

Frontières de l'inconscient en littérature

Michel Condé

Volume 27, numéro 2, automne 1991

Variété

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035844ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035844ar>

[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

Condé, M. (1991). Frontières de l'inconscient en littérature. *Études françaises*, 27(2), 7–24. <https://doi.org/10.7202/035844ar>

Frontières de l'inconscient en littérature

MICHEL CONDÉ

Il est indéniable que la psychanalyse a profondément modifié et enrichi l'approche du texte littéraire. C'est sans doute un des domaines où cet outil s'est révélé le plus efficace et le plus productif, alors qu'en d'autres lieux, ses succès étaient peut-être moins nets et souvent concurrencés par d'autres tendances de la psychologie. Sans contester les progrès marqués par la psychanalyse dans la compréhension du texte littéraire, il faut néanmoins souligner certains *a priori* épistémologiques qui peuvent gauchir à la longue ce type d'analyse.

Depuis la *Traumdeutung* de Freud, nous savons que «le rêve est un accomplissement de désir» dont l'interprétation doit retrouver le sens inconscient. Pour Freud, l'origine du rêve est à chercher au niveau d'un système inconscient primaire, vis-à-vis duquel un système secondaire, lui aussi en partie inconscient, joue un rôle de censure et de déformation qui empêche le sujet de reconnaître la signification véritable de son rêve. Cette analyse plus ou moins nuancée reste sans doute le modèle fondamental de l'interprétation psychanalytique des textes littéraires. Mais ce modèle, ne serait-ce que par les connotations des concepts qu'il utilise (opposant processus primaires et secondaires, les contenus latent et manifeste, l'activité du premier système et la fonction d'inhibition du second), conduit à privilégier le sens latent du texte

comme constituant sa vérité, sa cause ou son origine essentielle. Ce privilège accordé à la signification inconsciente est sans doute légitime dans l'interprétation des rêves, pendant lesquels les fonctions de veille sont suspendues, mais risque de gauchir singulièrement l'analyse des œuvres littéraires. Une fois le désir nommé, le complexe d'Œdipe révélé, l'interprétation souvent s'arrête et ne se préoccupe guère de l'élaboration qui conduit de ce désir au texte réellement achevé¹. Cela conduit en particulier à négliger la dimension historique de la littérature, de ses formes, de ses codes, de tout son matériel symbolique, au profit d'un désir qui apparaît de plus en plus comme absolu et éternel derrière ses métamorphoses illusoires². On peut ainsi regretter le peu d'attention accordé à ce que Freud nomme l'élaboration secondaire qui procède, dit-il, «comme le philosophe allemand raillé par le poète: il y a des trous dans son système, elle les bouche avec les pièces et les morceaux qu'elle tire de son propre fond³»: c'est pourtant au niveau de cette élaboration secondaire que se situe sans aucun doute la différence essentielle entre le rêve et le texte littéraire qui impose à ses matériaux une cohérence, une intelligibilité, une mise en forme, nécessitées par la pensée de veille⁴.

Contre cette tendance à privilégier la vérité inconsciente comme le terme dernier et essentiel du texte (il ne s'agit là que d'une tendance, et nombre d'analyses échappent sans doute à cette critique), on voudrait insister ici sur deux points d'analyse étroitement liés. Il faut d'abord souligner qu'il n'est pas possible dans l'étude de la littérature de considérer les processus conscients de la pensée comme une instance uniquement négative, comme une fonction de censure sans pouvoir créateur: la littérature impose, dans une mesure plus ou moins grande,

1. Un exemple parmi d'autres, celui de Marthe Robert qui réduit toute l'histoire du roman à deux formes fondamentales et considère toutes les métamorphoses du genre comme des variations secondaires et accessoires: «À strictement parler il n'y a que deux façons de faire un roman: celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquivé le combat par la fuite ou la bouderie.» *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1977, p. 74.

2. *La priori* est clairement explicité par Sarah Kofman qui affirme: «Qu'il n'y ait pas d'opposition de nature entre un texte psychique et un texte culturel, tel est le postulat: les mêmes processus inconscients y jouent dans l'un et dans l'autre.» «Judith ou la mise en scène du tabou de la virginité», *Littérature*, 3, 1971, p. 101.

3. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1976, p. 418.

4. On sait la vogue de la psychanalyse chez beaucoup d'écrivains d'avant-garde qui ont prétendu inscrire dans leurs textes des procédés analogues aux processus de l'inconscient, la critique se contentant alors souvent de repérer le frayage supposé de l'inconscient dans le texte. Il faut néanmoins souligner qu'il s'agit là d'une décision de la pensée de veille qui, même «ouverte» vers l'inconscient (bien que l'on soupçonne plutôt une dérive de l'imaginaire au sens lacanien), n'en continue pas moins d'exercer ses fonctions en d'autres lieux du texte comme en témoignent notamment les indices stylistiques (mise en page, mépris de la ponctuation «prosaique», thématique souvent récurrente malgré la déconstruction syntaxique...) destinés à donner un aspect littéraire à ces productions.

ses formes, ses règles, ses codes qui doivent être pris en compte dans l'explication de l'œuvre singulière. Par ailleurs, il n'y a pas, comme l'a souvent rappelé Lacan, de désir sans loi; autrement dit, l'analyse doit s'attacher au conflit entre deux instances (conscient/inconscient, ça/sur-moi) et à l'élaboration que ce conflit imprime aux matériaux psychiques, et elle ne peut se contenter de révéler le sens caché d'une seule de ces instances. La littérature, dans la mesure où elle constitue un objet historiquement déterminé (et non un pur espace où tous les choix à tous instants sont possibles), représente alors un champ de contraintes spécifiques, une «loi» singulière à laquelle va s'accrocher, sinon un désir propre, du moins une forme particulière du désir qu'on ne retrouvera pas en d'autres lieux, par exemple dans le rêve. Dans une telle perspective, l'analyse devrait privilégier les phénomènes proprement littéraires, historiquement datés, tout en recherchant les lapsus, les ruptures, les tensions que cette intention littéraire (consciente ou pré-consciente) entraîne à sa suite comme une ombre négative. Cet article proposera trois exemples de ce genre d'analyse.

Le roman en France au dix-huitième siècle était souvent accusé, par ses contempteurs, de frivolité et d'immoralité. Inversement les défenseurs du genre et les romanciers dans leurs préfaces insistaient sur l'utilité de telles œuvres, sur la volonté de montrer par l'exemple le danger des passions excessives, sur l'intention d'enseigner, par des moyens plaisants, le bien et l'amour du bien. Un tel débat peut paraître aujourd'hui daté et indifférent à l'essence même du roman. Néanmoins, il est étroitement lié aux règles de fonctionnement, aux enjeux fondamentaux et aux conflits que connaît ce genre au dix-huitième siècle.

À ce moment, le roman a une très faible légitimité et encourt continuellement le reproche de n'être que fiction, c'est-à-dire mensonge et illusion (alors qu'un genre comme la tragédie, pleinement légitime, reçoit son crédit de l'histoire, plus ou moins romancée). Pour échapper à ce discrédit, les romanciers revendiqueront une vraisemblance qu'ils jugeront supérieure à la vérité minutieuse de l'Histoire. Mais cette vraisemblance n'aura pas le sens objectif et étroitement probabiliste qu'elle a aujourd'hui: elle signifiera que les comportements mis en scène sont conformes aux normes légitimes, socialement reconnues, de l'action. Il s'agit donc essentiellement de normes éthiques qui jugeront si l'individu se conduit bien selon les règles que lui dicte sa position dans le monde: le gentilhomme doit se comporter de manière noble, et l'épouse être fidèle à son mari. Le vraisemblable comporte sans doute aussi une dimension objective, mais celle-ci est toujours secondaire, subordonnée aux exigences morales: *L'Astrée* est déjà un roman vraisemblable parce qu'il met en scène des individus qui se conforment à leurs devoirs d'amour, même si les lieux, les décors, les péripéties sont au plus haut point fantaisistes. Inversement, un roman, par exemple de chevalerie, devient invraisemblable, non pas quand les faits décrits se sont révélés faux ou absurdes, mais lorsque les normes

éthiques qu'il essaie d'illustrer sont passées de mode et ne sont plus reconnues comme adéquates par ses lecteurs.

Sans entrer dans une analyse historique fouillée, on remarquera que cette conception du vraisemblable est liée à une société où les comportements individuels ne sont pas jugés moralement libres dans l'espace défini par une loi abstraite, mais restent soumis à l'approbation sociale du groupe d'appartenance: la noblesse en particulier est porteuse d'une éthique dont aucun de ses membres ne peut s'affranchir sans menacer la légitimité de l'ordre tout entier. Représenter un gentilhomme dérogeant ou un prince félon (s'il n'est pas justement puni), c'est porter atteinte à l'honneur du groupe qui affirme que de tels individus ne doivent pas exister, même s'il sait que l'histoire est remplie de tels exemples infâmes: la fiction qui mettrait en scène de semblables personnages s'exposerait en plein au soupçon de se complaire dans la représentation immorale et injustifiée. Dans une telle société où l'éthique est étroitement liée à l'existence même des différents groupes sociaux (tout en masquant d'ailleurs d'autres divisions aussi importantes notamment au niveau économique), il est particulièrement difficile de proposer une conception objective, statistique, indifférente et fondamentalement amoral des rapports sociaux (conception qui n'apparaît en fait qu'au dix-neuvième siècle lorsque la loi libère la diversité des comportements humains de l'éthique du groupe).

Dans ce contexte, le roman qui se veut vraisemblable n'a pas de but descriptif (comme le roman réaliste depuis Balzac), mais cherche à mettre en scène des personnages dont le destin est exemplaire, soit qu'ils se conforment héroïquement à l'exigence éthique dont ils sont porteurs, soit que le malheur et la faillite de leurs aventures punissent justement leur faiblesse ou leurs errements moraux. Un tel roman propose donc au lecteur de s'identifier à un personnage qui lui ressemble immédiatement, de par son appartenance à un groupe social restreint ou à une «humanité» moyenne élargie, et de partager imaginativement l'exaltation d'une âme exceptionnelle accomplissant son devoir dans les circonstances les plus difficiles, ou au contraire de s'apitoyer sur un individu qui, tout en se référant aux exigences éthiques de sa position, ne réussit pas à s'y conformer à cause d'une faiblesse de caractère, cause de tous ses malheurs et objet de compassion pour tous ceux qui, soumis au même devoir, connaissent les difficultés de l'accomplir⁵. *La Nouvelle Héloïse* illustre l'exemple positif de deux personnages qui sacrifient de manière héroïque l'amour à une vertu que des circonstances

5. Le roman au XIX^e siècle propose au contraire au lecteur de s'identifier à un personnage qui spontanément ne lui ressemble pas, soit qu'il est affecté d'une quelconque pathologie subjective (la mélancolie de *René*, la jalousie morbide d'Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle*, la folie dans *Aurélia*), soit qu'il est monstrueux (Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*, Mateo Falcone), soit encore que l'accent mis sur la différence sociale a pour but de déstabiliser la compréhension immédiate du lecteur et de le confronter à des individus perçus alors comme aussi étranges que les «Peaux-Rouges de Cooper» (*La Comédie humaine*).

exceptionnelles ont portée à ses limites extrêmes. En revanche, *Manon Lescaut* met en scène un destin failli, celui d'un personnage (des Grioux) dont la faiblesse morale, loin de provoquer le rejet et l'opprobre, suscite chez le lecteur un sentiment de pitié justifié ou excusé par l'excès de son malheur.

Cette intention morale, plus ou moins explicitée, consciente ou préconsciente, ne définit cependant qu'une part de la construction romanesque, et masque, tout en le déterminant, un désir de transgression de l'exigence éthique. En effet, alors que le discours philosophique ou religieux ne peut guère qu'énoncer abstraitement la loi morale, le roman a la possibilité de peindre l'âme du personnage et d'exposer toute la distance subjective qui le sépare d'une identification parfaite à cette loi. Le héros a un pouvoir de parole, favorisé par l'extension du roman à la première personne, qui lui permet de se justifier, de se plaindre, de ruser avec tous les devoirs éthiques qu'il est censé rencontrer. Les romanciers vont alors se complaire inconsciemment dans le retard mis à l'accomplissement de la loi, dans le détour toujours plus long au sein de l'immoralité et de la déchéance avant un retour de pure forme aux exigences morales communes. Par ailleurs, comme la vertu perdra de plus en plus son sens guerrier au profit d'une signification étroitement sexuelle (conformément à l'évolution des mœurs du XVII^e au XVIII^e siècle), la fiction vraisemblable deviendra de plus en plus le lieu d'exposition de l'immoralité (au sens étroit du terme), de la licence, du libertinage et du «vice». Même Rousseau, malgré la leçon morale qu'il prétend donner, n'échappera pas à une peinture complaisante de la passion qui sera accueillie par le public comme la partie essentielle et remarquable de son roman.

L'exigence de vraisemblance définit ainsi inconsciemment l'espace de sa transgression qui apparaît de plus en plus comme la détermination essentielle de la production et de la consommation de telles œuvres (notamment aux yeux des moralistes les plus exigeants qui, refusant l'identification imaginaire et complaisante aux personnages, dévoilent la vérité du mécanisme en jeu). Cette transgression ira des formes les plus euphémisées, tel l'aveu de *La Princesse de Clèves* qui tue par ses paroles son mari, jusqu'aux textes les plus ambigus comme *Les Égarements du cœur* et de *l'esprit* de Crébillon ou *Le Paysan pervers* de Rétif où la peinture du vice et de l'errement moral, dénoncés pourtant comme tels, occupe tout l'espace romanesque avant une chute ou un châtement dramatique sans véritable portée ni efficace (l'œuvre inachevée de Crébillon promet sans doute une telle fin mais ne l'accomplit même pas). Le désir de se soustraire imaginaiement aux normes éthiques du groupe s'exprimera également dans la mise en scène des conflits entre les règles sociales désignées comme des préjugés arbitraires et les lois morales édictées par une raison supposée universelle: l'amour de la roturière Marianne, dans le roman de Marivaux, pour le noble Valville rencontrera l'hostilité de toute la parentèle du jeune homme, mais se légitimera au nom d'une «humanité» abstraite,

opposée aux coutumes injustes du monde. Même si Marianne prétend se sacrifier à l'autorité des choses instituées, la mise en scène complaisante du moi et de son abnégation ne peut que susciter l'identification du lecteur. La victoire verbale (et dans un texte, c'est sans doute la seule véritable) revient à l'individu solitaire qui s'oppose aux autres hommes et aux devoirs qu'ils prétendent incarner, bien qu'il se soumette finalement à leur autorité temporelle.

Peignant le vice, se complaisant dans l'errement moral, favorisant l'expression du désaccord subjectif entre l'individu et les exigences éthiques de son rôle social, déterminant une identification intense du lecteur à l'âme des personnages où se lit le plus clairement cette distance toujours plus grande aux impératifs moraux, le roman vraisemblable fait surgir en un autre lieu la figure terrifiante du sur-moi. La transgression se paie d'un prix élevé et disproportionné de larmes, de malheurs, de mort et de déchéance: plus l'individu se soustrait aux devoirs de sa position, tout en continuant obstinément à s'y référer (sinon il n'y a plus de vraisemblance), plus le roman suscite un fort sentiment de culpabilité qui s'exprime à travers la mélancolie malade du sujet ou la violence du monde et de ses châtements. Les femmes, objets du désir, souffrent, meurent, se lamentent ou sont défigurées (*La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses*, *Manon Lescaut*, etc.) tandis que les héros restent seuls avec leur angoisse, leurs larmes ou leur déchéance (*Saint-Preux*, des *Grieux*, *Faublas*, etc.). Ce sentiment de culpabilité, produit du sur-moi, se nourrit en outre souvent d'un masochisme inconscient qui se complait dans le malheur ou dans la dévastation du monde par la pulsion de mort (ainsi la sensibilité larmoyante de *Marianne* ou la succession démesurée des catastrophes à la fin du *Paysan pervers*).

La structure du roman vraisemblable n'est donc pas déterminée par un désir inconscient érotique mais par une exigence de vraisemblance qui impose au personnage une référence fondamentale aux normes morales de sa position sociale ou, plus largement, de son statut d'honnête homme. Mais cette exigence définit implicitement l'espace de sa transgression où va pouvoir s'articuler le désir inconscient. Autrement dit, le choix du genre romanesque au dix-huitième siècle favorise chez les écrivains la mise en scène de fantasmes érotiques spécifiques (à savoir la transgression des interdits sexuels) qu'un autre genre n'aurait pas permis, ou qu'un mécanisme comme le rêve, débarrassé des contraintes de la pensée de veille, n'aurait pas nécessairement exploités. Le désir inconscient est étroitement lié à la structure de ces textes et ne doit pas être immédiatement rapporté à la personne de l'auteur, même si celle-ci y est nécessairement intéressée; l'on pourrait dire, de manière un peu naïve, que, si une psychanalyse de ces écrivains selon les règles de l'art était possible, l'association libre ne conduirait pas nécessairement aux mêmes nœuds de fantasmes que le texte romanesque.

Il est donc faux de réduire ces textes à la seule dimension du désir qui les traverse, comme si l'exigence morale à laquelle ils se réfèrent

n'était qu'une idéologie accessoire et superficielle, indifférente à leur structure ou à leur signification essentielle⁶. C'est au contraire la nécessité de la vraisemblance qui explique que tous les romans de l'époque⁷ connaissent le même type de conflit inconscient, plus ou moins accentué, entre les exigences de la vertu et la fascination pour des vices trop aimables. Le projet de faire triompher en dernier recours la vertu place au centre invisible de la fiction vraisemblable le retard mis à cet accomplissement, le détour par les lieux où règnent la débauche et l'adultère (comme le Paris que visite Saint-Preux avant d'y succomber), toute la distance qui sépare le sujet d'une identification parfaite aux devoirs de sa position (ou à l'idéal du moi): il n'y a alors de récit que dans l'écart creusé entre les faits (ou ce qui est désigné comme tel) et les normes, entre le destin individuel et l'idéal incarné par le groupe d'appartenance; il n'y a de description de l'âme que celle de la tergiversation, de la faiblesse, de l'hésitation, de la casuistique amoureuse entre le cœur et l'esprit, de la «revendication» subjective contre une vertu trop cruelle, contre un honneur trop exigeant, contre des impératifs moraux dont on reconnaît pourtant *in fine* la légitimité. L'abandon au dix-neuvième siècle du projet vraisemblable au profit d'une intention de type réaliste⁸ fera alors disparaître ce genre de conflit de la scène romanesque. L'exemple balzacien permettra d'éclairer ce déplacement des barrières inconscientes.

Balzac ne peint pas les hommes tels qu'ils veulent être, ni ne reproduit l'image idéalisée qu'ils souhaitent donner d'eux-mêmes: il les représente tels qu'ils sont, dévorés par des ambitions très éloignées des prétentions morales qu'ils affichent ou auxquelles ils feignent de croire. Le romancier n'a pas peur du vice, il ne cherche pas à ruser avec une exigence de vraisemblance morale, car, en se voulant historien de la société de la Restauration, il se contente de représenter une réalité, souvent misérable et effroyable, mais dont il n'est pas responsable (c'est du moins ainsi qu'il [se] représente son projet réaliste). Il peint les épouses adultères comme les femmes vertueuses, avec la même objectivité, sans chercher à donner de leçon, sans vouloir fictivement punir le vice et récompenser le bien. Il n'y a donc plus chez Balzac de conflit inconscient entre une exigence de «vraisemblance» (au sens moral) et le désir de retarder, de différer, de suspendre l'accomplissement de

6. Jacques Proust, dans un article qui reproduit les *a priori* épistémologiques de la psychanalyse opposant le sens vrai inconscient du texte aux rationalisations secondaires, rejette ainsi, sans le justifier, le moralisme de Prévost qu'il considère comme une idéologie superficielle et négligeable («Le corps de Manon», *Littérature*, 4, 1971, p. 5-21).

7. Ceux du moins qui se soumettent à l'exigence de vraisemblance (comme les romans de Prévost, Marivaux, Laclos, Duclos, Mme de Tencin, Rousseau, Mme Riccobini, Crébillon...). Le conte philosophique, par exemple, obéit à une autre structure et connaît d'autres tensions.

8. Cette transformation du projet romanesque à l'aube du XIX^e siècle est analysée dans Michel Condé, *La genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (Mimesia), 1989.

cette loi. La représentation immorale ne fascine pas le romancier réaliste, car elle ne lui est pas interdite comme au romancier vraisemblable.

Le projet de Balzac, largement explicité, est de broser un tableau de la société française de la Restauration. Cette première définition du projet réaliste est cependant insuffisante, car il ne s'agit pas, pour l'auteur de *La Comédie humaine*, de renvoyer au lecteur l'image qu'il possède déjà du monde et de lui-même, mais de lui apporter un savoir inédit que précisément il ne possède pas. Le réalisme de Balzac ne cherche pas à susciter la re-connaissance du lecteur, mais à produire des connaissances nouvelles, restées jusqu'à présent inconnues. La réalité visible n'intéresse ainsi le romancier que si elle masque une vérité cachée, une face invisible, un dessous obscur qu'il va s'employer à révéler, à exhiber, à découvrir. Là où un regard superficiel aperçoit seulement la misère, l'apparence, la médiocrité, la contingence ou un objet sans intérêt, l'observateur attentif, selon l'expression de Balzac, devine, lui, la richesse de l'avarice, l'essence des choses, la grandeur méconnue, la loi cachée des phénomènes, une vérité qui, par sa valeur, légitime l'entreprise de *La Comédie humaine*. Ce passage de la connaissance commune imparfaite à la vérité inconnue et insoupçonnée constitue sans doute le thème central du projet balzacien et se marque explicitement dans le titre de plusieurs de ses romans (*Les Illusions perdues*, *L'Envers de l'histoire contemporaine*, *La Recherche de l'absolu*).

Cette intention réaliste s'oppose nettement à l'affirmation romantique d'un génie qui trouve immédiatement la vérité des choses et du monde dans une intuition subjective. Contrairement au poète qui s'exclut de la société et s'enferme dans la certitude de soi et de sa propre valeur, Balzac insiste continuellement sur la nécessité de se coltiner au monde, de l'explorer, de le sonder, d'aller dans ses recoins les plus reculés et les plus obscurs. Et cela demande du courage, des efforts, du temps et de la patience : plusieurs fois, Balzac insiste sur le fait qu'il ne faut pas juger son œuvre trop vite, qu'il faut attendre que *La Comédie humaine* soit achevée pour pouvoir considérer l'architecture de l'ensemble, et non tel ou tel morceau artificiellement isolé. Le projet réaliste suppose donc le sacrifice du moi, de son orgueil, la soumission du sujet au principe de la réalité, la transformation volontaire de l'écrivain tout-puissant (comme l'était ou croyait l'être le poète romantique) en « observateur » indifférent, simple réceptacle, entièrement asservi à l'objet qu'il s'est choisi : « L'idée première de *La Comédie humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve [...] une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique. Mais la chimère, comme beaucoup de chimères, se change en réalité, elle a ses commandements et sa tyrannie auxquels il faut céder⁹ ».

Cette soumission à la réalité comme à une loi va induire un désir de « revanche » chez le sujet qui cherchera par d'autres voies à dominer,

9. Balzac, *La Comédie humaine I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1976, p. 7.

à asservir, à détruire cette réalité trop contraignante. Ce désir trouvera deux chemins très différents pour sa satisfaction. On pourrait appeler le premier celui de la sublimation dans la mesure où, reconnu comme tel, le désir est rendu «présentable» et trouve une issue «honorable» à sa revendication. Pour Balzac en effet, le sacrifice du moi, l'abnégation, la soumission consciente aux nécessités du monde, la subordination au principe de la réalité ne sont pas gratuits et conduisent finalement à la véritable jouissance. Contrairement à la revendication romantique du plaisir immédiat, Balzac affirme que le bonheur ne se trouve que dans le détour, que dans le retard, que dans l'abandon apparent de son propre narcissisme : les *Mémoires de deux jeunes mariées* visent ainsi à montrer, à travers les destins contrastés de Louise et de René, que la passion amoureuse vécue intensément et dans la précipitation ne produit que la stérilité et la désillusion, alors qu'un mariage, fait d'abord de résignation et de frustration, conduira finalement aux véritables satisfactions d'une maternité possessive et «épanouie» (la mère dominant de son amour toute sa famille, les enfants mais aussi le mari). Selon le schéma central de *La Comédie humaine* qui dépasse les apparences trompeuses et immédiates pour accéder à la vérité essentielle et cachée des choses, Balzac fait surgir un bonheur intense et profond là où le sens commun n'aperçoit d'abord que sacrifice et médiocrité.

De semblable façon, il démontrera, à travers l'analyse du pouvoir dans les *Études de mœurs*, que la force, la violence, la brutalité et la précipitation sont inefficaces dans une société pacifiée depuis la fin de l'épopée napoléonienne et où règnent désormais le mensonge, les intérêts privés, la dissimulation, les calculs mesquins et les ruses des lilliputiens qui font échouer ceux qui se croient naïvement des géants. Le véritable pouvoir dépend toujours du savoir, de la capacité à deviner les intentions d'autrui, à déchiffrer les signes obscurs où se lisent les volontés concurrentes, à soupçonner une subjectivité cachée dans une objectivité apparemment indifférente. Mais ce savoir demande du temps, de la patience, de l'étude, une entière soumission à la réalité : «Vous voulez dominer le monde, n'est-ce pas? demande Vautrin à Lucien de Rubempré à la fin des *Illusions perdues*, il faut commencer par obéir au monde et le bien étudier. Les savants étudient les livres, les politiques étudient les hommes, leurs intérêts, les causes génératrices de leurs actions¹⁰.» Le savoir est ainsi la condition du pouvoir, la soumission à la réalité permet finalement de maîtriser la réalité, et *La Comédie humaine* venge d'une certaine manière Balzac de ses déboires d'homme d'action et d'affaires. Par un renversement paradoxal, on trouve, au terme de la volonté réaliste, le désir réalisé de dominer le monde comme Dieu, de participer à sa toute-puissance et de commander les choses et les hommes. À la fin des *Études philosophiques*, dans *Séraphita*, le savoir encore imparfait se transmue en Foi, qui se présente apparemment comme la négation des connaissances humaines, mais qui en constitue

10. *Ibid.*, V, p. 697-698.

en fait l'essence épurée et donne au croyant une puissance presque divine: le sacrifice initial de soi, des désirs du sujet, de sa volonté de pouvoir, aboutit finalement à une satisfaction plus grande, à une domination plus large sur le monde, à une glorification narcissique plus réussie de l'individu. «En possédant la faculté de prier sans lassitude, avec amour, avec force, avec certitude, avec intelligence, affirme Séraphita, votre nature spiritualisée est bientôt investie de *puissance*. Comme un vent impétueux ou comme la foudre, elle traverse tout et participe au *pouvoir de Dieu*¹¹.»

Cette satisfaction donnée *in fine* au désir de toute-puissance ne constitue pourtant que le versant visible de la destinée de cette revendication pulsionnelle. Cette leçon de «morale» de Balzac, qui promet explicitement la jouissance du pouvoir au terme du laborieux chemin conduisant vers le savoir, représente une version réglée, mesurée, rationalisée, sublimée, d'irruptions beaucoup plus «délirantes» déniaient brutalement la volonté réaliste. À l'opposé de l'exaltation romantique qui choisit ses sujets dans les extrêmes, qu'il s'agisse d'un passé grotesque et violent, d'une monstruosité de l'âme ou du corps, ou d'actions aussi cruelles que perverses, Balzac paraît s'intéresser au monde contemporain, à des individus souvent médiocres, à des existences où l'immobilité du quotidien paraît figer les choses et les gestes: les descriptions qui ouvrent nombre de romans, comme celle de la pension Vauquer (*Le Père Goriot*) ou celle de Saumur (*Eugénie Grandet*), fixent ainsi pour l'éternité un instantané dont la cohérence, la rigidité, la petitesse, la pétrification interdisent, semble-t-il, toute irruption de l'exceptionnel, de l'événementiel, du tragique ou de la grandeur. La réalité, définie de manière anti-romantique, asservit les individus aux particularités de leur environnement qui, les constituant, leur dénie apparemment toute liberté subjective: décrivant M^{me} Vauquer, Balzac affirme ainsi que «toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bain ne va pas sans l'argousin, vous n'imaginerez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital¹².» C'est pourtant à l'intérieur de ces mondes immobiles où les êtres et les choses sont, selon l'expression balzacienne, «en harmonie», que va surgir la négation de cette immobilité, de cette médiocrité, de cette objectivité, à savoir la passion, la liberté subjective qui se révèle grandeur, héroïsme, mais aussi folie et destruction. Selon le schéma visant à dépasser les apparences communes pour découvrir la vérité essentielle et inédite, Balzac découvre soudain, derrière des habitudes mesquines ou des murs lépreux, derrière la sottise ou l'avarice, l'amour absolu de Goriot, la richesse insoupçonnée de Grandet, la toute-puissance de Gobseck: «En un mot, je possède le monde sans

11. *Ibid.*, IX, p. 848. Je souligne.

12. *Ibid.*, III, p. 56-57.

fatigue, et le monde n'a pas la moindre prise sur moi¹³.» Le renversement des apparences révèle donc un moi glorieux, insoupçonné, méconnu, un narcissisme qui se venge du manque d'amour de la part du monde.

Mais ce renversement qui tout à la fois dénie et prétend prolonger le principe de la réalité ne constitue encore qu'une étape dans le parcours du désir à la recherche de la toute-puissance et de la revanche sur le monde. Si un moi glorieux et magnifique se découvre brusquement derrière la médiocrité de l'apparence, l'objet de sa passion ne pourra être que pervers : acceptant de se subordonner au monde, c'est-à-dire déniait son désir du monde, le sujet devra déplacer son désir vers un autre objet, vers un autre monde, monde de l'essence, des principes cachés, des réalités ésotériques ou de la littérature. Gobseck ne peut pas posséder réellement (c'est-à-dire sexuellement) les femmes, alors il humilie sadiquement les comtesses désargentées. La passion de Goriot, aussi grande, aussi intense soit-elle, est impossible et doit prendre Rastignac comme un substitut, comme un membre détaché de lui-même, qui domine enfin le plaisir volage de ses filles, la dérive toujours plus grande (acceptée par «réalisme») de leur désir. Vautrin est le plus grand, le plus rusé, le plus puissant des criminels, mais, malgré ses masques et ses déguisements, il ne peut jouir de son pouvoir, de ses richesses, de son intelligence, qu'à travers Lucien de Rubempré qui n'a que les grâces de l'apparence, mais qui seul peut se montrer dans le monde. Les artistes, enfin, qui veulent l'amour des hommes, mais désirent aussi les dominer, investissent toute leur passion dans cet objet pervers qu'est l'œuvre dont les principes cachés et recherchés devraient miraculeusement donner la jouissance, la puissance et la reconnaissance de leurs pairs : dominés, écrasés, incompris par une réalité qui se définit toujours comme la négation de la grandeur subjective et du narcissisme, ils ne parviendront jamais à exprimer leur génie, si ce n'est dans un substitut minuscule et dérisoire, dans un reste émergeant du chaos comme le panharmonicon de Gambara ou le pied peint par Franhofer, seul «fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction¹⁴». Le désir portera toujours sur un objet substitué, déplacé, brisé, sur un fétiche comme l'or, sur des femmes qui paradoxalement ne valent jamais pour elles-mêmes, pour le plaisir qu'elles procureraient immédiatement, mais seulement pour la puissance sociale qu'elles incarnent (*La Vieille Fille*, *Le Père Goriot*, *Modeste Mignon*), pour une beauté qui n'existe plus mais dont les «restes» indiquent un secret à découvrir (*L'Envers de l'histoire contemporaine*), pour la puissance et la revanche sur le monde qu'elles donnent à espérer à un homme médiocre (*Une Fille d'Ève*).

Se fixant sur un objet pervers, la passion va ensuite grandir, se gonfler démesurément et envahir le monde de façon violente et

13. *Ibid.*, II, p. 970.

14. *Ibid.*, X, p. 436.

meurtrière. Décrivant une réalité qui impose sa nécessité et ses limitations aux désirs individuels, Balzac est toujours tenté d'isoler une part de cette réalité qui, n'obéissant plus qu'à sa logique propre, poussée à l'excès, se retourne contre son entourage et le détruit, le domine, le tue enfin de manière irrationnelle : la passion de l'or se transforme chez Gobseck en une folie qui accumule absurdement les richesses, les biens périssables, les meubles, les bibelots, jusqu'à ce que ce trésor, cette domination sur les choses, aboutisse à l'anéantissement, au pourrissement, à la faillite de ces choses. Le projet réaliste de se soumettre au monde, d'en rendre compte minutieusement, laborieusement, exhibe au contraire un potlatch grotesque où disparaissent spectaculairement les biens, les richesses, la raison, la mesure, tout le fruit accumulé du travail et de l'effort. Chez Balthazar Claës aussi, le désir pervers portant sur un objet illusoire, sur un substitut de la réalité, «l'absolu», sacrifiera, dans une folie grandissante, tout ce qui n'est pas cet objet, s'acharnera même à détruire en un instant les fortunes patiemment constituées et reconstituées, à humilier les efforts de sa fille pour préserver ce qui constitue, pour elle, le seul bien véritable, l'argent, à déjouer tous les calculs, toutes les prévoyances, toutes les précautions qui traduisent une soumission raisonnable aux nécessités du monde. Élément d'abord noyé au centre de la description réaliste, la passion balzacienne s'isole, se détache de l'ensemble dont elle fait partie, et, telle une pulsion partielle, se retourne contre sa propre origine, déstabilisant toute économie subjective adaptée au réel, anéantissant enfin cette réalité dans ce qu'elle a de contraignant, de limitatif pour l'individu. Devenue folie chez Grandet, Gobseck, Balthazar Claës ou le baron Hulot (*La Cousine Bette*), elle ne cherche plus à se satisfaire par la possession de biens, de connaissances ou de femmes, mais se transforme en pulsion destructrice dirigée contre les proches, contre les femmes et les filles trop fidèles, contre le monde et ses nécessités matérielles, contre le sujet lui-même enfin.

La volonté réaliste se lie ainsi inconsciemment à une pulsion de mort qui se marque dans la brèche d'une folie destructrice, et triomphe même au terme de certains romans comme *Les Paysans*. Dans ce texte, Balzac entend lancer un avertissement à la bourgeoisie qui, par haine de la supériorité aristocratique, a proclamé l'égalité des citoyens et a, de ce fait, libéré, dans la paysannerie, l'appétit de la propriété terrienne : conformément à son idéologie légitimiste, il montre que les grandes propriétés aristocratiques sont menacées dans leur existence même par les mille petites manœuvres de paysans braconniers et voleurs, et il prédit le même sort fatal aux bourgeois dont la richesse est encore à l'époque constituée pour une grande part de biens fonciers. Le parti pris de Balzac en faveur de l'ancienne aristocratie peut surprendre dans la mesure où, de tous les écrivains romantiques, il fut sans doute celui qui avait le plus l'esprit d'entreprise au point de se lancer dans le monde des affaires, même s'il y connut de nombreux revers et dut passer une bonne partie de sa vie à rembourser ses dettes. Il a d'ailleurs conçu

son projet romanesque dans les mêmes termes que ses entreprises commerciales, estimant que *La Comédie humaine* devait lui rapporter de l'argent, de la gloire, et lui donner en définitive une place d'importance dans le monde (et cela dans un esprit très différent de la grandeur «désintéressée» de la noblesse). Mais pratiquant le roman, un genre dominé par rapport à la poésie romantique, se retrouvant souvent en situation de faiblesse dans ses rapports économiques avec les éditeurs, il pouvait aussi estimer ne pas être payé à son juste prix, financier mais aussi symbolique: Balzac, malgré ses succès, était certainement considéré comme un écrivain mineur, très inférieur à un Lamartine ou à un Hugo par exemple. C'est certainement à ce niveau qu'il perçoit alors une analogie entre sa position et celle de l'ancienne aristocratie. Celle-ci affirmait une supériorité de race, d'esprit, de culture, de style de vie, que les autres groupes sociaux et, d'une certaine manière, la réalité nouvelle refusaient de reconnaître, de la même façon que Balzac prétendait à une certaine valeur, économique et symbolique, déniée par sa position dominée dans les rapports éditoriaux et par l'absence (relative) de légitimation littéraire. Il y a donc dans les deux cas un conflit entre, d'une part, un désir, une revendication subjective, une affirmation verbale de supériorité, et, d'autre part, une réalité, une situation de concurrence où l'individu s'estime injustement minorisé ou infériorisé.

Cette analogie s'incarne dans le personnage de Blondet, journaliste menacé par l'échec malgré ses talents, qui désire la comtesse de Montcornet et le domaine des Aigues qu'elle représente, mais à qui la réalité refuse ou interdit le double objet de son désir (comme elle lui refuse la reconnaissance du public). Dans un premier temps, cet objet sera valorisé, idéalisé, permettant aux pulsions érotiques de se fixer en ce lieu magique et fantasmatique: «Toi qui procures de délicieux rêves au public avec tes fantaisies, mon cher Nathan, je vais te faire rêver avec du vrai», écrit Blondet. La description du domaine des Aigues, fortement érotisé, se dévoilant comme un gigantesque corps féminin offert au visiteur (on l'a souvent noté), permet au sujet de se constituer un moi idéal en lui donnant en vis-à-vis, dans un rapport imaginaire, un objet dont la beauté, la perfection, la grâce garantissent la valeur et masquent le caractère de leurre: dans cette propriété, l'Art et l'Aristocratie sont réunis et conciliés, et la splendeur de l'ensemble est la preuve de la supériorité de l'Ancien Régime et du talent sur la médiocrité démocratique et le pouvoir de la bourgeoisie. «Mon Dieu! comment ne comprend-on pas que les merveilles de l'Art sont impossibles dans un pays sans grandes fortunes, sans grandes existences assurées?» Cet objet où le sujet trouve, sous une forme inversée, la certitude de soi et de sa valeur, sera nécessairement le plus beau, le plus gracieux, le plus féminin, celui où se réalisent les fantasmes et les rêves les plus narcissiques: «N'est-ce pas là notre rêve, n'est-ce pas là celui de tous les amants du beau sous toutes ses formes, du beau séraphique que Luini a mis dans le mariage de la Vierge, sa belle fresque de Saronò,

du beau que Rubens a trouvé pour sa mêlée de la bataille du Thermodon...¹⁵».

Mais le réalisme exige que l'on sacrifie le rêve, la satisfaction narcissique, la glorification subjective, à la vérité des choses présentes, aussi déplaisantes soient-elles. Cette réalité n'est cependant pas aussi nette, ni aussi univoque que ne l'affirme Balzac: historiquement, il n'est pas possible de conclure à une disparition de la grande propriété aristocratique sous la pression de la paysannerie, même alliée à la bourgeoisie¹⁶. Le réalisme, qui se transforme ici en avertissement (dirigé contre l'évolution supposée des choses), cherche moins à dire la vérité des choses qu'à humilier le moi, à détruire ses fantasmes naïfs, à lui refuser l'objet de son désir (le réalisme balzacien étant d'abord négation du subjectivisme romantique). Mais ce masochisme où le moi s'effondre, laisse la place ouverte à la pulsion de mort qui va se retourner contre la réalité, la détruire, la morceler, la ramener à un état antérieur à toute organisation, à toute cohésion, à toute beauté. Selon une logique du pire, le sujet, qui se voit refuser l'objet de son désir, anéantira cet objet que l'autre lui veut posséder, et cette vengeance sera d'autant plus grande que la propriété des Aigues aura été le plus magnifique, le plus artistique, le plus riche des domaines. Le sacrifice du narcissisme qu'impose le réalisme fait ainsi triompher la pulsion de mort sur un monde dévasté. Blondet, quant à lui, ayant fait le deuil de ses ambitions artistiques, devient un fonctionnaire prosaïque, et déplace son désir sur un substitut, la comtesse vieillie, reste échappé au désastre, «lot» parmi les mille autres lots du domaine des Aigues (qui représentait bien le véritable objet du désir comme métaphore du corps maternel, morcelé par la régression psychique, et sur lequel règne désormais le père primitif, cruel et despotique, le père Fourchon, fourchu, satanique). La volonté réaliste, la soumission apparente à la loi du réel, se transforme ainsi inconsciemment en une pulsion destructrice, dirigée précisément contre le réel qui se refuse au désir du sujet, ou qui prétend échapper à son emprise: lorsque le monde ne se conforme pas à la vérité du désir inconscient du sujet, lorsque le savoir ne débouche pas, selon les voies de la sublimation, sur le pouvoir, lorsque le travail de l'artiste, son obéissance aux exigences du réalisme ne sont pas payés de leur juste prix de jouissance, le romancier fait alors triompher la mort, la laideur, le morcellement jusqu'à ce que le réel ne soit plus reconnaissable, qu'il ne reste plus qu'une chose informe et inexistante.

À la même époque se développe un genre romanesque, inspiré par les écrits autobiographiques de Rousseau, mais qui s'en distingue par l'incertitude sur la personne du narrateur, différente de celle de l'auteur, et que l'on nommera, pour cette raison, confession fictive. *René*,

15. *Ibid.*, IX, p. 50, 58, 55.

16. On trouvera quelques indications sur l'évolution de la grande propriété terrienne au début du XIX^e siècle dans A. Jardin et A. J. Tudesq, *La France des notables*. 2. *La vie de la nation*, Paris, Seuil, «Points», 1973, p. 10, 21, 48, 66, 94, 151.

Oberman, *Volupté*, *La Confession d'un enfant du siècle* en sont d'illustres exemples. L'intention de ces romans est, dans la droite ligne de l'idéologie romantique, de décrire la singularité d'une âme et d'atteindre à une vérité subjective par-delà la contingence des faits et des événements objectifs (la tentation étant grande, à ce moment, pour le lecteur, d'attribuer à l'auteur réel l'expérience subjective qu'il décrit). Un tel projet était inconnu au dix-huitième siècle où l'on demandait au roman de faire partager des sentiments réputés universels (l'amour, la sensibilité, la pitié, l'honneur, etc.), et non de fasciner le lecteur par la peinture d'états psychologiques rares et souvent pathologiques (la mélancolie de René, la jalousie morbide d'Octave dans la *Confession* de Musset, la frigidité dans *Lélia* de Sand).

Cette confession fictive, qui cherche à définir la singularité d'une âme individuelle, se signale par une approche tournoyante de l'identité du sujet et du centre fuyant de cette identité, et surtout par les vacillements brutaux qui affectent inexplicablement cette image péniblement construite. Alors que les personnages balzacien se caractérisent par une passion claire qui augmente et envahit leur existence sans jamais faiblir, René, Oberman, Octave sont à la recherche incessante de l'objet, de l'autre qui leur donnera la certitude d'eux-mêmes, mais qui manque ou défaille inexplicablement. L'enquête sur soi dans une relation de fascination imaginaire doit en effet conclure, selon l'expérience analytique, au leurre, à la déception, à l'absence fondamentale de l'objet qui est censé assurer l'identité du sujet.

La confession fictive, qui fait de l'âme individuelle le centre de son projet romanesque, efface toutes les relations aux tierces personnes, jugées accessoires (le symbolique au sens lacanien), au profit de l'interrogation sur soi ou sur l'objet d'amour fondamental (l'imaginaire). Dans ces récits, les pères sont étrangement absents ou effacés; ils sont morts très tôt, laissant le héros à sa jeunesse solitaire (*René*); leurs ordres sont dès l'abord rejetés pour permettre la quête d'identité du personnage (*Oberman*); ils sont timides (*Adolphe*), impuissants (le marquis de Couaën, substitué du père dans *Volupté*), faibles et sans autorité (*La Confession d'un enfant du siècle*). Il n'y a pas dès lors d'interdit explicite, pas de loi consciente, pas d'idéal du moi. Octave (*La Confession* de Musset), René se plaignent de vivre dans des siècles d'impiété, où les dieux sont morts et inefficients; Oberman, Amaury n'ont pas de place dans le monde, ni d'ambitions terrestres, ni de destin tracé d'avance; Adolphe est un sceptique qui se moque des opinions communes et ne respecte aucune autorité intellectuelle. Enfin, dans cet univers où le père est mort ou absent, la femme, l'objet du désir, se donne facilement, sans péché (*Adolphe*, *La Confession d'un enfant du siècle*) ou se réfugie en un lieu totalement inaccessible, une chasteté absolue, le couvent ou le ciel (*René*, *Volupté*).

La situation est donc très différente de celle du roman vraisemblable du XVIII^e siècle où le héros rusait avec un interdit explicite, désirait un objet qui lui était refusé, mais pas inaccessible, et payait

par une culpabilité masochiste le prix de ses faiblesses. Dans la confession fictive, l'absence du père et d'idéal du moi ne peut induire qu'une culpabilité inconsciente ou une culpabilité consciente mais injustifiée (sans raison « objective ») : quand la femme se donne apparemment innocente, le sujet méconnaît la vérité de l'objet de son désir (la mère), et lorsqu'elle est magnifiée ou idéalisée, il dénie le but véritable de son désir (la jouissance). Le dénigrement de soi systématique chez Adolphe, Octave ou Amaury (*Volupté*), la mélancolie de René ou la tentation du suicide chez Oberman, injustifiés sinon inexplicables, sont autant de symptômes de la faiblesse du moi devant les exigences inconscientes et méconnues du sur-moi.

Mais surtout, l'autre, dans la mesure où il a pour fonction de permettre au sujet de définir imaginativement son identité, va se révéler défaillant ou impossible. Solitaire dans le monde, se sentant différent des autres hommes, le héros romantique cherche la femme, l'âme sœur qui lui renverra l'image inversée de lui-même. Mais l'amour est le plus souvent insatisfaisant et dévoile son caractère de leurre. Loin de trouver dans l'expérience érotique l'image manquante de lui-même, le sujet est confronté aux vacillements et aux troubles de l'identité. Un rien, une ruse innocente de sa maîtresse Brigitte suffit pour briser le bonheur d'Octave et le plonger dans l'incertitude. Dans *Mademoiselle de Maupin*, d'Albert, qui rencontre son idéal féminin réalisé dans un jeune homme (en fait, l'héroïne travestie), ne peut que crier son désespoir devant l'homosexualité qui le menace, et seul l'humour de Gautier sauve le héros de la tragédie. Amélie, qui devait renvoyer son image à son frère René, le fuit avant de se réfugier définitivement au couvent. L'idéalisation de la femme aimée la transforme en objet sexuel impossible (menaçant de ce fait l'identité du sujet qui ne trouve plus de « but » à son existence, plus d'objet possible pour sa quête romanesque), et, à ses côtés, apparaissent alors souvent des doubles maléfiques qui révèlent au sujet, de manière plus ou moins « crue », la vérité de son désir, comme les prostituées que fréquente Amaury quand il n'est pas auprès de la marquise de Couaën, ou cette « fille » qui apparaît à Octave, incarnation de la « maladie du siècle » et imitation monstrueuse de sa maîtresse : « cette voix rauque et ignoble, sortant de cet être qui ressemblait à ma maîtresse, me paraissait comme un symbole de ce que j'éprouvais. C'était la débauche en personne qui lui grasseyait dans la gorge, au milieu d'une jeunesse en fleur¹⁷. » L'idéalisation de l'objet, qui implique un refoulement des pulsions sexuelles, laisse le sujet sans désir apparent ou le pousse dans une quête sans objet comme celle de René ou d'Oberman : la femme, en fait menaçante pour l'identité du personnage, est mise à distance, sacrifiée, abandonnée pour de mauvaises raisons, sanctifiée pour la transformer en un objet impossible dont le moi n'a plus qu'à faire le deuil et surinvestir le souvenir ou l'image substitutive.

17. Musset, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1963, p. 573.

Car le trouble le plus grave de l'identité survient quand le sujet est confronté à la femme réelle, c'est-à-dire à la castration. Ce sont les cheveux coupés d'Amélie qui provoquent le recul et l'effroi de René; c'est la curiosité d'Octave qui lui révèle «sous la table» l'accouplement interdit, et qui le pousse ensuite à soulever «pour quelques pièces d'argent, ce vêtement qui fait la pudeur, la robe, ce voile plein de mystère, qui semble respecter lui-même l'être qu'il embellit et l'entoure sans le toucher¹⁸»; c'est enfin la confession de M^{me} de Couaën, secret inviolable qui reste enfoncé dans le cœur d'Amaury, «tabernacle de chair» n'ayant «ni une déchirure, ni un soupir¹⁹». La quête de l'identité se confronte ainsi à l'autre, non plus comme identique, mais comme différent, menaçant le sujet au plus intime de lui-même. Définissant son projet romanesque comme mise en scène d'une subjectivité singulière, la confession fictive est creusée en son centre inconscient par la différence, l'altérité et la castration.

Les œuvres, les genres littéraires ne peuvent sans doute pas être définis seulement de manière positive, selon leurs caractéristiques explicites. Chaque texte, chaque type de textes définit en outre des partages et des lieux privilégiés où se fixent les conflits inconscients. Balzac ne se contente pas de décrire fidèlement la réalité, il cherche aussi à la dominer et inconsciemment à la détruire, à dérégler son économie et sa logique apparentes. Le roman au dix-huitième siècle prétend bien à l'utilité morale, mais cette utilité n'est le plus souvent que le masque d'une fascination pour le mal et le péché, l'envers d'une revendication subjective contre les rigueurs de l'exigence éthique. La confession fictive, enfin, qui croit pouvoir saisir la vérité singulière du sujet, est quant à elle confrontée aux troubles et aux vacillements de l'identité, à la défaillance ou au repli inexplicables de l'être aimé, symptômes pratiquement absents du roman vraisemblable ou de l'œuvre balzacienne.

Mais le désir inconscient ne peut pas être dit la cause du texte littéraire, comme il est la cause du rêve. Il s'accroche à certaines fractures privilégiées du projet explicite de l'écrivain, mais ce projet s'explique par des motifs qui ne relèvent pas directement de l'inconscient: le réalisme de Balzac est une réaction au subjectivisme romantique, et constitue une stratégie de distinction littéraire, parfaitement rationnelle²⁰. De la même façon, l'exigence de vraisemblance à laquelle se soumet le roman au XVIII^e siècle est la conséquence de son statut inférieur dans la hiérarchie des genres de l'époque et une tentative d'accéder à un niveau de plus grande légitimité. La confession fictive enfin est une forme romanesque de l'idéologie romantique qui valorise la

18. *Op. cit.*, p. 624.

19. Sainte-Beuve, *Volupté*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 332.

20. Que des motifs inconscients guident Balzac dans son désir de gloire littéraire est une autre question. L'explication scientifique n'a pas à entrer dans une régression infinie vers la cause de la cause. Ce qui importe dans la compréhension du réalisme de Balzac, c'est de saisir le lieu du conflit inconscient entre cette volonté réaliste consciente et un désir latent de dominer ou de détruire cette réalité.

singularité de l'individu et légitime son expression subjective, idéologie qui est une réaction à la transformation des normes sociales issues de la Révolution française²¹ (les individus étant réputés égaux, la littérature fait de la singularité individuelle son critère de distinction). La vérité du texte littéraire est donc double et requiert une double généalogie vers les processus primaires révélés par Freud, mais aussi vers les processus secondaires qui, dans la littérature, ne se limitent pas à une simple activité d'inhibition ou de censure, mais constituent des calculs, des raisonnements, des appréciations, des stratégies dont il faut reconstituer la logique (pré-)consciente. La psychanalyse en littérature ne peut sans doute pas faire l'économie d'une histoire de la littérature.

21. Sur ce point, voir Michel Condé, «Société et individu romantiques», *Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, 1/2, 1985, p. 96-121.