'est la comtesse de Vandières”, répondit le magistrat » (A, 1003)¹⁰. D'Albon n'a donc que le droit de confirmer l'identité de la dame folle, de corroborer une information que Sucey croyait déjà connaître. Le refus du témoignage de d'Albon ressortit donc au même mouvement paradoxal qu'on constatait dans sa résistance à parler de son passé : tout en citant, en nommant Stéphanie, il se défend d'en entendre parler, d'en recevoir le rapport d'un tiers. Dans le cas de son passé comme à l'égard de sa maîtresse, Sucey fait preuve d'une résistance au *récit*, hésitant d'une part à raconter les épreuves de la Bérésina et de l'autre à « lire » le témoignage que vient de rapporter d'Albon à propos de la comtesse. Quelle étrange logique est ici à l'œuvre ?

La rhétorique de Sucey trahit un dédain marqué à l'égard du témoin indirect, soit le marquis d'Albon dans les deux contextes. D'Albon, selon la logique de Philippe, ne peut comprendre ce que celui-ci a vécu dans les plaines de Russie parce qu'il ne peut pas en témoigner *directement*. Et Sucey paraît écarter le témoignage de son ami à propos du passé de Stéphanie pour la même raison : ayant reçu ces informations de l'oncle de Stéphanie, lui aussi témoin indirect, le savoir du conseiller, trois fois médiatisé par un *récit*¹¹, est à négliger catégoriquement. Le fait qu'il

10. Sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons partout.

11. M. Borgomano fait également état de cette médiation : « Relais et *couches narratives* éloignent le récit historique du récit fictif, à la manière dont les *couches de cadavres* séparent Chabert de l'air » (*loc. cit.*, p. 78).

n'ait pas été *présent*, qu'il n'ait pas assisté à l'événement, l'empêche d'en détenir un savoir valable, et c'est pourquoi il ne lui permet que d'identifier la femme vue aux Bons-Hommes. Le récit que pourrait donner son ami serait supplément superflu à un savoir dont il se croit déjà maître. En bref, Sucy croit que seule la *présence* confère le savoir¹².

Le double refus du protagoniste — de lire et de raconter — peut ainsi se concevoir comme une résistance à la *relève* : à faire la relève du passé (sous forme d'un récit à d'Albon) et à permettre que d'Albon fasse la relève de ce passé (au moyen d'un autre récit), tout en citant ce passé comme édifiant, exemplaire. Ce n'est pas par hasard que Derrida traduit le concept hégélien d'*Aufhebung* par « relève », terme polysémique qui décrit un mécanisme de la conscience analogue à celui que l'on constate chez le protagoniste, soit celui de « *aufheben*, nier en relevant, en idéalisant, en sublimant dans une intériorité anamnésique, (*Errinerung*), en *internant* la différence dans une présence à soi¹³ ». Quoi de plus apte à décrire la rhétorique de Sucy à propos de son passé, qui consiste précisément à repousser l'idée de mettre en récit ses expériences en même temps qu'il les idéalise au nom d'une « présence à soi » tacite ? Dans la tentative de guérir Stéphanie, on va assister justement à la *relève* de cette subjectivité, de cette présence que Philippe tâche de faire valoir en intériorisant, en oubliant la différence radicale entre présent et passé, soi-même et l'autre.

La menace que représente Stéphanie

Que Sucy veuille guérir la comtesse de sa folie peut sembler très naturel : ayant été son amant dans le passé, il souhaite retrouver le « bonheur » (A, 1003) qu'il a connu autrefois. Si, comme on l'a constaté, Philippe est sûr de son savoir du passé, il se révèle tout aussi assuré, idéaliste même, quant à sa capacité à restaurer la santé mentale de Stéphanie : « Je vais aux Bons-Hommes, la voir, lui parler, la guérir. Elle est libre. Eh bien, le bonheur nous sourira, ou il n'y aurait pas de Providence » (A, 1003). Toutefois, lorsque d'Albon lui fait remarquer, en vue de tempérer cet optimisme, qu'« elle [l] a déjà vu sans [le] reconnaître » (A, 1003), la réaction de Philippe permet d'entrevoir la force aveuglante de sa volonté : « Le colonel tressaillit ; mais il se mit à sourire en laissant échapper un léger mouvement d'incrédulité. Personne n'osa s'opposer

12. L. Frappier-Mazur conclut à la même orientation épistémologique chez Sucy : « Philippe, d'autre part, assimile tout à fait conscience et mémoire » (*loc. cit.*, p. 164).

13. J. Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 59.

au dessein du colonel. En peu d'heures, il fut établi dans le vieux prieuré, auprès du médecin et de la comtesse de Vandières » (A, 1003). Le sourire troublant, sinistre, que lance le militaire en réponse au rappel à la modération de son ami laisse entendre qu'il y a quelque chose d'autre, quelque chose de plus personnel en cause dans son projet de guérir son ancienne maîtresse. Quel serait, au juste, le « dessein » du colonel ?

De toute évidence, Sucey vise à rendre à Stéphanie la raison, mais laquelle ? Celle, n'est-ce pas, qu'elle possédait avant les événements affreux de la Bérésina. Rien dans le texte ne permet d'affirmer, toutefois, que la comtesse ait été en possession de sa santé mentale avant d'être témoin de la mort de son mari et d'être séparée de Philippe aux bords de la rivière fatale. Bien au contraire, une série de récurrences suggère une similitude surprenante entre l'état psychologique de la Stéphanie actuelle, « folle », et celui de la jeune femme témoin de la bataille de 1812. La critique n'a pas manqué de relever que l'absence de raison chez Stéphanie correspond aux yeux de Sucey à la disparition de sa féminité¹⁴ ; frustré de son incapacité à réveiller chez elle la moindre intelligence, le colonel pousse un cri révélateur : « Je supporterais tout si, dans sa folie, elle avait gardé un peu du caractère féminin. Mais la voir toujours sauvage et même dénuée de pudeur, la voir... » (A, 1009). Philippe fait référence, dans un passage à teneur semblable, à un passé où sa maîtresse aurait joui du don de la féminité : « Quand elle était femme, répondit tristement Philippe, elle n'avait aucun goût pour les mets sucrés » (A, 1006). « Femme », le fut-elle jamais aux yeux de son amant ? Lorsqu'il la contemple pendant son sommeil dans la plaine russe, on s'aperçoit que, même dans le passé, le statut sexuel de sa maîtresse n'était guère plus lisible :

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

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

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

plus tard, le colonel se trouve incapable de combler ce qu'il perçoit être chez elle une absence fondamentale. Le manque auquel le colonel se heurte dans la folie de Stéphanie relèverait donc d'une absence *originale* que Sucy, aveuglé par son propre désir, ne fait que répéter.

Ainsi l'idéalisme avec lequel Sucy envisage le passé, cette époque où Stéphanie « avait sa raison » (A, 1009), se trouve-t-il miné par une dimension figurale suggérant que la « folie » de la comtesse — le manque de féminité et d'humanité que son ancien amant perçoit chez elle — préexiste au témoignage de la mort du comte de Vandières. Sucy veut bien croire que sa folie soit due à cet événement précis et bien déterminé ; le texte, par sa dimension figurée, vient souligner, en revanche, la radicale absence du « caractère féminin » tel que le perçoit, c'est-à-dire tel que l'*idéalis*e, Philippe. Le fait que dans le présent elle ne soit pas douée de féminité n'est donc pas le résultat d'une perte ; la lacune réside plutôt chez Sucy, dans sa *perception* de sa maîtresse. Stéphanie n'est pas une origine, une plénitude qu'il s'agirait simplement de réactiver ; elle n'est pas seulement différente de la femme du passé, mais *radicalement autre* qu'elle.

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

Le major saisit la comtesse, la mit debout, la secoua avec la rudesse d'un homme au désespoir, et la contraignit de se réveiller ; elle le regarda d'un œil fixe et mort.

— Il faut marcher, Stéphanie, ou nous mourrons ici.

Pour toute réponse, la comtesse essayait de se laisser aller à terre pour dormir (A, 994).

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

Pour idéaliser le passé, Philippe doit donc négliger la folie et l'absence qui marquent *déjà* sa maîtresse à la Bérésina¹⁵. Qu'est-ce qu'il y aurait dans la condition de la Stéphanie folle qui le pousserait à passer sous silence ce manque originaire, à vouloir lui rendre le savoir d'un événement qu'elle n'a jamais possédé ? C'est que la folie — et plus précisément le mutisme et l'apparente amnésie — de Stéphanie pose une menace au régime épistémologique de Sucey, doctrine selon laquelle, on se le rappelle, la présence assure le savoir. Or, en la comtesse, Philippe a affaire à la fois à un témoin direct de l'événement crucial, qui y fut *présent*, et à quelqu'un n'ayant aucun souvenir de ce passé. Ainsi, en tant que mélange hybride d'absence et de présence, elle pose un défi au savoir de Philippe : elle figure l'absence *dans* la présence, la possibilité de témoigner directement d'un événement et de n'en garder aucun souvenir. Pour Sucey, cet amalgame impur est illisible et mortifère, comme en témoigne sa première réaction face à la comtesse : « Stéphanie. Ah ! morte et vivante, vivante et folle, j'ai cru que j'allais mourir » (A, 983). Avant même d'entamer la « guérison », il est évident que Sucey prend déjà conscience du leurre que constitue la beauté, la présence physique de sa maîtresse ; il s'agit d'un rare moment de lucidité chez le militaire :

15. L. Frappier-Mazur fait également état de cette absence originaire chez Stéphanie : « Même avant sa folie, à la Bérésina, les facultés mentales de Stéphanie étaient déjà engourdis, par le froid, la faim et le sommeil et, sans doute, le spectacle du carnage » (*loc. cit.*, p. 162).

Ceux qui sont restés avec délices pendant des heures entières occupés à voir dormir une personne tendrement aimée, dont les yeux devaient leur sourire au réveil, comprendront sans doute le sentiment doux et terrible qui agitait le colonel. Pour lui, ce sommeil était une illusion ; le réveil devait être une mort, et la plus horrible de toutes les morts (A, 1004-1005).

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

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

Il vient de se lever là, devant moi, [...] une femme étrange ; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants [...]. Elle m'a regardé en passant, et quoique je ne sois point peureux, son regard immobile et froid m'a figé le sang dans les veines.

— Est-elle jolie ? demanda Philippe (A, 979).

Encore une fois, face au mélange déconcertant d'absence et de présence dont est marqué le rapport du marquis, Sucey trouve une échappatoire dans un mouvement d'idéalisation : « Est-elle jolie ? » En bannissant Philippe du domaine des Bons-Hommes, le docteur Fanjat lui reproche justement de subordonner la maladie de sa nièce à des intérêts idéalistes, voire égoïstes : « Il vous fallait donc une folie d'opéra, dit aigrement le docteur. Et vos dévouements d'amour sont donc soumis à des préjugés ? » (A, 1009-1010). En refusant de lire Stéphanie, d'affronter l'absence radicale qui la marque, Sucey lui fait une sorte de violence : il fait d'elle la métaphore d'un passé idéal, d'un passé qui n'a jamais existé à part entière. En d'autres termes, on peut dire qu'en tâchant de faire valoir ce passé idéal Philippe veut rendre à Stéphanie la *présence* du passé ; c'est toutefois un projet voué à l'échec puisque ce passé-là, on l'a vu,

n'a jamais été présent pour elle. Il ne peut assurer la décontextualisation de cette présence parce qu'elle est subjective, « privée¹⁶ », résistante à la répétition : la réalité de sa présence est ici minée en ses origines.

On est dès lors en mesure de mieux cerner ce qui sous-tend la résistance du protagoniste à raconter le passé et à accepter les témoignages des autres, et ce qui le pousse à vouloir guérir sa maîtresse. Il est significatif que, pour lui rendre la raison, Sucy ne cherche pas à raconter à la comtesse le passé ; son but est plutôt de se faire nommer par elle. La « supercherie » (A, 1008) de Fanjat pour empêcher que le colonel ne tue sa nièce et ne se suicide, qui consiste à lui dire que Stéphanie l'a nommé, réussit précisément parce qu'elle répond au désir du militaire, soit celui d'être identifié. Paradoxalement, ce qu'il vise dans la guérison, c'est une représentation de lui-même, une confirmation de sa propre présence à la Bérésina. La comtesse ne peut cependant lui servir de miroir¹⁷ parce que lors de la bataille elle est pour ainsi dire déjà absente, signe opaque reflétant non le désir de son amant, mais constituant plutôt une espèce d'abîme auto-réflexif illisible : « Ainsi roulée sur elle-même, elle ne ressemblait réellement à rien¹⁸ » (A, 993). Obsédé, Sucy ne cesse, au cours de la guérison, justement, de se re-présenter à Stéphanie, d'invoquer sa propre présence : « "Elle ne me reconnaît pas, s'écria le colonel au désespoir. Stéphanie ! c'est Philippe, ton Philippe, Philippe" » (A, 1005). Pourquoi lui faut-il la confirmation de Stéphanie s'il a été lui-même présent à la Bérésina ?

C'est que Sucy, tout autant que Stéphanie, s'avère menacé dans son savoir des événements passés : il craint donc que sa version de l'événement ne soit arbitraire, que sa subjectivité ne puisse survivre à une décontextualisation, ne soit illisible pour autrui. Il se soucie moins de la maladie de Stéphanie que de son propre savoir : la folie — la mort dans

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

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

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

la présence — de Stéphanie lui montre la possibilité que son savoir soit arbitraire, relatif, forcément lacunaire. À l'égard de Stéphanie comme à l'égard du récit, c'est la possibilité de l'*absence* qui menace Sucy. Il refuse donc de raconter ses expériences à d'Albon et de recevoir le témoignage de celui-ci au début du texte parce qu'un récit — le sien ou celui d'un autre — l'obligerait à *s'absenter*, et donc à courir le risque de découvrir que sa subjectivité, sa version du passé, n'est qu'un leurre. Philippe cite le passé, mais il refuse de le *réciter*, de le mettre en récit ou de le répéter par une lecture, de la même façon qu'il cherche à être identifié, *cité* par Stéphanie, mais résiste en même temps à la lire. Stéphanie et le récit ont ceci en commun qu'ils sont marqués tous deux, dans leur structure même, par une absence ou altérité radicale, originaire. Dans ce sens, la menace de Stéphanie est la menace du récit : c'est celle que pose l'absence, la mort de la présence à soi, au désir de Sucy, qui refuse de *s'absenter*, de permettre qu'un récit, cet autre relativisant, vienne le relever de son savoir absolu de l'événement. La crise de Sucy peut ainsi être conçue comme une crise du réalisme, dans la mesure où il s'agit, selon L. Schehr, d'une crise essentiellement épistémologique : « L'inscription du discours réaliste ne relève pas d'un acte de transcription, mais d'un acte de refoulement qui est la crise de l'écriture. Le texte réaliste n'est lisible que parce que l'auteur a voulu réprimer la différence radicale dans son œuvre qui est la différence entre l'écriture et son absence¹⁹. » Aveuglé par son propre désir, le protagoniste n'accepte pas de se rendre à une étrange évidence : bien qu'elle soit physiquement présente à la Bérésina, Stéphanie est toujours déjà un témoin *médiat* ; pour autant que son savoir est marqué au sceau de la secondarité, elle semble ressortir au même mode référentiel qu'un *texte*.

Il s'agit là d'une constatation qui entraîne des questions importantes quant à la compréhension de la nouvelle d'une part, et au « réalisme » du texte d'autre part. Si la comtesse n'est qu'un témoin indirect, peut-on toujours comprendre la traversée de la Bérésina comme un événement « réel », pleinement présent à soi ? Comment cette illisibilité à laquelle se heurte Sucy, une illisibilité du réel, s'inscrit-elle dans le projet réaliste ? On assistera, lors de l'évocation littérale de l'événement traumatique par Sucy, à la relève de la présence de celui-ci — par le récit qu'il se refuse à raconter et par le contrecoup de la tentative de guérison —, relève dont les traces, l'excès, racontent la résistance de Sucy et du référent balzacien à la médiation, en l'occurrence, à la *lecture*.

19. L. Schehr, *op. cit.*, p. 14.

Représentation et répétition : le témoin cité

N'ayant pu ressusciter la raison de Stéphanie en l'appriivoisant par des friandises, Philippe recourt à une stratégie osée pour mener à bien son dessein : il décide de reconstruire la scène de la bataille fatale dans le parc de sa propriété, espérant ainsi, par une espèce de traitement de choc, lui rendre la mémoire. En voulant « copier dans son parc la rive où le général Éblé avait construit ses ponts » (A, 1010), Sucy tient évidemment pour acquis l'intégrité de son modèle. Et cependant l'évidence que fournit le texte suggère que la plénitude du contexte que le colonel vise à réactiver est loin d'être assurée ; effectivement, tout se passe comme si cet événement primordial était déjà lui-même une mise en scène, une fiction. Le camp des malheureux Français se présente d'abord comme un « spectacle » (A, 987), métaphore théâtrale qui se répercute dans la description de la ruée effrénée des réfugiés vers le radeau qu'a fait construire Sucy : « [...] mais il frissonna quand il vit l'embarcation noire de monde et les hommes pressés dessus comme des spectateurs au parterre d'un théâtre » (A, 1000). Les origines du camp fatal à côté de la rivière rendent explicites l'incomplétude et l'artifice dont est marqué l'épisode central de la nouvelle :

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

« Ville improvisée », « transporté[e] », le lieu de la bataille semble relever plus d'une scène de théâtre que d'une réalité non problématique, présente à soi. De la même façon qu'il met en question la plénitude de la raison dont aurait joui la comtesse, le texte vient contester également l'intégrité du contexte historique que Sucy cherche à reconstituer. Comme partout dans ce texte, la « réalité » du référent, sa présence à soi, est implacablement mise en échec.

Sous ce rapport, l'effort du militaire pour re-présenter un passé qui ne fut jamais pleinement présent se révèle redondant, ne pouvant donner lieu qu'à une répétition de l'absence primaire qu'il vise à effacer. Il convient de se rappeler que Sucy entreprend la reconstitution de l'événement sous l'effet d'un reproche que lui fait monsieur Fanjat : celui-ci lui demande de « quitte[r] [l]e triste ermitage » (A, 1010) des Bons-Hommes parce que Philippe semble subordonner la guérison de la comtesse à ses propres intérêts. Si Sucy ne tient pas tête au docteur, c'est

parce qu'il en a assez d'essayer de « lire » Stéphanie, effort qui finit par lui faire « perd[re] connaissance » (A, 1009)²⁰. On peut donc envisager son évocation physique de la Bérésina comme une tentative d'éviter de telles lectures : au lieu de s'efforcer de chercher des marques d'intelligence sur le visage de sa maîtresse, il l'oblige à lire, il fait d'elle le témoin de son propre passé.

Lorsque Stéphanie témoigne enfin de « cette fausse Russie » (A, 1011), la superfluité de son entreprise se fait pourtant évidente : au lieu de lui permettre de se passer de lecture, la représentation a pour effet de le contraindre à lire encore une fois. Le sourire de son amante, tuée sur le coup en voyant sa « vie passée traduite devant elle » (A, 1012), lui fait croire à une résurrection impossible : « “Ah ! ce sourire, s'écria Philippe, voyez donc ce sourire ! Est-ce possible ? — Elle est déjà froide”, répondit M. Fanjat » (A, 1013). Le mélange d'absence et de présence — Stéphanie est morte, mais paraît toujours vivante —, illisible, confond et agace Sucey une dernière fois : il « fit quelques pas pour s'arracher à ce spectacle [...] ne se retournant plus » (A, 1013). Bien que sa reconstitution semble traduire un changement de stratégie, elle ne se révèle, en fin de compte, qu'un autre moyen de rendre à Stéphanie une idéalité, une présence d'esprit qu'elle ne possède pas. La présence, dans le texte de Sucey, d'un personnage incapable de lire l'autre (événement, personnage, objet) fait paradoxalement partie intégrante de la structure du texte réaliste du XIX^e siècle. L. Schehr souligne le rôle du « mauvais lecteur » dans l'économie du réalisme :

Le mauvais lecteur est une figure fondamentale, inévitable de la prose narrative, depuis l'avènement du roman moderne [...] mais il est absolument central au récit du dix-neuvième siècle. De façon générale, les tropes du réalisme fonctionnent en vertu d'une méprise [« misreading »] selon laquelle le récit corrige la perception erronée de lecture qu'il a établie. [...] Le réalisme, dans sa recherche d'une représentation vraisemblable, et dans l'importance qu'il accorde au littéral, doit présenter son mauvais lecteur [« figure of misreading »] comme une figure (un personnage) vraisemblable qui « lit mal » l'écriture²¹.

20. Ces deux remarques sont donc à prendre littéralement : face au « texte », au signifiant qu'est Stéphanie, Philippe est très concrètement sans connaissance, sans savoir.

21. Et Schehr d'articuler également la problématique en termes psychanalytiques : « Le châtré, comme le notent Lacan et Barthes (*S/Z*), c'est celui qui ne peut s'identifier à l'Autre. De façon spéculaire, c'est celui qui est incapable de la représentation de soi-même ou d'un autre ; c'est celui qui ne peut être lu ; c'est celui, enfin, qui ne peut lire. La figure du châtré [...] est celle, impuissante, qui ne peut ni identifier ni répéter ; plus important, elle ne peut être répétée ou inscrite puisqu'elle est toujours une marque de différence. Le châtré est donc, symboliquement, la figure du mauvais lecteur dans le récit » (*op. cit.*, 128).

On ne doit pas voir en Sucey uniquement la figure négative du réalisme, mais plutôt l'effet nécessaire, nécessairement ambivalent, de la visée mimétique.

Toutefois, pourrait-on objecter, la vue de la Bérésina reconstituée n'a-t-elle pas pour effet de guérir la comtesse ? En effet, elle reconnaît bel et bien son amant avant de mourir dans ses bras. Que faut-il penser de cet épisode fascinant qui met en scène à la fois l'apparente guérison et la mort du patient ? Si l'on se permet de s'attarder sur cette scène, c'est que tous les éléments-clés de notre questionnement y sont en jeu : le problème du souvenir, du témoignage, ainsi que le mode référentiel du texte ; Philippe re-présente, de mémoire, un événement dont il fut témoin oculaire. L'importance de cette scène n'est pas à sous-estimer, la représentation étant ici elle-même mise en scène : on est en quelque sorte aux limites mêmes de la mimésis.

Une première indication de ce que la reconstitution de la bataille ne va pas constituer une nouvelle stratégie de la part de Philippe se retrouve dès après son renoncement apparent à la guérison de Stéphanie : c'est un projet conçu « sur la foi d'un rêve » (A, 1010). L'idée de l'entreprise provient ainsi de sa propre conscience ; pour la mener à bien, Sucey ne consulte donc personne, il est « aidé par ses souvenirs » (A, 1010). Le projet va par conséquent porter la marque de la subjectivité de son créateur. En re-présentant la Bérésina, Philippe *se* représente, il recrée le contexte de son savoir à lui, un savoir auquel Stéphanie n'a pas accès. Il n'en demeure pas moins que la comtesse semble recouvrer momentanément la raison après son témoignage sur la bataille reconstituée. Et alors la question se pose : le fait que Stéphanie reconnaisse son amant est-il un signe du *savoir* que Sucey cherche à restaurer chez elle ?

La violence et l'excès que l'on a déjà soulignés dans la subjectivité qui imprègne cette scène s'étend également à la préparation du témoin. Elle n'y assiste pas de son propre gré : son oncle doit la droguer en lui faisant « prendre un peu d'opium » (A, 1011), et le départ nocturne fait également l'économie du consentement de Stéphanie, décrit comme un « singulier enlèvement » (A, 1011). La version « privée » de l'événement ne saurait donc se décontextualiser, être prise en relève par Stéphanie, justement parce qu'elle est trop fortement marquée de la présence, de l'intention de son créateur ; ici, comme ailleurs dans le texte, le militaire refuse obstinément de s'absenter, et cette présence — son désir — subvertit toute possibilité que sa création soit « lue ».

Dans la mesure où la « fausse » Russie constitue la métaphore d'un passé auquel seul Sucey a accès, elle ne relève pas du textuel, mais plu-

tôt du visuel, d'un mode d'expression où la forme imite le contenu et se présente comme une extension de celui-ci. Justement, le texte précise que Stéphanie voit devant elle un « étrange tableau » (A, 1012) ; en tant que telle, la reconstitution est imperméable à la lecture, étant ancrée dans une origine, dans le modèle qu'est l'idéalisme du protagoniste. La représentation de Sucey, loin d'être arbitraire, d'être donnée librement, constitue une tentative de signification motivée dont Stéphanie est radicalement exclue, d'où sa mort²². En ces termes, si la comtesse parvient à reconnaître son amant (« Oh ! c'est Philippe », A, 1013), c'est moins parce que la vue de la scène lui confère un savoir que parce que Sucey lui *extorque* la réponse voulue. Le fait de dire « Philippe », loin d'indiquer que la comtesse retrouve la raison, reflète plutôt l'excès d'intention dont Sucey entoure la reconstitution : la lecture n'étant plus possible, Stéphanie ne peut plus qu'*identifier* le passé et son amant²³.

Il est donc possible de concevoir l'épisode de la reconstitution et de la « guérison » comme étant *performatif*, dans ce sens qu'il montre la radicale disjonction entre énonciation (le désir de Sucey de « guérir » Stéphanie, autrement dit d'appivoiser son altérité, son illisibilité) et réalisation (la mise en scène de la bataille de Russie). La reconstitution n'est pas la *cause* de la mort de Stéphanie, elles ne sont pas complémentaires, cette cause est *autre*, en l'occurrence le désir de Sucey de ne plus affronter cet idéal déchu qu'est Stéphanie. Philippe n'arrive donc pas, comme l'affirme Sandy Petrey, à la « découverte qu'une performance

22. La mort de Stéphanie marquerait le point extrême de l'indifférence ou de l'impersonnalité qui caractérise le rapport entre elle et Philippe : la comtesse n'est que véhicule, outil permettant à Sucey de confirmer le savoir (subjectif) qu'il croit détenir sur les événements de Russie. La disparition de la femme souligne également le mécanisme d'idéalisation chez le militaire à l'endroit de sa maîtresse : la Stéphanie de ses souvenirs n'ayant jamais existé à part entière, la Stéphanie réelle, celle qui a évolué dans le temps, doit nécessairement céder la place à cette femme-fantôme idéalisée à laquelle Sucey s'accroche afin d'éviter d'affronter l'incomplétude de son savoir du passé.

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

est requise parce que la réalité ne fonctionne pas²⁴ », sa « performance » ne rend pas présent son désir, mais produit, comme toute appropriation de l'autre, un supplément non cognitif ou allégorique racontant l'impossibilité de la réconciliation entre intention et forme²⁵.

D'Albon, lecteur et témoin

Faut-il croire alors que le texte interdit la possibilité de toute inscription et de tout savoir à propos du réel? Raconte-t-il uniquement l'histoire de l'impossibilité de l'apprentissage, son protagoniste refusant de lire ou en étant incapable? Y aurait-il plutôt moyen d'y cerner un modèle épistémologique positif selon lequel l'acquisition du savoir, au lieu d'être vouée à l'échec, serait possible? En d'autres termes, le texte réaliste propose-t-il également de bons lecteurs? Un autre réseau de récurrences figurales placées au début du texte, signalant la décontextualisation des événements racontés par Fanjat, suggère que d'Albon, du fait de s'être ouvert au témoignage de celui-ci, est bel et bien parvenu à acquérir un savoir. En traversant un champ lors de la partie de chasse, la démarche du conseiller fatigué rappelle le voyage périlleux de Sucy vers le pont de la Bérésina : « Préoccupé par le soin de garder son équilibre, il se penchait tantôt en avant, tantôt en arrière, en imitant ainsi les soubresauts d'une voiture fortement cahotée » (A, 973). Dans la digression sur la bataille de la Bérésina, « une catastrophe [...] vint tout à coup les arrêter dans leur marche. La voiture versa » (A, 997), de la même façon que s'arrête la promenade de d'Albon, qui, à bout de forces, prononce une phrase familière : « "Où diable sommes-nous?" dit le gros chasseur

24. S. Petrey (*op. cit.*, p. 124; nous traduisons). Je m'inscrirais donc en faux contre le point de vue exprimé par Petrey, qui établit un contraste entre la réussite de la guérison dans le contexte de la représentation et l'impuissance de Sucy dans la vie réelle (qui relèveraient respectivement, selon lui, des fonctions performative et constative); justement parce que la manœuvre de Sucy ne réussit pas, il ne parvient pas à guérir sa maîtresse, il ne rend pas *présente* sa présence d'esprit. L'excès constitutif du performatif — l'espacement ou l'altérité entre énonciation et signification, l'indifférence de la forme au regard du désir du sujet — implique la *répétition* de l'énonciation plutôt que la coïncidence entre le sujet et l'autre.

25. Et Derrida de préciser : « S'il y a ici performance, il faut la dissocier de la valeur de présence qu'on attache toujours au performatif. Ce qui se récite ici, cela aura été cette non-présentation de l'événement, sa présence *sans* présence, son avoir lieu *sans* lieu, etc. » (« Survivre », *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 189). Pour sa part, L. Schehr conçoit cet impact entre le désir et le référent comme la matière même de l'illisible balzacien : « Pour Balzac, il y a quelque chose au-delà de cette boue, qui est le non représentable. [...] Aucune adéquation ne peut faire coïncider [...] la matérialité du signe et son esthétique. [...] Voilà la vraie boue du récit balzacien, la rencontre du signe et du référent » (*op. cit.*, p. 106-107).

en s'essuyant le front [...] en face de son compagnon ; car il ne se sentit plus la force de sauter le large fossé qui l'en séparait » (A, 974). L'état désemparé de d'Albon rappelle celui de Stéphanie dans la plaine russe, où elle pose la même question à Sucy : « Philippe, où sommes-nous ? » (A, 997) devant un autre « fossé » à franchir, soit la Bérésina. La foule de soldats affamés, figurée à plusieurs reprises par des métaphores marines — « un océan de têtes [...] une mer vivante » (A, 990), « un mouvement de vague » (A, 998), « cette masse d'hommes [...] comme s'efface le sillage du vaisseau sur la mer » (A, 997) —, trouve son écho au début de la nouvelle dans l'exclamation que pousse le conseiller à la vue du monastère : « "Une maison ! une maison !" s'écria-t-il avec le plaisir qu'aurait eu un marin à crier : "Terre ! terre !" » (A, 977). Et la marche brutale de la voiture conduite par Fleuriot, qui « trac[e] un double sillon de morts à travers ce champ de têtes » (A, 997), se répète sous une forme figurée et moins sanglante dans le contexte de la partie de chasse : « Aussi [d'Albon] arpentait-il avec peine les sillons d'un vaste *champ* récemment moissonné, dont les chaumes gênaient considérablement sa marche » (A, 973).

Dans l'épisode qui ouvre la nouvelle, tout se passe comme si d'Albon était présent, témoin des fatals événements de Russie du seul fait d'avoir « lu », reçu, le récit qu'en donne monsieur Fanjat. Son statut de témoin est appuyé par la présence surdéterminée d'une autre sorte de témoin dans la scène de chasse, présence qui se rapporte à sa capacité de lire. On peut se rappeler que c'est d'Albon qui fait remarquer à un Sucy enragé le chemin menant au château : « Mais, Philippe, vous ne comprenez donc plus le français ? [...] répliqua le gros homme en lançant un regard douloureusement comique sur un *poteau* qui se trouvait à cent pas de là » (A, 974), mettant ainsi en cause les compétences herméneutiques du protagoniste. Arrivé auprès de l'enseigne, d'Albon, épuisé, prend une attitude qui rappelle celle de Philippe en voyant Stéphanie s'éloigner sur le radeau²⁶ : « Le chasseur découragé s'assit sur une des *bornes* qui étaient au pied du *poteau*, se débarrassa de son fusil, de sa carnassière vide, et poussa un long soupir » (A, 975). Que sont ce poteau et cette borne, sinon des *témoins*, un « objet (piquet, taquet, etc.) qui sert à marquer un emplacement, en arpentage²⁷ », sens renforcé par la présence du verbe arpenter (« Aussi arpentait-il avec peine les sillons ») deux pages auparavant ? D'Albon se révèle le témoin par excellence,

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

27. C'est la définition qu'en donne *Le petit Robert*.

celui qui se montre capable de lire, compétence soulignée explicitement par le narrateur : « M. d'Albon avait une de ces âmes délicates qui devinent les douleurs et ressentent vivement la commotion qu'elles ont involontairement produite » (A, 976). Le foisonnement, au début du texte, de figures rappelant les événements de Russie peut se concevoir donc comme la trace du témoignage médiatisé de d'Albon, du fait d'avoir « reçu » le récit du docteur Fanjat, de s'être ouvert à un savoir autre que le sien. Au contraire de ce qu'affirme Sucey, l'absence de son ami lors de l'événement horrible ne l'empêche pas d'en acquérir un savoir. Ainsi la digression se révèle-t-elle un *événement* discursif, une « performance » dont les effets, activés par la lecture, revêtent la valeur de l'expérience. La présence à soi, même pour un témoin oculaire, étant impossible, il ne reste plus au sujet que la *lecture* pour accéder à l'événement, pour en obtenir un savoir ; l'événement réel s'avère dès lors toujours déjà marqué de cette absence, de cette secondarité que l'on associe à l'écriture ou à la lecture. Ainsi la mise en échec du réel ne serait pas simplement un effet du contexte extraordinaire d'*Adieu* (ou des circonstances exceptionnelles des *Études philosophiques* dans leur ensemble) ; il faudrait plutôt envisager le schisme marquant le référent réel, dont les textes des *Études de mœurs* ne cesseront de témoigner, comme un effet subjectif et linguistique. L'illisibilité balzacienne ne serait en fin de compte autre que celle, structurelle, ambivalente et constante, du signifiant.

Le mensonge que se raconte Sucey, c'est alors de croire que son passé puisse exister en dehors du langage, dans la pureté d'une présence à soi pouvant se passer de médiation, en l'occurrence, de récit. L'épisode fascinant racontant la résurrection et la mort de la comtesse met précisément en scène la vanité et la violence de cet effort pour rendre à Stéphanie cette idéalité, qui ne s'avère être que la perception subjective du passé par Sucey. Dans ce sens, dans la mesure où il est question d'un sujet cherchant à faire d'une forme (de Stéphanie, signifiant) le véhicule de son désir de signification (de son savoir, signifié), cette scène est en même temps une scène du langage, de la résistance à une violence *linguistique*, celle de la dénomination. Et c'est en envisageant ainsi la « guérison » de Stéphanie, comme un drame du langage, qu'elle commence à rendre sa signification allégorique. Effectivement, l'épisode de la reconstitution allégorise la résistance du signe à la dénomination sous forme d'une métaphore cosmique. La transformation rapide que subit la comtesse face à « cet étrange tableau » (A, 1012) est

figurée en une succession lumineuse de termes qui fait penser au mouvement de deux astres lors d'une éclipse :

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

En faisant d'elle le témoin d'un passé qui ne fut jamais présent pour elle, Sucey fait coïncider le signifié (la femme idéalisée) avec le signifiant²⁸ (la Stéphanie actuelle). La superposition impossible, violente, du désir et de l'autre ne demeure en état de « lien commun » que momentanément. Éclipse annulaire, imparfaite, la fusion métaphorique produit à son tour une métaphore qui n'est autre que ce « rayon céleste » jaillissant des yeux de la comtesse et qui suscite enfin la dénomination illusoire de la part de Philippe : « Stéphanie ! cria le colonel » (A, 1013). Stéphanie : *στέφανος*, Stephanus, *corona*, couronne solaire, *corona aureola*, « fugitive auréole, le gage peut-être d'un brillant avenir », pré-nom ou antériorité irrécupérable qui nomme en lui-même l'excès et le leurre du nom²⁹, de la plénitude de tout référent « réel », son incontournable évanescence. La résurrection passagère de la comtesse, la coïncidence fugitive du désir et de la forme, n'exauce pas la quête de Sucey puisqu'elle ne rend pas présente la Stéphanie de ses souvenirs. Bien au contraire, l'idéalité visée étant autre que Stéphanie, Philippe la lui ajoute et ne fait que répéter son désir, parant la comtesse d'une auréole sacrée, comble d'idéalisation.

Le témoin que cite Sucey — la Stéphanie de sa vie actuelle — finit donc par se transformer en trace, en témoin d'une coïncidence illusoire,

28. L'équivalence que j'établis entre le sujet et le signifiant, qui ressemble à celle que pose la psychanalyse lacanienne, se fait en vertu de la valeur positionnelle du personnage, qui, comme le signe linguistique, prend son sens à partir des rapports entretenus avec d'autres personnages, d'autres « signes » du texte littéraire. L'affinité entre une approche psychanalytique et celle, « déconstructionniste », que j'adopte ici, invoquant la primauté du signifiant, le refoulement, la répétition, est incontestable et souligne la parenté trop souvent négligée (et éventuellement productive) entre ces deux modes de lecture.

29. Dans son analyse de *L'arrêt de mort* de Blanchot, Derrida signale une opération semblable dans la résurrection de la femme J. : « La résurrection [...] n'aura donc pas été l'effet d'une cause. Plutôt un événement absolu, une cause même, la *cause*, la *Chose*, le *pré-nom* dont on ne sait plus, dès lors que l'intervalle ou l'interruption ne sépare plus l'appel du premier souffle, qui l'a prononcé pour qui » (*Parages*, *op. cit.*, p. 170-171). C'est cet aspect performatif de la dénomination que je voudrais souligner ici.

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

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

Le suicide de Philippe n'a pas pour effet de mettre fin au récit des témoins indirects. La référence au savoir privilégié que détiennent les deux témoins absents, d'Albon et Fanjat, sert à valoriser leurs rôles de *lecteur* et de *raconteur* ; c'est de cette médiation — celle du récit — que Sucy essaie de se passer tout au long de la nouvelle, mais qui, lui étant « retiré[e] » par son propre désir, signifie la mort de la présence et, paradoxalement, la naissance du texte³⁰.

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