

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Previously Published Works

Title

Vautrin génie balzacien

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9sv74296>

Author

Jullien, Dominique

Publication Date

2023-12-13

Peer reviewed

FRANCOFONIA

Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese

Fondatore: Liano Petroni

Direttore responsabile: Maria Chiara Gnocchi

Vicedirettore: Paolo Budini

Direzione e redazione: Carminella Biondi, Giuseppina Brunetti, Paolo Budini, Bruna Conconi, Carla Fratta, Maria Chiara Gnocchi, Carmelina Imbroscio, Romain Jalabert, Nadia Minerva, Patrizia Oppici, Elena Pessini, Jean-François Plamondon, Hugues S'hereen, Brigitte Soubeyran, Iliaria Vitali.

Comitato scientifico: Silvia Albertazzi (Bologna), Jacques Allard (Montréal), Paul Aron (Bruxelles), Bruno Blanckeman (Parigi), Pierre Brunel (Parigi), Beïda Chikhi (Parigi), Jacques Chevrier (Parigi), Ousmane Diakhaté (Dakar), Umberto Eco (Bologna), Lise Gauvin (Montréal), Robert Jouanny (Parigi), Samia Kassab-Charfi (Tunisi), Jean-Marie Klinkenberg (Liegi), Maurice Lemire (Québec), Roger Little (Dublino), Alain Mabanckou (Los Angeles), Anna Paola Mossetto (Torino), Lilian Pestre de Almeida (Rio de Janeiro), Martin Rueff (Ginevra), Jean-Yves Tadié (Parigi), Sergio Zoppi (Torino).

Segreteria di redazione: Enrico Guerini, Iliaria Vidotto

Progetto grafico: Luciano Moruzzi

Direzione e redazione: Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, via Cartoleria 5, 40124 Bologna, tel. (+39) 051.209.71.65, fax (+39) 051.26.47.22 (e-mail: francofonia.rivista@unibo.it)

Edizione, distribuzione e amministrazione: Casa Editrice Leo S. Olschki - Casella postale 66 - 50123 Firenze, tel. (+39) 055.65.30.684, fax (+39) 055.65.30.214 (e-mail: periodici@olschki.it) - c.c.p. 12.707.501.

Tutti gli articoli proposti per la pubblicazione sono valutati tramite doppio referaggio anonimo (doppio cieco). Almeno uno dei due lettori è esterno alla redazione e al comitato scientifico.

Tous les articles reçus pour publication sont évalués en double aveugle. Au moins un des deux lecteurs n'est pas membre de la rédaction ou du comité scientifique de la revue.

Fondata nel 1981, « Francofonia » è una rivista semestrale dedicata alle letterature europee ed extra-europee di lingua francese, pubblicata con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC) dell'Università di Bologna.

Fondée en 1981, « Francofonia » est une revue semestrielle consacrée aux littératures – européennes et d'ailleurs – de langue française, qui paraît grâce à la contribution du Département de Langues, Littératures et Cultures Modernes (LILEC) de l'Université de Bologne.

69

Autunno 2015

Anno XXXV

FRANCOFONIA

*Studi e ricerche
sulle letterature di
lingua francese*

*Variations françaises sur les Mille et Une Nuits :
quelles versions pour quels effets ?*

sous la direction de
Aboubakr Chraïbi et Iliaria Vitali

Olschki



Editore

UGB LIBRARY MAR 09 2016

L'auteure – Svetlana Panyuta a soutenu une thèse sur les contes de l'abbé Voisenon à la MGU (Université d'État de Moscou Lomonossov), en Russie. Elle a aussi fait ses études au Collège universitaire français de Moscou où elle a travaillé sur les contes parodiques de ce même auteur dans son mémoire *Voisenon : un conteur parodique au siècle de Voltaire*. Elle est secrétaire de La Société russe d'étude du XVIII^e siècle et auteure de nombreux articles consacrés au conte littéraire français du XVIII^e siècle, en particulier à ceux de Voisenon. Elle prépare actuellement l'édition des contes de cet auteur, traduits en russe.

VAUTRIN GÉNIE BALZACIEN¹

DOMINIQUE JULLIEN

Le crime a ses hommes de génie.²

La multiplicité des références à l'Orient des *Nuits* distribuées à travers la *Comédie humaine* peut justifier la célèbre déclaration de Balzac selon qui l'œuvre se veut « les *Mille et Une Nuits* de l'Occident ».³ Les références, pour nombreuses qu'elles soient, sont pourtant aussi éparses et ténues – rarement développées, elles ne prouvent guère une connaissance approfondie des contes, mais témoignent plutôt d'un climat orientaliste diffus. Peut-on pour autant les traiter de « clichés » superficiels comme le fait Pierre Citron, qui évoque assez dédaigneusement le « Bazar oriental » de Balzac ? « Ce que Balzac connaît de l'Orient c'est peu de chose, écrit Pierre Citron, et c'est ce que tout le monde à son époque connaît également. Idées banales, idées reçues, rien d'autre. Ni recherches, ni lectures rares et personnelles de véritable curieux. Machinalement, le nom des personnages les plus connus des *Mille et Une nuits* vient sous la plume du romancier à propos de tout et de rien, comme tant d'autres clichés ».⁴

¹ En 1980, Jane Alison Hale publiait un article intitulé « Vautrin, génie balzacien ? », *USF Language Quarterly*, n. 19, 1980, p. 19-24. Toutefois, elle ne s'attachait qu'à un sens, romantique et moderne, du mot génie – le génie comme puissance et créativité intellectuelles hors du commun – et non au sens dérivé du *djinn* des contes arabes : c'est à la double acception qu'est consacrée la présente étude.

² H. DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans *La Comédie humaine*, VI, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 733. Toutes les références renvoient à cette édition.

³ ID., *Études philosophiques*, introduction par Félix Davin, 1834, dans *La Comédie humaine*, X, *op. cit.*, p. 1217.

⁴ P. CITRON, « Le rêve asiatique de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1968, p. 306.

On sait pourtant que Balzac a cherché à se procurer diverses éditions des contes, dont le recueil de Galland préfacé par Nodier en 1822, la traduction de Trébutien, et d'autres, ainsi que les *Mille et un jours* de Pétis de la Croix. Sa correspondance à partir de 1825 évoque souvent ses lectures orientales : il semble donc que l'Orient de Balzac, pour aussi flou qu'il soit (rappelons qu'il n'a jamais voyagé en Orient, et qu'il confond le sanscrit et l'arabe dans *La Peau de chagrin*), a plus d'importance que Pierre Citron ne lui en reconnaît.⁵

Les références orientales doivent donc être prises au sérieux. Elles s'organisent dans l'œuvre selon un double réseau thématique qui prolonge le récit réaliste d'une ombre surnaturelle : elles suggèrent soit une richesse et un luxe dignes du conte, soit un fantasme de despotisme « asiatique », qui s'exerce dans le domaine social ou dans le domaine érotique. Ainsi, dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*, les *Mille et Une Nuits* sont pour Mme de la Chanterie une métaphore de la richesse fabuleuse des Frères de la Consolation : « laissez-moi vous dire, si vous vous souvenez des *Mille et Une Nuits*, que les trésors d'Aladin ne sont rien comparés à ce que nous possédons ». ⁶ On lit dans *Facino Cane* : « vous serez plus riche que ne le sont les dix maisons les plus riches d'Amsterdam ou de Londres, plus riches que les Rothschild, enfin riche comme les *Mille et Une nuits* ». ⁷ Dans *La Fille aux yeux d'or*, le motif de la réclusion amoureuse s'exprime naturellement dans les images orientales du sérail. Paquita est comparée à « une Hourï de l'Asie » ⁸ qui se trouve « sous la puissance d'un infernal génie ». ⁹ Les ambitieux de Balzac rêvent d'exercer sur la société contemporaine le pouvoir absolu des sultans, antithèse glorieuse de la médiocre démocratie bourgeoise :

⁵ Voir F. BALDENSBERGER, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1927, ainsi que la thèse de doctorat de L. T. ABDELGHANY, *Balzac comme l'auteur des Mille et Une Nuits de l'Occident : Le Cas de La Peau de chagrin, Illusions perdues et Splendeurs et misères des courtisanes*, *Dissertation Abstracts International*, Section A : The Humanities and Social Sciences, n. 66, 1, 2005. Cette dernière cite plusieurs exemples de lettres dans lesquelles Balzac, soit cherche à se procurer une édition particulière du texte, soit fait des analogies entre sa vie quotidienne et les *Mille et Une Nuits* (p. 5-7). V. Bonanni étudie tout particulièrement l'imitation du conte oriental dans les œuvres de jeunesse de Balzac : voir V. BONANNI, « Les Mille et Une Nuits de l'Occident », *L'Année balzacienne*, n. 11, vol. 1, 2010, p. 223-247.

⁶ H. DE BALZAC, *L'Envers de l'histoire contemporaine*, VIII, *op. cit.*, p. 256.

⁷ ID., *Facino Cane*, VI, *op. cit.*, p. 1025.

⁸ ID., *La fille aux yeux d'or*, V, *op. cit.*, p. 1093.

⁹ *Ibid.*, p. 1100.

De Marsay, qui se prend pour un « calife », ¹⁰ dit à Paquita « Al-lons dans la contrée où l'on vit au milieu d'un peuple d'esclaves », loin de « la plate chimère de l'égalité ». ¹¹

Le personnage de Vautrin, qui traverse et réunit les trois romans capitaux des *Scènes de la vie privée*, des *Scènes de la vie de province* et des *Scènes de la vie parisienne* (*Le Père Goriot*, *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*), rassemble ces deux réseaux. Pour se venger de la société qui l'a humilié et emprisonné, Vautrin, échappé du bagne, acquiert un pouvoir occulte de despote oriental, accumulant des richesses inouïes et manipulant à son profit les autres personnages. Europe, Asie et Paccard sont ses esclaves, ¹² Lucien sa « créature », ¹³ Esther sa chose soumise ; le riche baron de Nucingen, Mme de Sérigny, le chef de la police lui-même ne sont entre ses mains que des marionnettes qu'il fait mouvoir selon ses caprices. « J'aime le pouvoir pour le pouvoir, moi ! » déclare-t-il à Lucien à la fin d'*Illusions perdues* en le ramenant à Paris vers sa nouvelle vie de luxe et d'infamie. ¹⁴

C'est dire que le pouvoir fantasmagique dont jouit Vautrin dépasse même celui du sultan oriental, pour toucher au surnaturel. Dans la pièce de 1840, *Vautrin*, le bagnard évadé est comparé par son protégé Raoul de Frescas (version plus innocente de Lucien de Rubempré) à un génie : « Est-ce un génie sorti des *Mille et Une Nuits* ? » (acte III, scène 10). ¹⁵ Créature surnaturelle, œuvrant aussi facilement pour le bien ou le mal, le génie a le pouvoir de sauver le héros dans les circonstances les plus désespérées, comme il arrive à Aladin captif dans la grotte du magicien, qui est délivré puis enrichi fabuleusement par le génie de la lampe ; ou comme il arrive au pêcheur du conte auquel Balzac compare Lucien, lorsque, au bord du suicide, il est « repêché » par le faux abbé Carlos Herrera qui paie ses dettes, le prend sous sa protection, l'entraîne à

¹⁰ *Ibid.*, p. 1085.

¹¹ *Ibid.*, p. 1102.

¹² Michel Butor souligne l'orientalisation des serviteurs : Europe et Paccard sont comparés à ces « pages infernaux dont parlent les *Mille et Une Nuits* » (M. BUTOR, *Improvisations sur Balzac III : Scènes de la vie féminine*, Paris, La Différence, 1998, p. 160.)

¹³ « Je ne m'appartiens plus [...] je suis sa créature », écrit Lucien à sa sœur dans sa lettre d'adieu (H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, V, *op. cit.*, p. 724).

¹⁴ *Ibid.*, p. 703.

¹⁵ ID., « Vautrin, suivi des Ressources de Quinola », dans *Théâtre d'Honoré de Balzac*, Paris, Giraud et Dagneau, 1853, p. 72.

Paris et fait de lui le prince de la société parisienne. « Lucien se trouvait dans la situation de ce pêcheur de je ne sais quel conte arabe, qui, voulant se noyer en plein Océan, tombe au milieu de contrées sous-marines et y devient roi ».¹⁶ Vautrin lui-même reprend l'image en s'attribuant le rôle du génie : « Je vous ai pêché, je vous ai rendu la vie, et vous m'appartenez comme la créature est au créateur, comme, dans les contes de fées, l'Afrite est au génie, comme l'icoglan est au sultan, comme le corps est à l'âme ! ».¹⁷

Le personnage de Vautrin offre donc l'occasion de s'interroger sur l'appropriation de la figure orientale du « génie » dans l'univers balzacien. Vautrin comme « génie » est la manifestation d'une rencontre entre deux sens du mot français « génie » : d'une part le *djinn*, une créature de la mythologie pré-islamique, réincorporée dans la théologie islamique,¹⁸ incarnant dans les *Nuits* une sorte de *deus ex machina* qui propulse ou fait redémarrer l'action ; et d'autre part le terme issu du latin *genius*, désignant chez Balzac un esprit doué d'une puissance intellectuelle et créatrice exceptionnelle.¹⁹ Par là, Vautrin est une figure de l'auteur de la *Comédie humaine* lui-même. Le « génie » de Vautrin se trouve ainsi au cœur d'un réseau sémantique, philosophique et poétique exceptionnellement riche.

¹⁶ Id., *Illusions perdues*, V, *op. cit.*, p. 694.

¹⁷ *Ibid.*, p. 703. Un tel conte n'existe pas vraiment dans les *Nuits*. De la part de Balzac, il s'agit vraisemblablement d'un amalgame de motifs de contes : dans « Histoire du pêcheur » (Galland, I, p. 64) le pêcheur trouve un génie, aventure qui mène à la découverte d'un royaume dont le roi est ensorcelé. Le motif du voyage maritime menant à la rencontre d'un royaume inconnu se trouve également dans l'histoire de Sinbad le marin (Galland, I, p. 228). Dans l'histoire de Camaralzaman, la princesse Badoure traverse la mer déguisée en homme et devient roi de l'île d'Ebène (Galland, II, p. 145). Le motif du royaume sous-marin se trouve dans plusieurs contes, dans des versions postérieures à Galland. Sur la symbolique de la mer dans les *Nuits*, voir U. MARZOLPH et R. VAN LEEUWEN (dir.), *The Arabian Nights Encyclopedia*, II, Santa Barbara, ABC Clío, 2004, p. 697.

¹⁸ À mi-chemin entre la fiction et la réalité naturelle, les *djinns* sont mentionnés dans le Coran et décrits dans des ouvrages scientifiques et juridiques. Voir U. MARZOLPH et R. VAN LEEUWEN (dir.), *op. cit.*, II, article « Demons », p. 534. Par ailleurs Balzac semble penser que les afrites (ou éfrits) et les génies sont des créatures différentes, alors que les termes sont en principe synonymes.

¹⁹ Dans cette fusion inspirée entre *djinn* et génie, Balzac a peut-être eu l'intuition de la puissance créatrice des *djinns*, qui sont, dans l'Arabie pré-islamique, les inspireurs des poètes. Voir sur ce point H. ZAGHOUBANI-DHAOUADI, « Le cadre littéraire et historique des Mu'allaqât et de la poésie arabe préislamique », *Synergies du Monde Arabe*, n. 5, 2008, p. 35-36.

Aspect dramatique : le génie comme moteur de l'intrigue. Causalité naturelle et surnaturelle

Vautrin est la force occulte qui fait mouvoir à sa guise les personnages de la trilogie. Principe structurant et dramatique à la fois, le personnage immense de Vautrin domine la scène parisienne à tous les échelons, obéi aveuglément par tous, depuis les bagnards jusqu'aux ministres.

Moteur secret de l'intrigue, Vautrin est la manifestation exemplaire d'une croyance balzacienne, fondement mythologique de son univers politique : la croyance en un « dessous » ou un « envers » de la société, en une société secrète qui régit de manière invisible les affaires visibles. Le motif d'un envers occulte de la société, où règnent des héros tout-puissants quoique invisibles, se trouve déjà dans *L'Histoire des Treize*, roman qui anticipe la trilogie Vautrin et qui fait figure de mythe fondateur : il contribue à tirer le roman réaliste dans la direction du roman noir, du mélodrame et du conte ; par ailleurs, il permet, comme on le verra, une dimension métatextuelle naturelle, mettant en scène à travers la puissance des héros surhumains celle du romancier omniscient qui ourdit la trame.²⁰

Vautrin partage aussi avec les génies des contes arabes la faculté de se métamorphoser à volonté. L'aptitude à passer avec fluidité d'une identité à une autre, d'une apparence à une autre, d'un nom à un autre – Vautrin, Jacques Collin, Trompe-la-Mort, Carlos Herrera – le rapproche des surhommes du roman populaire (Rodolphe, Salvator, Monte-Cristo sont des héros métamorphiques) mais également des génies, dont la multiplicité polymorphe est la caractéristique principale, comme le souligne Marina Warner.²¹ La

²⁰ « La mythologie balzacienne, directement héritée du roman noir, veut que la force règne par le mystère et que tout vrai pouvoir soit occulte », estime Bernard Pingaud (B. PINGAUD, « Introduction » à H. DE BALZAC, *L'Envers de l'histoire contemporaine*, Paris, Gallimard, « Folio », 1970, p. 9). Voir également l'article de S. MOMBERT, « *L'Envers de l'histoire contemporaine* : Conjurations, complots et sociétés secrètes, moteurs souterrains du récit romanesque romantique », dans L. DUMASY, C. MASSOL (dir.), *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 21-31.

²¹ « Jinn have the edgeless forms of their elements, air and fire ; whether rebels or not, they are intrinsically metamorphic beings and can take an infinite number of human, animal and monstrous shapes. Multiple, versatile, fluid and elusive, they incarnate energy in the stories » (M. WARNER, *Stranger Magic, Charmed States and the Arabian Nights*, London, Belknap Press, 2013, p. 47).

transformation du bagnard Jacques Collin en prêtre espagnol, l'abbé Carlos Herrera, sur laquelle repose toute l'action de *Splendeurs et misères des courtisanes*, est décrite en termes d'Orient : « Pour achever cette transmutation presque merveilleuse que celle dont il est question dans ce conte arabe où le derviche a conquis le pouvoir d'entrer, lui vieux, dans un jeune corps par des paroles magiques, le forçat, qui parlait espagnol, apprit autant de latin qu'un prêtre andalou devait en savoir ». ²²

C'est souvent aux génies que revient, dans les contes arabes, le rôle de moteur invisible de l'histoire. Dans le conte traduit par Antoine Galland sous le titre « Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'Île des Enfants de Khalédan, et de Badoure, princesse de la Chine », les génies sont tous deux, à parts égales, des forces motrices de l'intrigue : ce sont eux qui débloquent la situation dramatique, en mettant les deux jeunes gens en présence l'un de l'autre. ²³ Le prince Camaralzaman et la princesse Badoure se trouvent tous deux dans une impasse identique, emprisonnés par leur père parce qu'ils se refusent au mariage ; ce n'est que par l'intervention surnaturelle des génies que le roman pourra repartir, à la faveur du pari entre les génies. ²⁴ Maimoune et Danhasch vantant chacun la beauté de leur candidat, ils décident de les confronter pour les départager ; Maimoune transporte magiquement Camaralzaman dans la chambre de Badoure, provoquant ainsi l'inévitable coup de foudre qui met en marche toute la suite de ce très long récit. Là pourtant s'arrête leur fonction dans le roman. L'impulsion initiale une fois donnée à une situation dramatique autrement sans issue (les héros sont enfermés dans des tours à une distance qui rend impossible leur rencontre sans une intervention surnaturelle), le rôle des génies prend fin, relayés par des personnages humains tels que Marzavan, frère de lait de la princesse. Les génies ne reparaisent plus dans le récit, qui se développe dans une longue chaîne d'aventures et d'épisodes à rebondissements d'où la magie a disparu. ²⁵ Une fois que les héros sont

tombés amoureux, l'histoire est gouvernée par la causalité naturelle : voyages par terre et par mer, déguisements et ruses diverses président à la rencontre, à la séparation, aux retrouvailles des amants. ²⁶

On peut donc voir le génie des contes comme un point de jonction entre la causalité naturelle et la causalité surnaturelle. Le génie a le privilège surnaturel de voir ce que les hommes ne voient pas et de pénétrer là où les hommes ne peuvent pas pénétrer : ²⁷ indispensable à certains moments du récit (les futurs amants ne peuvent se rencontrer sans l'intervention de la magie), le génie n'a pas de prise sur d'autres moments du récit régis par le seul déterminisme humain. Ainsi c'est uniquement l'étourderie de Camaralzaman qui est responsable de la seconde séparation des amants : il ôte l'amulette de Badoure pendant son sommeil et la laisse ravir par un oiseau qui l'entraînera très loin. ²⁸ Les génies n'interviendront pas une seconde fois pour réunir les amoureux : orchestrée au départ par la toute-puissance des génies, l'histoire se soutient et se transforme sous l'effet des qualités et des faiblesses humaines (étourderie ou persévérance, par exemple). Une conjonction analogue des deux causalités préside à l'histoire de Vautrin et Lucien. À la fin d'*Illusions perdues*, l'intervention du *deus ex machina* qu'est l'abbé Carlos Herrera, surgi « in extremis pour propulser dans les hauteurs sociales un raté qui allait s'anéantir », tient véritablement de la magie, comme le souligne Philippe Berthier. ²⁹ Pourtant, à la fin de *Splendeurs et misères des courtisanes*, la toute-puissance apparemment surnaturelle de Vautrin sera en dernière instance mise en échec par des traits purement humains : la force d'Esther (qui refuse de survivre à sa dégradation), et la faiblesse de Lucien (qui trahit continuellement ceux qui l'aiment).

the story of the lovers' protracted double quest, but jinn in flight are the catalyst of the protagonists' passion » (M. WARNER, *op. cit.*, p. 330).

²⁶ J. E. Bencheikh qualifie les génies d'« opérateurs de mise en contact » dont la fonction est à la fois décisive et limitée : « Les djinns œuvrent donc pour la réunion des jeunes gens, mais sans prendre à leur charge [...] le déroulement des opérations qui la réaliseront [...] Le merveilleux n'agit que brièvement et sans se substituer au réel. Mais tout dérive de son bref jaillissement » (J. E. BENCHEIKH, *Les Mille et Une Nuits ou La parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988, p. 110, 116).

²⁷ Privilège qu'il partage avec le romancier omniscient, comme le rappelle A. Glauser, « Balzac/Vautrin », *Romanic Review*, n. 79, 4, 1988, p. 586-588.

²⁸ « Histoire des amours de Camaralzaman », dans A. GALLAND, *Les Mille et Une Nuits*, *op. cit.*, II, p. 190.

²⁹ P. BERTHIER, « Marcel et Charlus Herrera », dans F. VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Balzac, Illusions perdues : L'Œuvre capitale dans l'œuvre*, Groningen, Institut des langues romanes, 1988, p. 96.

²² H. DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, VI, p. 503.

²³ A. GALLAND, *Les Mille et Une Nuits*, II, présentation par A. Chraïbi et J.-P. Sermain, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, p. 145.

²⁴ Voir l'analyse d'A. Chraïbi sur le changement de circonstance dans les contes, qui fait passer le récit de l'ordinaire à l'extraordinaire : A. CHRAÏBI, « Situation, Motivation and Action in the *Arabian Nights* », dans U. MARZOLPH, R. VAN LEEUWEN (dir.), *The Arabian Nights Encyclopedia*, I, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004, p. 7.

²⁵ Selon M. Warner, « Enchantments and pragmatism mingle : travel by caravan, on foot, and by cargo ship, mapped on to a plausible geography, moves

Amoralisme

Un des aspects essentiels du héros occulte est son aptitude à traverser tous les cercles de la société, et par là à conjoindre dans une même intrigue les différentes classes sociales. À l'instar des génies arabes qui traversent avec une facilité surnaturelle des distances géographiques immenses, les surhommes du roman franchissent les distances sociales les plus fabuleuses. Ce pouvoir leur permet de transcender le déterminisme social, et d'agir sur tous les niveaux de la société : action qui se fait soit en bien, soit en mal. La toute-puissance de Vautrin est évidemment mise au service du mal : s'il est un génie, c'est un génie malfaisant qui manipule les autres à son profit. Le passage de Vautrin dans la société balzacienne sème la mort et la désolation : outre le double suicide d'Esther et de Lucien, il est responsable de la folie de Lydie Peyrade (dont le viol est froidement organisé pour abattre son père, officier de police sur la piste de Vautrin), et indirectement de celle de la marquise de Sérisy, qui ne peut supporter la mort de Lucien. Il tourmente et dépouille le baron de Nucingen, lui soutirant des millions pour permettre à Lucien de faire le mariage riche qui désespère Esther. Acculé et découvert à la fin du roman, il a recours au chantage pour éviter le baignon, vendant bien cher les lettres compromettantes des maîtresses de Lucien.³⁰ Tant d'horreurs reposent sur un amoralisme foncier : seule compte pour Vautrin la loyauté fanatique au *dab* (chef).³¹

Un amoralisme comparable s'observe fréquemment chez les génies des contes arabes : peut-être du fait de leur origine préislamique, leur puissance semble souvent indépendante d'un sens moral.³² Le génie d'Aladin obéit au possesseur de la lampe quel qu'il soit, œuvrant la plupart du temps indifféremment pour le bien ou pour le mal. Dans un des tout premiers contes des *Nuits*, l'« Histoire du pêcheur », le génie enfermé dans le vase a juré de tuer l'homme qui le délivrera, contrevenant paradoxalement à la logique morale.³³ Il existe certes une hiérarchie entre les génies qui reconnaissent la loi de l'islam et les génies rebelles : mais celle-ci est plu-

tôt la source d'une inégalité de puissance entre eux. C'est ainsi que dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman », la « fée » Maimoune a sur le génie Danhasch une supériorité qu'elle n'hésite pas à affirmer d'une manière très dure : « Maudit génie, reprit Maimoune, quel mal peux-tu me faire ? Je ne te crains pas ». ³⁴ Ses actions cependant ne sont pas différentes, ni plus éthiques.

Une ambiguïté morale foncière marque ces récits, qui mettent en scène des génies insoucieux des conséquences de leurs actes et des héros en-deçà de la morale commune. Pour les génies de l'histoire de Camaralzaman, seule importe la beauté extraordinaire des jeunes gens qui les destine l'un à l'autre. Nul souci chez eux des autres vertus des héros (qui à vrai dire en sont au départ plutôt dépourvus, comme on le verra), encore moins des conséquences de leur pari, qui lance êtres et royaumes dans une course folle. Vautrin non plus ne se soucie guère des répercussions de ses manœuvres : héros sadique, il se sert des autres personnages comme d'instruments. Vautrin n'hésite pas à séquestrer Esther pendant quatre années sous la garde de ses sinistres complices, Europe et Asie – une Esther qui se montre infiniment plus docile que la dame emprisonnée par le génie dans le coffre de verre...³⁵ Esther, certes, est utilisée et broyée sans l'ombre d'un regret ; encore n'est-ce qu'une femme (« On trouve toujours des femmes ! »,³⁶ dit-il cyniquement à Lucien en lui exposant le plan qui nécessite la dégradation et la mort de la jeune femme) : mais même Lucien, pourtant le bénéficiaire choyé de tant de crimes, est traité sans plus de ménagements pour ses sentiments. L'univers de ces récits, aussi bien le conte de Camaralzaman que le roman de Balzac, présente une curieuse vision de la réalité : impuissance des pouvoirs humains, amoralisme des pouvoirs occultes, et faiblesse fondamentale des héros qui n'ont pour eux que leur jeunesse et leur beauté. Dans le conte de Camaralzaman, l'autorité des rois est mise en échec par le caprice de leurs rejetons, dont la rébellion et le refus du devoir de mariage menacent l'avenir du royaume.³⁷ Les rois sont marginalisés et rendus insignifiants par les jeux des génies, dont le caprice fait par hasard le jeu du destin ;

³⁰ Cf. H. DE BALZAC, *Splendeur et misère des courtisanes*, op. cit., VI, p. 900-901.

³¹ Voir par exemple la conversation entre La Pouraille et son *dab* (Vautrin) à la fin du roman, *ibid.*, p. 868-870.

³² Marina Warner qualifie les génies des contes d'agents intermédiaires capables de faire le bien ou le mal par caprice : « intermediate agents, capable of both good and evil at whim » (M. WARNER, *Stranger Magic*, op. cit., p. 45).

³³ A. GALLAND, *Les Mille et Une Nuits*, op. cit., I, « Histoire du pêcheur », p. 64.

³⁴ *Ibid.*, « Histoire des amours de Camaralzaman », p. 154.

³⁵ *Ibid.*, « Histoire du pêcheur », p. 31-33.

³⁶ H. DE BALZAC, *Splendeur et misère des courtisanes*, op. cit., VI, p. 500.

³⁷ J. E. Bencheikh souligne le caractère exceptionnel de ce comportement : « Les souverains sont contraints d'ordonner l'emprisonnement des deux jeunes gens, mansuétude aussi surprenante d'ailleurs que l'obstination des enfants, à une époque où nul ne pouvait se permettre de braver ainsi le désir du prince, de contrevenir à

c'est leur pari irréflecti qui rend possible la conjonction des amants. Quant aux amants eux-mêmes, le conte les montre d'abord en enfants gâtés, irresponsables et violents : brutaux envers leurs serviteurs et même leurs ministres, cruels envers leurs parents (Camaralzaman n'hésite pas à laisser croire qu'il a été dévoré par les bêtes sauvages), et même négligents en amour (Camaralzaman, d'une maîtresse coupable, perd Badoure et ne la retrouve que des années plus tard). Pour la princesse, l'adversité se chargera de révéler son héroïsme latent : c'est seulement après qu'elle se trouve abandonnée à elle-même qu'elle fait preuve de qualités remarquables – courage, présence d'esprit, ressource – qui font d'elle l'héroïne incontestée du roman.³⁸

Ce qui attache malgré tout le lecteur à ces héros imparfaits, c'est donc leur jeunesse et leur beauté, et le sentiment qu'ils sont conduits par une force plus grande qu'eux, le destin d'amour.³⁹ C'est aussi ce qui émeut le lecteur de la trilogie de Balzac, malgré toutes les bassesses auxquelles se prêtent les amants.⁴⁰ Si Esther peut apparaître comme une victime, résignée à tous les sacrifices par amour pour Lucien, Lucien, lui, demeure un personnage déplaisant du début jusqu'à la fin – gâté par les femmes, sans force et sans génie, fatal à ceux qui l'aiment, sa sottise (c'est lui qui fait manquer le plan de Vautrin) n'a d'égale que sa lâcheté, qui l'amène à trahir successivement Ève et David, Esther puis Vautrin.⁴¹ Si le lecteur, à l'instar d'Oscar Wilde, peut cependant pleurer la mort de Lucien de Rubempré, c'est parce qu'il est porté par une force qui le dépasse in-

une loi naturelle, de défier un code tout à la fois moral, socioculturel et politique » (J. E. BENCHEIKH, *op. cit.*, p. 103).

³⁸ M. Warner voit dans Camaralzaman un exemplaire de ces anti-héros qui abondent dans les contes, et qui réalisent tardivement leur potentiel au contact de l'adversité : « Camar belongs among the sweet and rather ineffectual heroes of the *Nights*, drifting along more passively than his wife », ajoutant qu'il se montrera plus tard capable de générosité et de loyauté, dans l'épisode du jardinier (M. WARNER, *op. cit.*, p. 330).

³⁹ Les héros individuels de ce conte, estime J. E. Bencheikh, « sont mobilisés comme opérateurs au service d'un projet qui les dépasse » (J. E. BENCHEIKH, *op. cit.*, p. 104). Le critique relie le motif du destin d'amour au mythe de l'androgynie.

⁴⁰ L'anecdote bien connue d'Oscar Wilde, qui donnait comme le plus grand chagrin de sa vie la mort de Lucien de Rubempré, est plus qu'une simple boutade, puisqu'elle ouvre sur ce qu'on pourrait appeler le paradoxe du lecteur : pourquoi pleurer la mort de ce raté, sinon parce que nous sommes sensibles à la force du destin d'amour qui emporte les personnages.

⁴¹ Voir l'article d'A. S. Byatt, « The Death of Lucien de Rubempré », *The Kenyon Review*, vol. 27, n. 1, 2005, p. 58-59.

finiment, qui transcende infiniment les dimensions du personnage individuel et la morale commune.

Génie et prince déguisé

Une puissance illimitée, presque surnaturelle, alliée à une moralité douteuse : le génie qu'est Vautrin prend le contrepied d'un autre modèle de surhomme, le prince déguisé, motif dérivé du personnage d'Haroun al Raschid⁴² et promis à une longue fortune dans le roman populaire à partir des *Nuits de Paris*, jusqu'aux fictions d'Eugène Sue et d'Alexandre Dumas. A l'instar du calife des *Nuits*, qui se déguise en homme du commun pour errer dans Bagdad en quête d'aventures, distribuant ensuite récompenses et punitions aux acteurs du drame de la veille, les princes déguisés du roman populaire parcourent les quartiers pauvres de la capitale pour faire œuvre de justiciers et de philanthropes. Déjà, à la veille de la Révolution, « Monsieur Nicolas », alias « L'Homme au manteau Bleu », parcourt les ruelles malfamées du Paris de Restif de la Bretonne afin d'exposer le vice et de protéger la vertu (*Les Nuits de Paris*). Inversement, son double maléfique, le prêtre détroqué Gaudet d'Arras, initiateur et corrupteur de jeunes disciples, tente de dominer la société parisienne par procuration (*Le Paysan pervers*).⁴³ Le pouvoir immense que Vautrin utilise au profit du mal fait donc de lui le double criminel du prince déguisé. Paccard est d'ailleurs désigné comme le « Giafar de l'Haroun al Raschid du Bagne ». ⁴⁴ Vautrin, « génie du mal et de la corruption », ⁴⁵ est l'inverse du prince Rodolphe de Gerolstein, héros des *Mystères de Paris*, qui cache son identité princière sous un déguisement de prolétaire pour aller secourir les pauvres, rendre la justice, punir les coupables et sauver les innocents dans les bas-fonds parisiens. Il est l'inverse du *Salvator des Mohicans de Paris*, avatar tardif de Rodolphe, aristocrate généreux et républicain, qui lui aussi se déguise en ouvrier pour compenser la faillite de la justice officielle, et qui joue un rôle décisif

⁴² L'orthographe adoptée dans cet article est celle de Balzac.

⁴³ Voir sur ce point P. J. WAGSTAFF, « Vautrin et Gaudet d'Arras : nouvelle évaluation de l'influence de Restif sur Balzac », *L'Année balzacienne*, 1976, p. 87-98.

⁴⁴ H. DE BALZAC, *Splendeur et misère des courtisanes*, *op. cit.*, VI, p. 547.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 872.

quoique occulte dans la révolution de 1830.⁴⁶ Et Vautrin est aussi, bien sûr, l'inverse de Jean Valjean, le bagnard angélique de Victor Hugo, héros des *Misérables* : le pouvoir surhumain qu'il exerce se joue dans un combat manichéen entre le bien et le mal qui entraîne le roman très loin dans la direction du mélodrame.

La force occulte qui manipule les rouages de la société se superpose au pouvoir officiel qu'elle supplante. De même que les génies de l'histoire de Camaralzaman agissent par-dessus la tête de rois impuissants à débloquent l'impasse dynastique, de même les princes déguisés du roman populaire suppléent à l'insuffisance du système politique et judiciaire, combattant plus efficacement que lui le crime, l'injustice, la misère. Les rois, comme les criminels, déclare le Vautrin du drame de 1840, sont tous deux au-dessus des lois :

Vautrin – Enfant, il y a deux espèces d'hommes qui peuvent tout.

Raoul – Et qui sont ?

Vautrin – Les rois ; ils sont ou doivent être au-dessus des lois ; et... tu vas te fâcher... les criminels, qui sont au-dessous.

Raoul – Et comme tu n'es pas roi...

Vautrin – Eh bien ! Je règne en dessous.⁴⁷

Mû non par la charité et la compassion, mais au contraire par la haine et la vengeance, Vautrin renverse la dynamique du prince déguisé. Au lieu d'un aristocrate pénétrant dans les bas-fonds dans un but vertueux, Balzac nous donne un bagnard évadé, infiltré dans les hautes sphères par giton interposé, pour y porter la corruption et le crime.⁴⁸ « Pour lui, Lucien était plus qu'un fils, plus qu'une femme aimée, plus qu'une famille, plus que sa vie, il était sa vengeance ».⁴⁹ Aussi est-ce un revirement remarquable que le retour de Vautrin vers le bien dans la dernière partie du roman, qui s'intitule « La dernière incarnation de Vautrin ». Si Vautrin se fait policier – comme Vidocq – c'est certes parce qu'il n'y a que dans la

police qu'il est à l'abri des poursuites. Mais au-delà et au-dessus de cette raison, la décision de Vautrin de renoncer au mal et de se tourner vers le bien, de renier les forces du chaos pour rallier les forces de l'ordre, s'affirme explicitement : « Cette nuit, en tenant dans ma main la main glacée de ce jeune mort, je me suis promis à moi-même de renoncer à la lutte insensée que je soutiens depuis vingt ans contre la société tout entière ».⁵⁰ Métamorphose qui accomplit le destin : « J'ai donc entrevu la possibilité de faire le bien [...] d'être utile au lieu d'être nuisible ».⁵¹ Peut-être, comme les génies arabes faisant, sans le savoir, le travail du destin, Vautrin est-il l'instrument d'une force providentielle qui le dépasse ? La récupération de Vautrin-Vidocq au profit des forces de police, analogue à celle des génies pré-islamiques enrôlés dans les milices de l'orthodoxie, affirme bien le triomphe de l'ordre régulier. Vautrin travaille pour la police, comme Satan pour Dieu : dans une perspective faustienne, le principe méphistophélique finit en dépit de lui-même par œuvrer dans le sens du bien.⁵²

Ceci expliquerait peut-être le retour de Balzac à une conspiration des forces du bien dans son dernier roman, *L'Envers de l'histoire contemporaine*, destiné par l'auteur à servir de « contrepoids » à *Splendeurs et misères*. On y retrouve les mêmes ingrédients : la société secrète, les richesses dignes des contes arabes, les surhommes avatars du calife Haroun al Raschid. Mais le but de leur complot est désormais bienfaisant. « En commençant les *Scènes de la vie parisienne* par *Les Treize*, l'auteur se promettait bien de les terminer par la même idée, celle de l'association, faite au profit de la charité, comme l'autre au profit du plaisir », précise la préface de la première édition de *Splendeurs et misères* :⁵³ à la conspiration permanente du mal, incarnée par Vautrin, répond désormais la conspiration de la charité. Antidote au poison de *Splendeurs et misères des courtisanes*, le dernier roman des *Scènes de la vie parisienne* clôt le cycle par une vision d'angélisme, comme la *Comédie* de Dante se

⁴⁶ Pour un traitement plus développé de ce motif, voir D. JULLIEN, *Les Amoureux de Schéhérazade, Variations modernes sur les Mille et Une Nuits*, Genève, Droz, 2009, en particulier le premier chapitre, « Haroun al-Raschid à Paris : le prince déguisé, symbole politique et motif poétique », p. 25-70.

⁴⁷ H. DE BALZAC, « Vautrin, suivi des Ressources de Quinola », *op. cit.*, p. 68.

⁴⁸ Selon D. A. MILLER, le roman balzacien présente une vision beaucoup plus cynique, en montrant le crime et le vice à l'œuvre dans toutes les classes de la société, cf. D.A. MILLER, « Balzac's Illusions lost and Found », *Yale French Studies*, n. 67, 1984, p. 174-175.

⁴⁹ H. DE BALZAC, *Splendeur et misère des courtisanes*, *op. cit.*, VI, p. 502.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 922. Balzac, qui critique dans la Préface de *Splendeurs et misères* la tendance de son époque à voir dans les forçats des victimes de la société (cf. *op. cit.*, V, p. 427), finit cependant lui-même par ranger Vautrin du côté de la loi : sur ce paradoxe, voir les analyses de M. BUTOR, *op. cit.*, p. 223.

⁵¹ *Ibid.*, p. 925.

⁵² Dans la traduction de Nerval, Méphistophélès se définit comme « une partie de cette force qui tantôt veut le mal et tantôt fait le bien » (G. DE NERVAL, *Faust et le Second Faust*, Paris, Garnier, 1877, p. 64).

⁵³ H. DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, VI, p. 426.

concluait sur une vision de paradis ; Godefroid le génie du bien succède à Vautrin le génie du mal.⁵⁴

Dimension métatextuelle : Vautrin figure de l'auteur

Je suis l'auteur, tu seras le drame.⁵⁵

Dans le cas de Vautrin, le sens oriental du mot « génie » comme être surnaturel qui intervient dans les affaires des hommes rejoint l'autre sens du mot génie, comme esprit doué d'une puissance créatrice exceptionnelle. La fonction dramatique du génie qu'est Vautrin (dans le sens de *djinn*) rejoint sa fonction métatextuelle : manipulant l'intrigue et les autres personnages à sa fantaisie, Vautrin est une figure de l'auteur, en particulier du romancier aux prises avec la nouvelle réalité industrielle et commerciale du feuilleton.

Vautrin conteur

Comme tant de personnages des contes arabes, Vautrin est lui-même un conteur qui a recours, pour convaincre ou séduire, aux récits. Lors de sa rencontre initiale avec Lucien de Rubempré, Vautrin « hypnotise » Lucien en lui racontant des histoires – véritables récits à la manière des *Nuits* – qui sauront le convaincre de renoncer au suicide, et feront rebondir l'action vers le troisième roman de la trilogie, *Splendeurs et misères des courtisanes*.⁵⁶ Non seulement le récit détourne Lucien de la mort, comme il arrive si souvent dans les contes arabes où le récit a le pouvoir de sauver la vie du héros, mais encore le récit, en particulier l'histoire du petit secrétaire man-

⁵⁴ Sans doute, le roman servait aussi un but plus pratique : le 1^{er} juin 1841, Balzac fait part à Mme Hanska de son intention de « faire un livre pour le prix Monthyon (*sic*), qui payera le tiers de ma dette » (H. DE BALZAC, *Lettres à Madame Hanska*, I, Paris, Laffont, « Bouquins », 1990, p. 532). Mais *L'Envers de l'histoire contemporaine* n'obtiendra pas le prix Montyon, décerné chaque année par l'Académie française au « livre le plus utile aux mœurs ».

⁵⁵ H. DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, VI, p. 504.

⁵⁶ Selon Anthony Pugh, « la conversation procède par une série de contes qui hypnotisent Lucien » (A. R. PUGH, « Unité et création dans *Illusions perdues* », dans R. LE HUENEN, P. PERRON (dir.), *Le Roman de Balzac : Recherches critiques, méthodes, lectures*, Ottawa, Didier, 1980, p. 105).

teur de papier, a un rapport métatextuel implicite avec le reste du roman. Elle se relie aussi bien à la situation de David Séchard, inventeur de nouvelles technologies pour fabriquer du papier, ruiné par les caprices de Lucien, qu'à celle de Lucien lui-même, destructeur autant que David est créateur, et promis à terme à une mort infamante. Surtout, l'histoire que raconte Vautrin rattache le drame de Lucien, et la relation qui s'ébauche entre Lucien et le faux abbé, à la préoccupation constante de Balzac romancier : raccorder le monde de l'esprit et le monde matériel. C'est ainsi que, dans *Illusions perdues*, le roman d'un poète est étroitement tissé au roman de l'édition moderne.⁵⁷

Vautrin conteur est bien entendu une figure de Balzac lui-même, animant et manipulant les autres personnages, Lucien et Esther en tête, à sa guise. Jouant les Pygmalion auprès d'Esther – qu'il sauve du suicide au début de *Splendeurs et misères*, qu'il convertit au catholicisme, à qui il fait donner une bonne éducation pour la rendre digne de Lucien – il n'hésite pas à la replonger dans la fange de la prostitution lorsque l'histoire le demande, la passion imprévue du baron de Nucingen lui inspirant une autre intrigue visant à enrichir Lucien. Quant à Lucien, Vautrin parle de lui comme un créateur de sa créature, ou un auteur de son personnage : « Je veux aimer [animer] ma créature, la façonner, la pétrir à mon usage, afin de l'aimer comme un père aime son enfant ».⁵⁸

En tant que créateur, Vautrin partage avec Balzac le plaisir, propre à l'auteur, de jouir par personnage interposé : Lucien est à ses yeux « un Jacques Collin, beau, jeune, noble », qui lui permet de vivre par procuration la vie de rêve qui lui est interdite : « Trompela-Mort dînait chez les Grandlieu, se glissait dans le boudoir des grandes dames, aimait Esther par procuration ».⁵⁹

⁵⁷ Rappelons que l'histoire d'amour entre David et Ève intègre une longue digression sur l'histoire de la fabrication du papier, justifiée, d'après Balzac, « dans une œuvre dont l'existence matérielle est due autant au papier qu'à la presse ». Voir là-dessus l'analyse de A.S. BYATT, « The Death of Lucien de Rubempré », *op. cit.*, p. 55-57.

⁵⁸ H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, V, *op. cit.*, p. 708. Max Milner propose de lire, à la place de « je veux aimer ma créature », dû selon lui à une erreur typographique, « je veux *animer* ma créature » (M. MILNER, *Année Balzacienne*, 1963, p. 331, note 2). Cette lecture est entérinée par Anthony Pugh, selon qui « il est clair que Vautrin est ici le créateur, et Lucien la créature, l'être créé, fictif », (A. R. PUGH, *op. cit.*, p. 105).

⁵⁹ H. DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, *op. cit.*, p. 813.

Vautrin poète de l'action

Aussi bien le fantasme de domination si caractéristique de Balzac, qui sème ses lettres à Mme Hanska de tant de comparaisons avec les despotes de l'histoire, au premier rang desquels Napoléon, se réalise sur le mode de l'imaginaire, dans un geste paradoxal qui démultiplie les niveaux de la fiction pour atteindre – ou remplacer – la réalité.⁶⁰ Vautrin est un poète de l'action : un créateur dont la puissance créatrice s'exprime par des actes, non par des œuvres.⁶¹ La trilogie Vautrin s'ancre au plus profond de l'ambition romantique de Balzac : réconcilier le rêve et l'action, puisque Vautrin réunit la puissance créatrice du poète et la puissance politique du prince. « Je suis un grand poète », affirme-t-il dans *Le Père Goriot*. « Mes poésies, je ne les écris pas : elles consistent en actions et en sentiments ».⁶² Roman de l'industrie du papier, de l'édition, du journalisme, de la pègre ; roman aussi de la poésie, des illusions, de l'amour, de la jeunesse : tout cela se combine et se tisse dans un seul grand ensemble romanesque. Aussi Balzac peut-il à juste titre qualifier *Illusions perdues* d'« œuvre capitale dans l'œuvre » :⁶³ c'est là, mieux encore que partout ailleurs dans la *Comédie humaine*, que se réalise le rêve balzacien de réconciliation des forces matérielles et des forces spirituelles du monde moderne.

Le forçat littéraire

Si Balzac donne, avec la publication de *La Vieille Fille* en 1836, le premier exemple du roman-feuilleton français, il ne tarde pas cependant à manifester une ambivalence prononcée vis-à-vis de ce nouveau phénomène littéraire. Tel Frankenstein reniant sa créature

⁶⁰ Se comparant à Napoléon, Balzac écrit par exemple à Mme Hanska « [Napoléon] a vécu de la vie de l'Europe [...] moi, j'aurai porté une société toute entière dans ma tête... », (H. DE BALZAC, *Correspondance*, II, Paris, Garnier, p. 563-564). Voir là-dessus G. BESSER, *Balzac's Concept of Genius*, Genève, Droz, 1969, p. 133 sqq.

⁶¹ À l'immoralité près, le sens que donne Balzac au génie comme poète de l'action est identique à celui qu'en donne Victor Hugo dans son *William Shakespeare*.

⁶² H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, III, *op. cit.*, p. 141.

⁶³ L'expression se trouve dans une lettre de Balzac à Madame Hanska du 2 mars 1843. Voir notamment l'ouvrage collectif qui emprunte cette formule comme titre : F. VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Balzac, Illusions perdues : L'Œuvre capitale dans l'œuvre, op. cit.*

monstrueuse,⁶⁴ Balzac ne cessera de dénoncer la transformation mercantile de la littérature, la dégradation de l'écrivain contraint de livrer ses « tartines beurrées » aux quotidiens,⁶⁵ la prostitution du talent par le journalisme. Ce ressentiment s'exprime aussi bien dans sa correspondance (ses lettres à Madame Hanska, en particulier, reprennent cette litanie lancinante) que dans ses romans et leurs préfaces. Le roman *Illusions perdues*, notamment, est la mise en fiction de ces inquiétudes devant la nouvelle réalité moderne et commerciale de la littérature. La préface de 1837 dénonce « la grande plaie de ce siècle, le journalisme qui dévore tant d'existences, tant de belles pensées ».⁶⁶ L'histoire de Lucien de Rubempré, dont la pureté et le talent se corrompent dans les « mauvais lieux de la pensée »⁶⁷ que sont les journaux, prend valeur de démonstration : la mise en garde contre « la cité de la plaine, la voie basse qui mène à la perdition », que Lucien n'écouterait pas, mène en droite ligne à Vautrin, et préfigure les rapports qui lieront, au roman suivant, le forçat et le joli petit jeune homme.⁶⁸

Tout ceci est bien connu : ce qui l'est peut-être moins, c'est, dans le contexte d'une analyse de l'analogie Vautrin-génie, le réseau qui se tisse dans ce climat d'anxiété culturelle, entre roman-feuilleton et contes des *Mille et Une Nuits*. La comparaison entre Schéhérazade, reprenant son conte chaque soir sous une constante menace de mort, et l'écrivain moderne contraint de livrer au journal la ration quotidienne d'épisodes sensationnels, est courante à l'époque. L'épisode des Galeries de Bois commence à déniaiser un Lucien encore plein d'illusions en lui montrant les écrivains tremblants devant « le Sultan de la librairie ».⁶⁹ Comme pour Schéhérazade, la contrainte s'exerce à la fois sur la forme et sur le fond : l'écrivain doit, non seulement raconter à échéances fixes, mais encore plaire au public,

⁶⁴ La comparaison est d'Isabelle Tournier, cf. I. TOURNIER, « Titrer et interpréter », dans F. VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵ Lettre à Madame Hanska, 17 juin 1843 (H. DE BALZAC, *Lettres à Madame Hanska*, I, *op. cit.*, p. 698).

⁶⁶ H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, V, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 406.

⁶⁸ Sur le journalisme comme enfer, voir notamment l'article de P. NYKROG, « *Illusions perdues* dans ses grandes lignes : stratégies et techniques romanesques », dans F. VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *op. cit.*, p. 34-39.

⁶⁹ H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, V, *op. cit.*, p. 361. Jeannine Guichardet donne quelques exemples de l'imagerie des contes orientaux appliquée aux réalités littéraires modernes, cf. J. GUICHARDET, « *Illusions perdues* : quelques itinéraires en pays parisien », dans F. VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *op. cit.*, p. 90.

ce nouveau Schahriar. Théophile Gautier, dans son ironique conte intitulé « La Mille et deuxième nuit », fait dire à son double « Votre sultan Schahriar, ma pauvre Scheherazade, ressemble terriblement à notre public ; si nous cessons un jour de l'amuser, il ne nous coupe pas la tête, il nous oublie, ce qui n'est guère moins féroce ». ⁷⁰ « Je fais du Sue tout pur ! », écrit Balzac dans une des nombreuses lettres à Madame Hanska où il enrage d'avoir à rivaliser avec des concurrents qu'il estime fort inférieurs, au premier rang desquels Eugène Sue, qui triomphe avec son prince Rodolphe, le « Calife allemand » dont Marx se moque dans *La Sainte Famille*, ⁷¹ et dont Vautrin sera le pendant satanique. Si Balzac, feuilletoniste malgré lui, ⁷² se voit en « forçat littéraire », ⁷³ Vautrin, forçat génial, poète du mal, génie des contes arabes transporté dans le Paris moderne, et double de l'auteur, peut donc se lire aussi comme la réponse de Balzac aux héros vertueux de ses rivaux littéraires plus heureux. ⁷⁴

Les génies tendent à incarner dans les *Nuits* les forces de l'imprévisible, rappelle Marina Warner. ⁷⁵ C'est ce que fait Vautrin, surgi comme un génie d'un conte arabe pour arracher Lucien de Rubempré à la mort et le propulser dans les excès mélodramatiques

⁷⁰ T. GAUTIER, « La Mille et deuxième nuit », *Œuvres complètes*, IV, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 324. Sur la tradition littéraire de la « mille et deuxième nuit », voir l'ouvrage d'E. STEAD, *Contes de la 1002^e nuit : Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Nicolae Davidescu, Richard Lesclide et André Gill*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2011. Sur les rapports entre *Mille et Une Nuits* et roman-feuilleton, voir D. JULLIEN, *Les Amoureux de Schéhérazade*, op. cit., p. 32-43.

⁷¹ Lettre à Madame Hanska du 31 mai 1843 (H. DE BALZAC, *Lettres à Madame Hanska*, I, op. cit., p. 693). K. MARX, F. ENGELS, *La Sainte Famille*, Université du Québec à Chicoutimi, « Les classiques des sciences sociales », version numérique, p. 204.

⁷² L'expression est d'Isabelle Tournier, « Les Mille et un contes du feuilleton : Portrait de Balzac en Shéhérazade », dans C. DUCHET et I. TOURNIER (dir.), *Balzac, Œuvres complètes : Le Moment de La Comédie humaine*, Saint-Denis, P.U. de Vincennes, 1993, p. 82.

⁷³ « J'ai repris la vie du forçat littéraire » (lettre au comte Sclopis de Salerano du 1^{er} septembre 1836, *Correspondance*, II, op. cit., p. 121), cité par S. VACHON, « Chronologie de la rédaction et de la publication d'*Illusions perdues* », dans F. VAN ROSSUM-GUYON (dir.), op. cit., p. 3.

⁷⁴ Voir là-dessus l'étude classique de R. GUISE, « Balzac et le roman-feuilleton », *L'Année balzacienne*, 1964, p. 283-338, ainsi que l'étude plus récente d'I. TOURNIER, « Les Mille et un contes du feuilleton : Portrait de Balzac en Shéhérazade », dans C. DUCHET, I. TOURNIER (dir.), *Balzac, Œuvres complètes : Le Moment de La Comédie humaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 77-109.

⁷⁵ « The jinn, good, bad and in-between, who flock in the *1001 Nights*, add the energy of unpredictability to the plots in which they appear » (M. WARNER, op. cit., p. 44).

de luxe et d'opprobre du roman suivant, *Splendeurs et misères des courtisanes*, qui est à certains égards le roman le plus réaliste de toute la *Comédie humaine*, et à d'autres le moins réaliste. Dans le personnage de Vautrin se rencontrent à la fois le songe de toute-puissance de Balzac – qui domine la société parisienne sortie de sa plume par l'intermédiaire de Vautrin, comme Vautrin la domine par l'intermédiaire de Lucien – et la fictionnalisation inverse de l'impuissance de l'auteur, livré aux forces qui le dépassent et le contraignent. C'est précisément dans le temps où il écrit *Splendeurs et misères des courtisanes*, le texte « le plus feuilletonnant », ⁷⁶ le plus soumis aux normes mercantiles du roman-feuilleton, que Balzac fantasmait le plus sur la toute-puissance auctoriale, mais également qu'il élaborait sa « chimère » auto-contemplative de la *Comédie humaine* comme univers unifié, sorti tout composé de la tête du démiurge, grandiose mythe d'origine qu'il développe dans l'Avant-propos de 1842 à *La Comédie humaine*. ⁷⁷

Dans un double mouvement, les *Mille et Une Nuits* deviennent à la fois le modèle admiré, l'inépuisable trésor de récits, et le rival dépassé, dans une œuvre-édifice qui n'est plus un simple recueil de contes mais une composition dont les parties sont solidaires et dont les « morceaux, si divers... s'enchaînent » ⁷⁸ Le retour des personnages, procédé qui se confond avec l'acte de naissance de l'œuvre unifiée, assure cet enchaînement des parties : Vautrin, génie oriental qui par son retour cimente l'unité romanesque de la *Comédie humaine*, incarne en même temps le génie de son inventeur.

Les extrêmes se rejoignent : dans un personnage qui réunit la conscience aiguë de la réalité moderne et l'archaïsme magique du conte, dans un espace narratif qui introduit sultans, harems et magie dans le Paris de la Restauration, dominé par le journalisme et l'industrialisation. Comme le souligne Antonia Byatt, le surnaturel joue, dans la *Comédie humaine*, un rôle à la fois décoratif et bien plus que décoratif ; il sert à prolonger le récit réaliste par le roman visionnaire, à donner une trame fantastique à la toile réaliste, à tis-

⁷⁶ I. TOURNIER, « Les Mille et un contes du feuilleton : Portrait de Balzac en Shéhérazade », op. cit., p. 81.

⁷⁷ « Peu à peu l'idée du grand livre à venir envahit les préfaces [...] Autrement dit, les tirades sur le Livre se développent en proportion de la pratique du feuilleton », *ibid.*, p. 83.

⁷⁸ Introduction de F. Davin aux *Études philosophiques*, X, op. cit., p. 1217-1218. Sur l'unité de composition opposée au recueil de contes orientaux, voir l'article déjà cité de V. BONANNI, « Les Mille et Une Nuits de l'Occident », op. cit., p. 245.

ser la divine comédie à l'envers de la comédie humaine.⁷⁹ Si Balzac peut être qualifié de « visionnaire passionné », selon l'intuition de Baudelaire,⁸⁰ c'est en particulier grâce à Vautrin, génie ambigu et multiple qui traverse, hante et hallucine le champ du réel parisien.

Résumé – La Comédie humaine, où les références aux contes arabes abondent, est pour Balzac « les Mille et Une Nuits de l'Occident ». Les références orientalisantes s'organisent dans l'œuvre selon un double réseau thématique qui prolonge le récit réaliste d'une ombre surnaturelle : elles suggèrent soit une richesse et un luxe dignes du conte, soit un fantasme de despotisme « asiatique », qui s'exerce dans le domaine social ou dans le domaine érotique. Vautrin, personnage-clé, ne fait pas exception à cette orientalisation du monde romanesque. Dans le drame de 1840 *Vautrin*, il est comparé par son protégé Raoul à un génie des *Mille et Une Nuits*. On s'interrogera ici sur l'appropriation de la figure orientale du « génie » dans l'univers balzacien, tout particulièrement dans la trilogie Vautrin : *Le Père Goriot*, *Illusions perdues*, et *Splendeurs et misères des courtisanes*. Vautrin comme « génie » est la manifestation d'une rencontre entre deux sens du mot français « génie » : d'une part une créature du folklore islamique incarnant dans les *Nuits* une sorte de deus ex machina qui propulse ou fait redémarrer l'action (ainsi dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman », les deux génies Maimoune et Danhasch ont pour seule fonction de mettre magiquement en œuvre la rencontre initiale des héros); et d'autre part le terme issu du latin *genius*, désignant chez Balzac un esprit doué d'une puissance créatrice exceptionnelle. Le « génie » de Vautrin se trouve ainsi au cœur d'un réseau sémantique, philosophique et poétique exceptionnellement riche. Cette étude se propose d'examiner le génie de Vautrin à la fois dans son aspect dramatique et dans son aspect métatextuel. D'une part, comme force occulte du récit, serviteur tout-puissant du héros, foncièrement immoral, Vautrin apparaît comme le double criminel du type du prince déguisé, moteur d'intrigue lui aussi, mais en général au service de la justice et du bien. D'autre part, manipulant l'intrigue et les autres personnages à sa fantaisie, Vautrin est une figure de l'auteur, en particulier

⁷⁹ Le réalisme de Balzac, selon elle, est « shot through with the visionary and the spiritual [...] The references to divine beings, angels and demons are both ornamental and more than ornamental » (A. BYATT, « The Death of Lucien de Rubempré », *op. cit.*, p. 43-44). Pierre Barbéris, quant à lui, parle de « réalisme de vision » (P. BARBÉRIS, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Slatkine, 1970, p. 41).

⁸⁰ « J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné » (C. BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », dans *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1986, p. 678).

du romancier aux prises avec la nouvelle réalité industrielle et commerciale du feuilleton – lui-même très souvent comparé à la stratégie narrative de Schéhérazade – contre lequel Balzac s'insurge si violemment. En dernière instance, on explorera comment la figure de Vautrin-génie prend en charge l'ambivalence profonde du romancier face à la modernité littéraire.

Abstract – For Balzac, The Human Comedy, in which references to the 1001 Nights abound, was meant to be « the 1001 Nights of the Western world ». Oriental references add a supernatural aura to Balzac's realistic stories, following a twofold thematic network : they suggest either wealth or luxury worthy of fairy tales, or a fantasy of « Asiatic » despotism played out in the social or the erotic arena. Vautrin, a key character, is no exception to this Orientalization of Balzac's fictional world. In the 1840 play *Vautrin*, he is compared by his protégé Raoul to a genie of the 1001 Nights. This article explores how the Oriental figure of the *genie* is appropriated by Balzac, focusing particularly on the « Vautrin trilogy », ie *Le Père Goriot*, *Illusions perdues*, and *Splendeurs et misères des courtisanes*. Vautrin exemplifies a meeting between two meanings of the French word *génie* : on the one hand, a *génie* is a *djinn*, a creature of the Islamic folklore whose role in the Nights is akin to a *deus ex machina*, propelling or restarting the story (for instance in the « Story of Camaralzaman », the only role of the genies Maimouna and Danhasch is to bring about the heroes' initial meeting); on the other hand, the French term *génie*, derived from the Latin word *genius*, is used by Balzac and other Romantics to describe a mind of exceptionally creative powers. Vautrin as *génie*, therefore, is at the heart of an exceptionally rich semantic, philosophical and poetic network. I examine Vautrin as *génie* both in a dramatic sense and a meta-textual sense. As an occult narrative force driving the plot, Vautrin is the all-powerful servant of the hero, radically immoral, and as such a criminal double of the character of the prince in disguise, whose powers are typically harnessed in the service of justice and the good. On the other hand, to the extent that he manipulates the plot and the other characters at whim, Vautrin is a double of the author himself, in particular the author who is grappling with the new industrial and commercial reality of serialized literature itself – often compared with Scheherazade's narrative strategy – against which Balzac so often rebels and rants. Ultimately, the figure of Vautrin as *génie*, I argue, reflects Balzac's deeply ambivalent stance toward literary modernity.

L'auteure – Dominique Jullien est professeure de français et de littérature comparée à l'Université de Californie, Santa Barbara. Parmi ses pu-

blications récentes relatives à la réception des *Mille et Une Nuits* dans la littérature occidentale, on peut citer *Les Amoureux de Schéhérazade: variations modernes sur les Mille et Une Nuits* (Droz, 2009), ainsi que de nombreux articles sur l'intertexte des *Nuits* chez Proust, Nerval, Hoffmannsthal et Borges.

JOSEPH-CHARLES MARDRUS :
LES RICHES HEURES D'UN LIVRE-MONUMENT

ÉVANGHÉLIA STEAD

On ne lit pas la même œuvre quand on change de livre. Le texte a beau rester le même, la lettre ne pas changer, pourtant, sa forme, son espacement, son allure sur la page, son éclairage, tout est autre, et le sens qui s'en dégage s'en trouve modifié.

On ne lit pas les *Nuits* de Joseph-Charles Mardrus de la même façon de livre en livre. Le lecteur, intimidé, contemple les seize volumes de l'édition originale – un muret ou un rempart dressé devant son désir d'y pénétrer. Plus confiant, il se saisit des deux volumes compacts de la collection « Bouquins », sûr qu'il les maîtrisera, avant de se rendre compte qu'il s'enlise dans des pages où de toutes petites lettres se serrent les unes contre les autres, tassées sur un papier plutôt rugueux, bien acide, vite jauni. S'il éprouve ce sentiment, qu'il ouvre vite n'importe quel volume de l'édition originale : il s'émerveillera de la vitesse à laquelle il lira, emporté par le flot des histoires.

On partira de ce constat empirique pour mettre de côté l'édition de la collection « Bouquins »,¹ pourtant commode, car elle défigure l'œuvre de Mardrus : le *livre* tel qu'il a été pensé, et, par voie de conséquence, le *texte*. Et l'on reviendra aux seize volumes parus de 1899 à 1904, les onze premiers aux Éditions de *La Revue Blanche*, les cinq derniers chez Eugène Fasquelle, sur la même matrice typographique, qui a encore servi pour plusieurs rééditions au xx^e siècle. De quelle façon font-ils sens ? Contrairement aux questions de l'exotisme, de l'érotisme, de la prétendue authenticité, et des failles de cette traduction, fréquemment dé-

¹ Robert Laffont, 1980, nombreuses réimpressions.