

François Bilodeau, *Balzac et le jeu des mots*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, 230 p.

Michel Euvrard

Volume 5, numéro 2, août 1972

La poésie moderne : forme et signification

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500245ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500245ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Euvrard, M. (1972). Compte rendu de [François Bilodeau, *Balzac et le jeu des mots*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, 230 p.] *Études littéraires*, 5(2), 327–334. <https://doi.org/10.7202/500245ar>

valeur d'un homme. Et que se réalise l'adage : « Nul n'est prophète en son pays ».

Mais c'est en France même qu'on redécouvre Lamartine, *Le Livre du Centenaire* veut hâter la fin d'une injustice et mettre un terme à l'oubli. Le moment est propice puisque le romantisme semble jouir d'un renouveau de faveurs parmi les jeunes générations. Et « sous la poussée d'une jeunesse qui s'avise que la prospérité de l'âge industriel ne fait pas, dans tous les cas, le bonheur de l'humanité, « le train de notre temps » se précipite. La liberté que Delacroix avait juchée sur les barricades de juillet sort d'un long sommeil ; elle n'y a perdu que son drapeau tricolore. D'un même élan, Lamartine pourrait bien nous revenir de Saint-Point, rallier les suffrages qui lui manquèrent le 10 décembre 1848 et gagner son pari sur l'avenir ».

Clément MOISAN

Université Laval



François BILODEAU, **BALZAC et le jeu des mots**, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, 230 p.

Sous ce titre d'une grande extension, François Bilodeau présente en fait une étude détaillée des idées, des thèmes, des situations, des structures narratives et de l'utilisation du langage dans *la Peau de chagrin*. L'extension du titre est toutefois justifiée par l'avant-propos où se trouve clairement exposée la méthode critique que l'auteur tente d'élaborer et d'illustrer, par le choix de l'œuvre étudiée,

enfin par la continuité que François Bilodeau dégage entre elle et les œuvres postérieures, et surtout antérieures, dites « œuvres de jeunesse », de Balzac.

La critique considère généralement que la parution de *la Peau de chagrin* en 1831 marque l'entrée de Balzac dans la maturité ; elle cherche et trouve dans cette courte mais riche « étude philosophique » beaucoup des éléments qui constitueront les thèmes et les idées-forces de *la Comédie humaine* et certains de ses personnages ou de ses types de personnages caractéristiques.

Pour éclairer la signification et l'importance de tel ou tel thème, idée ou procédé technique, Bilodeau indiquera lui aussi comment ils s'épanouissent ou évoluent dans tel ou tel roman postérieur. Mais en outre il a lu ces « œuvres de jeunesse » que dédaignait naguère la critique, et il y a discerné, épars, exagérés, naïfs, « sauvages », énoncés dans la forme du romantisme feuilletonesque, ces mêmes situations, motifs et thèmes. A ses yeux, *la Peau de chagrin* n'est donc pas seulement un livre-point-de-départ, mais aussi une œuvre-charnière dont l'étude va lui permettre de reconstituer le processus, la continuité et la cohérence de la création balzacienne.



Dans la première partie du livre, « Les voies de l'anti-destin », François Bilodeau recense et identifie les situations, les idées, les thèmes qui apparaissent dans *la Peau de chagrin* et montre qu'ils se trouvaient déjà dans

l'une ou l'autre des œuvres de jeunesse ; la forme sous laquelle ils apparaissent dans *la Peau de chagrin* est une reprise, une variation, un développement ou une réduction de la forme originale.

L'extraordinaire richesse thématique de *la Peau de chagrin* risquait même d'être chaotique si Balzac n'avait été en mesure de l'organiser selon une vision globale, unificatrice, de la condition et du destin de l'homme. « Pour la première fois peut-être, écrit l'auteur, Balzac trouve l'occasion d'exprimer en une seule œuvre un ensemble de préoccupations organiquement liées. »

Le jeune homme prêt à entrer dans la vie, tout plein de sa volonté de puissance, se trouve placé devant un dilemme : étant donné que nous mourons tous, que nous ne naissons donc que pour mourir et que toute action, toute entreprise humaines se nient ou s'annulent, « que nous vivions avec les sages, ou périssons avec les fous, le résultat n'est-il pas, tôt ou tard, le même ? », vaut-il mieux « tuer les sentiments pour vivre mieux, ou mourir jeune en acceptant le martyre des passions » ?

Tout le temps du roman, qui est celui de sa mort différée, Raphaël de Valentin va chercher vainement un moyen d'échapper à ce dilemme que le talisman symbolise et intensifie mais n'a pas créé ; chacun des projets dans lesquels il se lance est une des « voies de l'anti-destin ».

Raphaël tente de dominer la société, de l'intérieur par l'éclat d'une liaison avec Fœdora ou par le journalisme, par l'intrigue

de salon et par l'intrigue politique, ou de l'extérieur, par la supériorité du génie ; il travaille à cet effet à un « traité de la volonté ». Mais Fœdora est « la femme sans cœur » et la société est frivole : l'échec est imputable à la société, et particulièrement à la société de 1830.

La révolte et le dégoût que le héros ressent alors le jettent successivement dans les deux extrêmes de la débauche, tentative de goûter ensemble et d'épuiser tous les plaisirs, de consumer sa vie, et de la vie végétative ; il ne réussit dans les deux voies qu'à introduire plus palpablement la mort au cœur de l'instant présent.

L'amour ne l'aidera pas davantage à faire échec au temps et à la mort, il ne leur échappe en effet ni sous la forme du désir ni sous celle de l'amour partagé, ni avec Fœdora, ni avec Pauline.

Aucune des voies possibles de l'anti-destin ne permet donc à Raphaël de réunir « le vouloir » et « le pouvoir », de faire échec au « pouvoir de désintégration par quoi se définit la vie » ; jeté à l'une par l'échec de la précédente, consumé par les besoins et les désirs, ou miné par l'apathie du non-désir, le dernier cercle de sa vie, le cercle supplémentaire de la peau de chagrin, se referme et il meurt. Est-ce à dire que Balzac en est arrivé à l'époque de *la Peau de chagrin* à une conception entièrement pessimiste de la condition humaine ?

Ce serait négliger, au fil des aventures de Raphaël, les brefs moments où il semble que « le désir se repose », que les

poursuivants s'immobilisent comme dans un tableau ou dans un miroir, qu'un équilibre entre mort dans la vie et vie dans la mort, qu'un arrêt dans la mortelle dialectique des contraires sont possibles. Instants fortuits et fugitifs certes, que Raphaël, que la créature est incapable de prolonger, d'étendre à la vie tout entière. Mais le créateur, mais Balzac ?

□ □ □

Dans la deuxième partie, « la Voie royale de l'écriture », François Bilodeau cherche à vérifier si dans *la Peau de chagrin* les techniques romanesques (composition, vocabulaire et style) correspondent à l'organisation cohérente des thèmes qu'il a mise en lumière dans la première, « s'il y a continuité entre la thématique du romancier et l'expérience que définit pour lui l'écriture. »

L'examen des « structures narratives » montre que la première des trois parties du roman se divise elle-même en trois « tableaux » et que les deux autres parties constituent des reprises des tableaux deux et trois de la première partie ; dans le « mouvement lent » de *la femme sans cœur*, Raphaël racontant sa vie passée, embrasse celle-ci en un tableau comparable à celui de la mort des civilisations dans la boutique de l'antiquaire car tous deux sont présentés sur le mode de la remémoration et de l'intériorité ; *l'agonie*, au contraire, racontée au présent comme le banquet chez Taillefer, troisième « tableau » de la première partie, passe par des convulsions semblables entre l'abandon et la résistance, l'amour et la réclusion, par des

simulacres dérisoires comme l'ivresse des débauchés, et illustre pareillement la puissance destructrice de la pensée ; le mode dans les deux cas est celui de l'actualité, de l'extériorité.

Cette construction de type musical ou opératique en tableaux, mouvements et reprises ne manifeste pas seulement le parallélisme entre le destin de l'individu et celui des civilisations, elle établit évidemment un « temps romanesque » différent du temps réel et qui se substitue à lui. Entre le moment où, renonçant à se suicider, il accepte la peau du chagrin et celui où il meurt, Raphaël vit une tranche de vie supplémentaire au cours de laquelle il reprend et pousse jusqu'au bout certaines de ses tentatives précédentes et s'engage dans des voies inédites ; en plus il fait entrer dans ce sursis toute sa vie antérieure en la racontant. Ainsi pendant le « sursis », le temps réel laisse sa chance au temps du roman, et « la forme du souvenir que prend sa vie antérieure remplit précisément » en ce qui concerne la narration, « cette même fonction de rétrécissement qu'exerce le talisman sur sa vie » sur le plan du thème philosophique. François Bilodeau peut donc écrire : « le temps-structure manifeste le temps-thème » ; en même temps, l'organisation non-réaliste du temps dans le roman marque la victoire de l'écriture sur le temps, qu'elle récupère et structure, ce que Raphaël n'a pu faire par aucun moyen, pas même le talisman, qui matérialise au contraire le pouvoir du temps et son alliance fatale avec les passions.

L'étude de la genèse et de la composition de *la Peau de*

chagrin, par laquelle Bilodeau a commencé son livre, celle des corrections, qu'il entreprend ensuite dans la deuxième partie, indiquent que Balzac avait pu croire jusqu'alors que le roman une fois conçu, il n'avait plus qu'à l'écrire ; mais les difficultés et les retards qu'il éprouve à la rédaction de *la Peau de chagrin*, les corrections nombreuses qu'il fait subir aux éditions successives lui font connaître que l'œuvre naît véritablement du travail, de « l'expérience » de l'écriture. Balzac appelle encore cela l'inspiration, mais l'état des manuscrits et des épreuves montre abondamment qu'il s'agit de la difficile approximation d'une perfection dont la conception du roman n'était que l'esquisse : l'œuvre se constitue à mesure que l'auteur l'écrit et l'expérience de l'écriture ne peut être simplifiée ou abrégée ; Balzac écrit : « Je ne prendrai plus jamais d'époque pour donner un livre, et désormais mon éditeur devra subir une puissance dont je suis la première victime ».

De l'étude des corrections, Bilodeau conclut que le travail de l'écriture est pour Balzac « un travail d'approche de la réalité » ; les corrections ont toutes pour objet et pour effet d'atteindre une plus grande précision surtout visuelle. A la limite, et combinée avec le mouvement musical incantatoire, avec le jeu des ombres et des lumières, la précision de la description imposera une vision.¹

¹ Pour que ces conclusions soient tout à fait convaincantes, Bilodeau devrait disposer ici d'éléments statistiques qui font défaut : Balzac fait-il un emploi plus fréquent du vocabulaire visuel que les écrivains de son temps, et davantage dans *la Peau de chagrin* que dans ses romans précédents ?

Tous les éléments formels tendent donc à une immobilisation du temps et à une illumination des choses et des êtres de façon que le regard (du héros, du romancier) puisse s'emparer d'eux et les posséder. Corollairement, seule l'expérience de l'écriture peut ainsi immobiliser le temps et illuminer les choses ; le savoir de l'antiquaire dont l'attitude, Balzac l'indique, est comparable à celle d'un romancier, ne le lui permet pas, car il n'écrit pas plus que la composition d'un traité de la volonté ne donnera ce pouvoir à Raphaël. Alors que toutes les autres « voies de l'anti-destin » se sont avérées sans issue, l'écriture constitue donc bien la voie royale que Balzac, l'ayant découverte et ouverte (et découverte à mesure qu'il l'ouvrait), maintenant va suivre.



François Bilodeau procède avec une conscience et un scrupule tout universitaires à l'examen des sources, ébauches, variantes et corrections et n'avance rien qu'il ne fonde sur une citation ou une référence (il va même, nous allons le voir, jusqu'à fournir citations et matériau à la contradiction!). En outre, son livre est agencé d'une façon tout à fait traditionnelle, « les voies de l'anti-destin » : le fond, « la voie royale de l'écriture » : la forme.

En même temps, *Balzac et le jeu des mots* se rattache tout naturellement à la fois à la nouvelle critique puisque l'auteur propose une « lecture » de *la Peau de chagrin* au terme de laquelle les structures conceptuelles, narratives et linguistiques qui sous-tendent le roman sont mises à jour et leur cohérence,

leur correspondance établies, et à la tendance actuelle des études balzaciennes, manifestée entre autres par le monumental *Balzac et le mal du siècle* de Pierre Barbéris, à aborder le vaste champ des œuvres de jeunesse et à les rattacher au « corpus » balzacien.

François Bilodeau met en lumière et relie entre eux de façon ingénieuse et convaincante les thèmes contenus dans *la Peau de chagrin* ; il montre comment dans ce roman d'un type en partie nouveau chez Balzac, qui réunit une grande fable philosophique et une vision globale de la société, riche et foisonnant mais dominé, les thèmes de jeunesse viennent se loger comme repliés, lovés, à l'état de traces et d'allusions, miniaturisés en quelque sorte et disposés d'une façon nouvelle en fonction de la vision philosophique et du cadre choisi.

Il fait ainsi clairement apparaître qu'en abordant les sujets et les milieux, en élaborant la vision qui seront ceux de *la Comédie humaine*, Balzac ne renonce pas aux thèmes et aux mythes de ses œuvres de jeunesse ; différemment orchestrés, combinés les uns aux autres d'une manière plus complexe, ceux-ci se retrouvent dans *la Peau de chagrin* dans l'éclairage nouveau d'une conception originale du roman selon laquelle « l'expérience de l'écriture » seule peut tenir en respect le destin.

Cependant, à partir d'une méthode qui ne définit pourtant qu'une approche dans la recherche d'une lecture globale, l'auteur prétend tirer des conclusions générales, définitives et même exclusives.

Soit le résumé qu'il en donne aux pages 114 et 115 de *Balzac et le jeu des mots* : « Quand on le considère comme une œuvre d'art et non pas comme l'affabulation d'un humanisme ou d'un fanatisme, un roman apparaît comme un complexe architectural d'arrangements de mots et de phrases [...] Définir ce complexe architectural, retrouver ses assises et ses poutres de soutien, reconnaître le jeu des lignes et des poids qui lui accorde son équilibre, procéder, en somme, à l'examen de ses structures narratives, c'est étudier le roman selon les procédés de sa naissance au monde de l'art, c'est-à-dire comme le résultat de l'activité écrivante » ; ces lignes définissent une tâche nécessaire et une façon de l'aborder ; elles sont également remarquables par l'exclusion théorique de certaines perspectives critiques : l'œuvre doit être étudiée comme un objet complexe, achevé, clos sur lui-même, « selon les procédés de sa naissance au monde de l'art », c'est-à-dire dans son achèvement et dans son élaboration, d'après ses différents états s'ils existent, et par référence aux œuvres précédentes, contemporaines et à l'occasion postérieures de l'auteur ; mais la critique refusera, sinon d'accueillir des apports d'ordre historique, sociologique ou psychanalytique par exemple, du moins d'intégrer ces perspectives dans sa méthode, car il courrait alors le risque de considérer le roman comme « l'affabulation d'un humanisme ou d'un fanatisme ».

Une telle méthode conduit naturellement à découvrir dans l'œuvre étudiée plutôt une

symbolique et une mythologie que par exemple une sociologie, et nous ne devrions pas être surpris de lire dans *Balzac et le jeu des mots* (p. 113) : « L'image de la société que Balzac veut brosser dans *la Peau de chagrin* répond non pas à une volonté d'analyse scientifique du phénomène social, mais à une exigence de symbolisation du réel ; Balzac procède non pas à une sociologie de l'homme mais à l'édification d'une mythologie. »

Nous allons essayer de montrer que par ce refus à-priori, l'auteur se retire les moyens de répondre à certaines des questions mêmes qu'il soulève, de pousser et d'affiner son analyse aussi loin qu'elle pourrait l'être, et parfois de poser les questions ou d'établir les rapports qui soutiendraient et compléteraient une démonstration qui, dans sa partie positive — thèmes, structures narratives et linguistiques dont François Bilodeau établit l'existence et l'organisation — nous semble convaincante.

L'A. identifie un grand nombre des éléments constitutifs de *la Peau de chagrin*, peut-être tous ; avec beaucoup d'honnêteté intellectuelle, il inclut même ceux dont sa méthode et ses conclusions s'accommodent mal. Son ambition est de les intégrer tous dans une interprétation globale qui rende compte de chacun d'eux. Mais il ne réussit à intégrer certains d'entre eux qu'en en rendant compte incomplètement, ou en gauchissant leur signification ; pour d'autres, il renonce pratiquement à le tenter.

Ainsi, beaucoup des thèmes des œuvres de jeunesse repris dans *la Peau de chagrin* sont, tout autant que les éléments

d'une mythologie personnelle, des thèmes d'époque, aisément repérables comme tels, communs à la plupart des écrivains de cette génération ; la tentation de la débauche, le refuge cherché dans la nature, le sentiment d'être un orphelin, un « enfant maudit », la victime d'un destin contraire, la difficulté à trouver une voie sont les symptômes du mal du siècle.

Davantage que Balzac, Bilodeau tend à donner un sens universel et éternel à des symptômes localisés dans le temps et l'espace, à rendre métaphysique ce qui est contingent : Raphaël est provincial, orphelin, sans fortune ; il veut se faire une position. Cela est-il un destin universel qui fait de lui une réincarnation de Prométhée ? Peut-être. Cela provient-il du fait que Balzac SE VOYAIT orphelin ? Sans doute, mais cela ne serait qu'une particularité intéressante pour le psychologue ou le psychiatre si les héros du *Rouge et le noir* et de *la Confession d'un enfant du siècle*, pour ne citer que deux romans contemporains, ne l'étaient aussi. S'il s'agit de destin, il ne s'agit pas tant d'un destin général, universel, éternel, d'une condition humaine abstraite (non plus d'ailleurs que d'un destin exceptionnel), que de la situation particulière, datée, historique des jeunes Français entre 1815 et 1830, et l'intérêt de *la Peau de chagrin* tient AUSSI à ce que, comme ses contemporains, Balzac a su diagnostiquer ce mal du siècle et développer à partir de cette analyse une problématique romanesque originale. F. Bilodeau indique bien d'ailleurs que Balzac avait conçu son roman comme appartenant à [...] « l'école

du désenchantement » [...]. Il cite *la Confession* de Musset, *l'Histoire du roi de Bohême* de Nodier, *la Physiologie du mariage et le Rouge et le noir* comme œuvres représentatives de cette école » (p. 110), mais il n'en tire pas les conséquences.

De même il étudie bien les sources du « système philosophique » de Balzac, mais les pages consacrées à cette étude sont rejetées en appendice à la fin du volume. De même encore, s'il consacre dix pages du chapitre « la symbolisation du réel » à Paris dans *la Peau de chagrin*, citant des chiffres, et des témoignages contemporains, sur le développement de l'agglomération, la croissance de la population et les modifications de sa répartition par catégories d'occupation, et les conditions matérielles de la vie, le rapport qu'il établit entre ces données démographiques et sociologiques et l'importance de Paris dans le roman tient en deux verbes : « l'importance donnée à Paris CORRESPOND (...) à un phénomène sociologique qu'il vaut la peine de rappeler ici » (p. 23), et : « *La Peau de chagrin*, par l'intérêt presque exclusif porté à Paris, REPRÉSENTE bien son temps » (p. 24). Mais F. Bilodeau n'élucide pas ces notions de « correspondance » et de « représentation », il ne les utilise nulle part ailleurs et elles ne font manifestement pas partie des concepts opératoires de sa méthode critique. L'A. ne se demande pas si Balzac, qui trouve le développement de Paris un fait suffisamment important pour l'incorporer à son roman, n'a pas été plus loin, et tenu compte de ce facteur quand il a élaboré la thématique de *la Peau de*

chagrin ; il saute par-dessus toute « médiation » historique ou sociologique du fait brut à la « mythologie » : « [Balzac] trouve dans cette loi du contraste qui se manifeste dans la société parisienne l'expression même du drame de l'humanité, c'est-à-dire le caractère paradoxal de la condition humaine [...] ; l'importance accordée à la société parisienne dans *la Peau de chagrin* [...] s'explique beaucoup plus par cette préoccupation que par des intérêts d'ordre historique ou sociologique » (p. 34).

F. Bilodeau note aussi que Balzac mentionne la Révolution de Juillet à plusieurs reprises, mais ne se demande pas d'avantage si, mentionné à plusieurs reprises en tant qu'événement par Balzac, ayant donc de l'importance à ses yeux, elle a pu influencer sa pensée et jouer un rôle dans la conception de *la Peau de chagrin*. Il avait pourtant fallu qu'elle le frappât, Balzac, la révolution de juillet 1830, pour qu'il y revînt plusieurs fois dans un roman qui se passe entre l'automne 1829 et l'été 1830 !

Enfin, l'A. cite une lettre de Balzac à la marquise de Castries où celui-ci déclare à propos de *la Peau de chagrin* que ce roman « doit formuler le siècle actuel » (cité p. 21), mais rien dans *Balzac et le jeu de mots* n'indique qu'il a pris cette déclaration au sérieux.

Les arguments ne manquent donc pas pour sinon renverser la formule de François Bilodeau et prétendre qu'à partir de *la Peau de chagrin* Balzac entreprend une sociologie de l'homme plutôt qu'il n'édifie une mythologie, du moins avancer

l'hypothèse que la révolution de juillet, qui consacre l'accession à l'argent au pouvoir politique — mais l'A. passe à peu près complètement sous silence le rôle considérable de l'argent dans *la Peau de chagrin*, comme d'ailleurs presque tous les critiques l'ont fait pour l'ensemble de *la Comédie humaine* — et la concentration à Paris, dans une société frivole, insensible et égoïste, de la richesse et du pouvoir, sont au moins pour quelque chose dans la thématique pessimiste de *la Peau de chagrin*, où Balzac montre bouchées les « voies de l'anti-destin », et la mort triomphant de toutes les tentatives du héros, et ne trouve d'issue en quelque sorte posthume que dans la création littéraire.

La Peau de chagrin, et l'intérêt de *la Peau de chagrin*, naissent, pourrions-nous conclure, de la rencontre d'une mythologie et d'une sociologie : le jeune homme romantique entre dans l'histoire contemporaine. François Bilodeau démonte avec tant de réussite les rouages de ce qu'il appelle « la loi de la contradiction », ou « la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur », il retrace d'une façon si convaincante la reprise et l'orchestration dans *la Peau de chagrin* des thèmes épars dans les œuvres antérieures, il reconstitue si complètement l'agencement complexe et la cohérence interne de ces thèmes, qu'il est surprenant de le voir refuser l'articulation décisive de la « mythologie » personnelle avec une « sociologie » intuitive et pragmatique, articulation à partir de laquelle, nous semble-t-il, *la Comédie humaine* existe, sur laquelle elle se fonde ; cela est d'autant plus surprenant que l'hypothèse d'une conjonction et

non d'une opposition entre « mythologie » et « sociologie » aurait permis à François Bilodeau — nous avons essayé de le montrer — non seulement de pousser plus loin son travail, mais même de trouver une réponse plus satisfaisante à certaines des questions qu'il posait. Tel quel cependant, *Balzac et le jeu des mots* stimule l'intérêt et la discussion, ouvre des voies à l'étude des œuvres de jeunesse de Balzac et des rapports entre elles et *la Comédie humaine* (l'A. montre, par exemple, qu'elles constituent, autant et plus que l'actualité ou que l'expérience, un répertoire de scènes et de situations), et constitue une contribution originale à la connaissance des voies balzacienne de la création littéraire.

Michel EUVRARD

Université Sir George Williams.

□ □ □

Frans de HAES, *Images de Lautréamont : Isidore Ducasse comte de Lautréamont. Histoire d'une renommée et état de la question*, éditions Duculot, Belgique, 1970, 260 p.

Michel PHILIP, *Lectures de Lautréamont*, Armand Colin, « coll. U2 », Paris, 1971, 272 p.

Lucienne ROCHON, *Lautréamont et le style homérique*, Minard, « Archives des Lettres modernes », 123, Paris, 1971, 80 p.

Marcelin Pleyne, dont on n'a certes pas oublié l'important *Lautréamont par lui-même*, a beau donner de la voix et de la