

Réflexions sur Gobseck

Autor(en): **Seylaz, Jean-Luc**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **1 (1968)**

Heft 4

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869811>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

RÉFLEXIONS SUR *GOBSECK*

Nous ne lisons pas Balzac de la même façon — j'entends avec la même partie de nous-mêmes — que nous lisons les autres grands romanciers de son temps. Dans les romans stendhaliens, la densité de l'analyse, le tissu serré du texte requièrent et entretiennent chez le lecteur un esprit constamment en alerte, mais qui n'a nul besoin du drame pour s'attacher. Et, pour de tout autres raisons, quoi de moins entraîné par le rythme de l'action, de moins lié à un suspens dramatique, que notre lecture de Flaubert ? Bien plus proche du roman populaire et de ce qu'on peut appeler le romanesque brut, si Balzac mobilise notre attention, c'est d'abord par la force dramatique d'une narration. Qu'on se rappelle l'interrogatoire faussement naïf du juge Popinot dans *l'Interdiction*, l'entretien (surveillé comme une partie d'échecs) de l'abbé Troubert avec Mme de Listomère dans le *Curé de Tours*, la catastrophe mystérieuse que la narration suspend sur la Grenadière, le déchiffrement progressif de l'énigme de la Grande Bretèche, ou encore la marche implacable de Philippe Bridau vers la mort de Maxence et l'élimination cynique de la Rabouilleuse... Sous des formes si diverses, c'est bien le besoin de vivre intensément ou violemment une aventure que les romans balzaciens comblent en nous; drame inséparable du spectacle fascinant de la passion — avec, de place en place, la jubilation stupéfaite que font naître certains mots, ces cris du cœur où s'exprime si fortement la nature profonde des personnages qu'ils dépassent toujours notre attente.

Il arrive néanmoins qu'au cours d'un de ces récits où nous retrouvions les appâts typiquement balzaciens : la passion et l'événement en marche, nous dressions l'oreille. Car un discours s'élève soudain — plus ou moins long, peu importe. C'est la déclaration de Vautrin à Rastignac dans le jardin de la pension Vauquer — et dont l'écho retentit dans celle de sa sœur à Victorin Hulot : « Voici quarante ans, monsieur, que nous remplaçons le destin. » C'est le discours de

l'antiquaire à Raphaël dans la *Peau de Chagrin*. Ce sont les confidences de Gobseck à Derville. Alors, ce n'est plus seulement un personnage passionné que nous entendons, ni sa force dramatique que nous subissons et qui nous entraîne. Nous vivons un de ces moments fascinants qui sont ceux d'une véritable transfiguration : la figure vivante et dramatique laisse entrevoir une figure rêvée, le personnage devient mythe.

Étudier le phénomène dans *Gobseck*, les modalités de son apparition, l'importance de ce mythe dans la *Comédie Humaine* et son pouvoir sur nous, tel est l'objet des réflexions que je propose ici.

Je me limiterai au récit qui porte ce nom. Si le personnage de l'usurier reparait dans d'autres romans, avec sa perspicacité, son génie des affaires, son rire muet, son laconisme, il n'y est guère davantage qu'un agent occasionnel. Parfois il n'est même qu'un nom, commode quand Balzac veut faire intervenir dans un drame financier le monde de l'usure. Les réapparitions n'enrichissent donc pas la figure mythique, bien au contraire. Elles confirment tout au plus ce que nous savons déjà du personnage et de son talent, quand elles ne le réduisent pas à une pure fonction. (Une fois pourtant, en faisant réapparaître Gobseck dans les *Employés*, Balzac a tenté en passant de donner à nouveau au personnage un surcroît de signification. Recourant à un procédé assez singulier, il reproduit, au bas d'un billet à des Lupeaulx, la signature autographe de l'usurier accompagnée de ce commentaire : « Le secrétaire général frémit en reconnaissant cette signature qu'il eût été dommage de ne pas donner en autographe, elle est rare sur la place, et doit être précieuse pour ceux qui cherchent à deviner le caractère des gens d'après la physionomie de leur signature. Si jamais image hiéroglyphique exprima quelque animal, assurément c'est ce nom où l'initiale et la finale figurent une vorace gueule de requin, insatiable, toujours ouverte, accrochant et dévorant tout, le fort et le faible... » On redécouvre alors combien certains efforts de Balzac sont maladroits, certaines de ses croyances peu convaincantes. Sans doute parvient-il à nous faire rêver sur les brisures du Z de Zéphirin Marcas. Mais dans le passage ci-dessus, où le romancier voudrait à tout prix, preuves à l'appui, imprimer en nous la figure formidable de Gobseck, c'est surtout la maladresse, l'inefficacité qui frappent.)

Le Gobseck qui peut faire rêver, celui qui m'intéresse, ce n'est que dans quelques pages du récit auquel il donne son titre que nous le trouvons. Et si Balzac n'exploite pas, dans d'autres romans, l'aspect mythique du personnage, il a sans doute ses raisons. La principale me paraît être que, pour déployer tous ses effets, la profession de foi

de l'usurier devait être ce qu'elle est : un aveu, un moment d'abandon. Pour garder sur nous son pouvoir de choc, pour être ce que sont la plupart des figures mythiques : un tremplin à la rêverie du lecteur, Balzac devait la limiter à cette brève apparition ; il fallait que l'événement ne fût que cet instant privilégié où le personnage dévoile tout à coup sa véritable profondeur. Répétée, la confidence aurait perdu le secret, et la jubilation de l'usurier sa nature de jouissance intime et égoïste qui sont essentiels.

* * *

Le récit intitulé *Gobseck* a toute une histoire. Comme l'a établi Lalande¹, Balzac commença par rédiger une monographie pittoresque dans le goût du temps, intitulée *L'Usurier* et publiée dans la *Mode* le 6 mars 1830. Quelques semaines plus tard, le romancier faisait paraître un plus long récit (*Les Dangers de l'inconduite*), où la monographie inchangée servait désormais d'introduction au drame de Mme de Restaud. Et ce n'est qu'en 1835 que, renversant une nouvelle fois la perspective, Balzac replaçait Gobseck au centre de l'œuvre et donnait à celle-ci, avec trois grandes additions, sa structure définitive.

Cette évolution du récit, de 1830 à 1835, est-elle significative ? Faut-il y voir un mûrissement du personnage chez le romancier lui-même, qui n'aurait découvert que peu à peu les dimensions possibles de son héros ? Ce qui est intervenu ici, c'est d'abord l'action sur Balzac de ses propres romans. Entre 1830 et 1835, il a publié *Eugénie Grandet*. La figure puissante de l'avare provincial réclamait, dans l'esprit systématique de l'auteur, son pendant parisien. Et il est permis de penser que les semaines ou les mois d'élaboration d'*Eugénie Grandet* ont pu renforcer chez Balzac une véritable fascination devant la puissance de l'or ; et que c'est cette fascination qui lui a permis de faire de Gobseck davantage que la simple variété parisienne d'une espèce dont il avait déjà décrit la variété provinciale. D'autre part, en 1831 a paru *La Peau de Chagrin*. On voit bien ce que la figure définitive de Gobseck doit à l'antiquaire, à ce vieillard qui, en face de l'usure fatale de la vie par le désir, réalise le rêve d'un savoir et d'une jouissance compatibles avec la longévité.

* * *

¹ *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1939 et 1947.

Venons-en au personnage tel qu'il se présente dans la version définitive. Une particularité notable du récit (et qu'il doit aux modifications survenues au cours de son élaboration) est de nous donner de l'usurier une vue fragmentaire. Cela ne nuit aucunement à sa présence romanesque. Deux pages d'évocation, quelques traits¹, il n'en faut pas plus à Balzac pour le rendre inoubliable. De même, les trois opérations financières rapportées par Derville (sur les lettres de change de Maxime de Trailles, sur les bijoux de la comtesse et sur les créances des colons de Haïti) suffisent amplement à nous faire croire au génie de l'usurier : coups de maître qui n'ont rien d'obscur, au contraire de tant d'opérations longuement racontées dans la *Comédie Humaine*. Pour une fois, le romancier a eu vraiment autant de génie que son personnage et nous ne sommes pas obligés de le « croire sur parole » (pour reprendre l'expression malicieuse de Proust).

En revanche, Gobseck doit au caractère tout fragmentaire du récit qui nous le donne d'échapper presque totalement à la durée. Les seize années durant lesquelles le narrateur a connu Gobseck et qui séparent leur premier entretien de la mort de l'usurier, ce sont des années vécues par Derville : c'est à ce dernier qu'elles donnent une certaine consistance. Mais nous n'y sentons jamais une épaisseur de temps qui s'incorporerait au personnage de l'usurier. Car, dans cette série d'épisodes distincts, de volets séparés par des ellipses temporelles très marquées, les coupures sont de véritables trous : elles ne suggèrent nullement des étendues de durée agissante. Avec ses retours nécessaires à lui-même, avec ses détours pour expliquer le drame des Restaud, Derville progresse dans son récit à coups de saccades temporelles qui privent Gobseck d'une durée romanesque. Enfin, je le rappelle, les réapparitions du personnage dans d'autres romans ne l'enrichissent pas. Elles ne contribuent pas, au contraire de ce qui se passe si souvent chez Balzac, à donner à l'usurier cette troisième dimension qui est celle d'une existence vécue à travers la *Comédie Humaine*. — On m'objectera la page où Derville évoque le passé de Gobseck : une longue vie d'aventures aux Indes, en Indonésie puis en Amérique, ses relations avec des corsaires fameux. Mais cette biographie a-t-elle pour nous une valeur autre que simplement documentaire ? L'homme de ce passé n'est qu'un pré-Gobseck. Le vrai Gobseck, c'est pour nous l'homme immobile et sans âge : non pas l'aventurier, mais, selon la formule de Maurice Bardèche, « le corsaire qui se repose ».

¹ Je songe en particulier à cette notation, puissamment suggestive, et qui est du meilleur Balzac : « Quelquefois ses victimes criaient beaucoup, s'emportaient ; puis après il se faisait un grand silence, comme dans une cuisine où l'on égorge un canard. »

Si donc le personnage, à tous égards et jusque dans le récit qui nous le donne, échappe à la durée, il y a là quelque chose qui mérite attention.

Opposer Grandet à Gobseck est devenu un thème classique d'exercice ou de dissertation. Je ne referai pas le parallèle. Mais a-t-on pris garde à ce qui les oppose, précisément en ce qui concerne leur insertion dans le temps ? Grandet, — et cela tient à la fois à la dimension du roman, au mode de narration et au rythme de celle-ci, est véritablement pris dans une épaisseur de temps qui est à la fois la durée de notre lecture et celle d'une vie familiale et provinciale. Suivi pas à pas par le romancier, aussi bien dans son existence quotidienne que dans la succession et le détail de ses opérations financières, accumulant page après page les mots et les gestes d'avare en même temps qu'il entasse les écus, Grandet doit sa force à cette accumulation même, à l'espèce de pression continue et grandissante qu'il exerce sur notre sensibilité. A la fois porté par la durée et engagé en elle par chacune de ses opérations, le personnage est d'une puissance rare ; mais cette puissance est essentiellement dramatique puisqu'elle est liée à la durée.

C'est précisément à cette forme d'existence et de durée romanesque qu'échappe Gobseck. Or, si l'usurier donne le sentiment de vivre en dehors ou du moins à l'écart du temps, cette particularité est étroitement liée, pour le lecteur, à la nature de sa passion et de sa puissance. Alors que tant de héros balzaciens sont lancés à la conquête du pouvoir ou du plaisir, et condamnés de ce fait à vivre le temps comme ce qui les sépare encore de leur réussite ou comme ce qui en est la condition nécessaire, Gobseck est peut-être l'unique personnage de la *Comédie Humaine* qui jouisse d'un pouvoir immédiat. Cet homme qui paraît vivre à l'écart du temps est en fait un passionné qui n'a pas besoin du temps pour réaliser l'objet de sa passion et que nous ne sentons jamais distant de ce qu'il vise. Vautrin même ignore un tel privilège. Dans l'épaisseur volumineuse de *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, il y a non seulement un monde, toutes les passions des autres qui font obstacle au rêve de Vautrin, mais aussi toute la durée qui le sépare d'une victoire. Vautrin est un « vouloir » fascinant qui ne peut que s'engager dans le temps pour modeler l'avenir. En revanche, que trouve-t-on dans le discours de Gobseck à Derville, sinon l'affirmation répétée et convaincante — parce qu'elle se vérifie sous nos yeux — qu'il est immédiatement ce qu'il veut être ? C'est ce qui fait la force de son mot surprenant, au cours du premier entretien avec l'avoué : « Je m'amuse. »

Pour essayer de comprendre comment nous sentons Gobseck, comment celui-ci échappe, pour devenir une figure mythique, à la nature (dramatique) habituelle des personnages balzaciens, il était nécessaire d'analyser les raisons grâce auxquelles il paraît, aux yeux du lecteur, échapper à la durée. Mais il convient de considérer aussi ce qu'il doit simplement au mode de présentation adopté par Balzac.

C'est donc Derville qui nous « raconte » Gobseck. Dans les romans courts, dans les nouvelles, Balzac se sert volontiers d'un tel relais. — La délégation était d'ailleurs nécessaire ici ; pour que nous puissions entrevoir la puissance et les jouissances égoïstes de l'usurier mais sans que celles-ci perdent le caractère clandestin qui leur est essentiel, il fallait la médiation d'un confident. Cependant le relais n'était pas seulement nécessaire à la vraisemblance. Il agit encore d'une autre façon.

Dans un des textes critiques¹ où il aborde, d'un point de vue souvent très neuf, l'étude des structures romanesques, Michel Butor écrit à propos du narrateur dans le roman : « On rencontre fréquemment des romans où le narrateur est un personnage secondaire qui assiste à la tragédie ou la transfiguration d'un héros, de plusieurs, dont il nous raconte les étapes. Par rapport à l'auteur, qui ne voit qu'alors le héros représente ce qu'il rêve, et le narrateur ce qu'il est ? La distinction entre les deux personnages réfléchira à l'intérieur de l'œuvre la distinction vécue par l'auteur entre l'existence quotidienne telle qu'il la subit, et cette existence autre que son activité romanesque promet et permet. Et c'est cette distinction qu'il veut rendre sensible, même douloureuse au lecteur. Il ne veut plus se contenter de lui fournir un rêve qui le soulage ; il veut lui faire éprouver toute la distance qui subsiste entre ce rêve et sa réalisation pratique. » A maints égards, cette analyse « colle » admirablement à ce que nous vivons dans *Gobseck*. Si ce n'est que la distinction dont parle Butor ne me paraît pas avoir pour effet inévitable, ou pour seul effet, de rendre douloureusement sensible une distance. Cette distance rend possible la rêverie. Et celle-ci, comme dans tous les récits « mythiques », est à la fois *tantalante* et euphorique. Cependant la relation est ici plus complexe. Derville a lui-même des auditeurs : la vicomtesse de Grandlieu, sa fille, et son frère le comte de Born. Le récit leur est véritablement destiné, puisque l'avoué désire avant tout les rassurer, en révélant les circonstances qui garantissent l'héritage paternel à Ernest de Restaud amoureux de Mlle de Grandlieu. Et ils ne sont effectivement intéressés que par cela. Leurs interventions dans le récit ne concernent

¹ *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, publié dans *Répertoire II*.

que la famille Restaud et ils restent totalement insensibles à la profession de foi de l'usurier, quand bien même Derville en souligne l'effet : « Je retournai chez moi stupéfait. Ce petit vieillard sec avait grandi. Il s'était changé à mes yeux en une image fantastique où se personnifiait le pouvoir de l'or. »

Ainsi, à la faveur d'une mise en scène à première vue conventionnelle, Balzac fait exister, en face des aveux de Gobseck, deux publics très différents, deux types d'attention et d'intérêt : les Grandlieu, c'est-à-dire le monde, pour qui l'usurier, être socialement ignoble, n'est intéressant que parce qu'il a sauvé la fortune du comte de Restaud en faveur de son fils aîné et qui ne voient en lui que la fonction dramatique, celle qu'il a le plus souvent dans la *Comédie Humaine* (et par exemple dans le *Père Goriot*) ; et d'autre part une autre présence plus attentive, celle de Derville, la nôtre — celle d'auditeurs ou de lecteurs qui assistent fascinés à la transfiguration de Gobseck, au surgissement derrière le personnage dramatique du personnage mythique. Auditeurs à la fois des Grandlieu (eux-mêmes auditeurs) et du récit de Derville, nous vivons ainsi simultanément la cécité du monde devant ce que Gobseck a d'exceptionnel et la révélation, l'épiphanie de la vraie grandeur de l'usurier pour ceux qui sont capables de la saisir. Dans ce décalage, grâce à ce double public qui constitue comme deux cercles concentriques de signification, Balzac nous propose l'allégorie de ce qui se passe effectivement dans son récit : le passage de la narration dramatique au mythe. Et, d'une façon assez subtile, il peut ainsi nous révéler le secret de Gobseck en même temps que celui-ci continuera à échapper au monde ¹.

* * *

La vraie nature de l'usurier, c'est donc uniquement dans les confidences à Derville qu'elle apparaît. On pourrait certes chicaner Balzac sur l'inconséquence plaisante qu'il y a à faire du laconisme un trait essentiel du personnage alors que dans le récit dont il est le héros (récit qui occupe moins de soixante pages) une dizaine sont faites d'un monologue, et fort éloquent, de l'usurier.

Mais pouvait-il en être autrement ? Chaque fois qu'apparaît chez Balzac le rêve d'une puissance exorbitante (Vautrin, l'antiquaire de la *Peau de Chagrin*), c'est toujours à la faveur d'un discours. Et cela

¹ Effectivement, nulle part ailleurs dans la *Comédie Humaine*, nous ne rencontrons de personnages qui connaissent la vraie nature de Gobseck et qui y fassent allusion.

ne tient pas seulement au fait que ces « rois de la création » sont tous des êtres qui règnent secrètement et que leur pouvoir clandestin ne peut donc être révélé que par eux-mêmes. Allons plus loin. « Je suis l'égal de *Celui qui porte la lumière* », dit John Melmoth. Vautrin est aux yeux de Rastignac « l'archange déchu ». L'antiquaire se vante d'avoir conquis des voluptés idéales dépouillées des souillures terrestres. Et dans la version de 1830 Derville disait de Gobseck : « C'est un dieu, c'est un démon, mais plus souvent démon que dieu. » Chez tous les « rois de la création », dans le pouvoir dont ils se délectent, il y a donc toujours aux yeux de Balzac la présence ou la tentation du démoniaque. Or, la présence du démon n'est-elle pas traditionnellement celle d'un discours, orgueilleux ou tentateur ? La nature démoniaque, c'est d'abord l'affirmation sacrilège du Moi dans une parole qui imite ou singe le Verbe divin. Écoutons l'ange déchu de Vigny :

Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas.

.

*C'est moi qui fais parler l'épouse dans ses songes ;
La jeune fille heureuse apprend d'heureux mensonges ;
Je leur donne des nuits qui consolent des jours,
Je suis le Roi secret des secrètes amours...*

Ou le serpent de Valéry :

*Je suis Celui qui modifie,
Je retouche au cœur qui s'y fie,
D'un doigt sûr et mystérieux !...*

Sans doute la prose vigoureuse des héros balzaciens n'est-elle pas tout à fait ce chant raffiné de la séduction. Il est légitime néanmoins d'entendre dans les déclarations de Vautrin, de l'antiquaire, de Gobseck, un écho des charmes lucifériens, un rappel de l'usage millénaire de la parole par celui qui se veut le rival de Dieu. L'orgueil luciférien et sa jubilation aspirent à ce chant du moi, impliquent ces discours et surtout l'espèce de complaisance qu'ils trahissent. Certains critiques ont déploré du cabotinage dans la grande confiance de Vautrin à Rastignac et — je le signalais ci-dessus — on peut s'étonner de voir Gobseck oublier tout à coup les habitudes de parcimonie passionnée qui marquent ses mouvements et ses propos. Mais c'est ignorer combien le rêve ou la jouissance d'un pouvoir surhumain

appellent, chez la créature comme chez le créateur, une parole éloquente. — Je songe aussi que chez Laclos le moment où Mme de Merteuil se confond quasiment avec sa figure mythique est aussi un véritable discours : à peu près au milieu du roman, la grande lettre (81) qu'elle adresse à Valmont pour lui raconter sa jeunesse et pour exiger de lui qu'il reconnaisse qu'elle est unique. — Sans doute la forme suprême de l'orgueil est-elle celle qui méprise tout aveu. C'est l'orgueil de M. Teste. Mais M. Teste est une hyperbole, « un Hippogriffe, une Chimère de la mythologie intellectuelle ». Ce qui est humain, c'est l'éloquence des orgueilleux. Et Balzac ne fait pas exception à la règle. Du premier manuscrit au texte publié, nous savons que le monologue de Vautrin a doublé de longueur. Dans *Gobseck*, la deuxième addition de 1835 amplifie la confidence passionnée de l'usurier : deux pages qui se terminent par l'affirmation souvent relevée : « En un mot, je possède le monde sans fatigue, et le monde n'a pas la moindre prise sur moi. »

Figure rêvée et discours éloquent, figure mythique et rhétorique passionnée, il y a donc là une conjugaison qui dépasse le cas de *Gobseck* ; parce que ces figures rêvées naissent toujours d'une certaine exaltation de l'écrivain, que le discours assouvit et libère.

* * *

Ce mythe dont *Gobseck* est une incarnation, quelle signification lui donner ? Et d'abord, dans quel sens faut-il parler d'un mythe ?

Quand Balzac affirme, à propos de la *Peau de Chagrin*, que tout y est « mythe et figure », il donne au mot son sens originel. C'est, selon la définition de Lévy-Strauss, ce qui offre une accession immédiate à une certaine intelligibilité, la préhension globale d'une configuration sensible. Le roman nous offre effectivement une figure immédiatement déchiffrable du réel. Le destin de Raphaël rend intelligible ce qui s'oppose à la pleine jouissance, la loi fatale de l'incompatibilité entre le désir et la vie, entre la puissance et la durée. La longue évocation de l'orgie organisée par Taillefer symbolise la dilapidation de l'or dans le plaisir, où les courtisanes brûlent leur existence. Pauline et Foédéra représentent les deux types fondamentaux de la féminité selon Balzac : la femme idéale, tout amour, dont la poursuite nous tue et la femme du monde, sans cœur et coquette, qui nous échappera toujours.

A cet égard, le récit de *Gobseck*, dans son ensemble, est aussi mythe et figure. C'est un certain mécanisme économique et social propre à la société telle que Balzac la conçoit que la vie et le pouvoir

de l'usurier nous permettent de déchiffrer, de saisir à travers les circonstances de son existence. Mais, de ce point de vue, il faudrait dire que tous les romans de Balzac sont des figures, des mythes de la réalité.

Quand j'évoque un mythe qui surgit soudain à la faveur du discours de Gobseck, c'est autre chose que je vise : non plus une figure immédiatement intelligible du réel, mais un rêve qui deviendrait réel. Alain définissait le romanesque : « l'invraisemblable rencontre du désir et de l'événement. » Lorsque l'invraisemblable devient possible, ce que nous vivons, c'est la rencontre non plus incroyable mais fascinante du désir et de l'événement. Alors le personnage dramatique devient figure mythique ou, pour reprendre la formule de Gaëtan Picon, mythe au deuxième degré.

Ce rêve devenu réalité, c'est la possession immédiate de la vie grâce à l'or. Possession idéale à tous égards, parce qu'elle est sans fatigue et sans danger, et parce qu'il s'agit d'une possession par la pensée, cérébrale, toute virtuelle. C'est pourquoi d'ailleurs la jubilation de Gobseck comporte une résonance érotique. — Vautrin disait à Lucien : « L'avare a tout, jusqu'à son sexe, dans le cerveau. » La possession du monde dont s'enchant l'usurier et dont il souhaite faire rêver Derville, c'est en particulier la possession virtuelle de la comtesse de Restaud, la jouissance d'une intimité voluptueuse que l'or qu'il a prêté à la jeune femme lui permet de forcer.

Pénétrer dans les plus secrets replis du cœur, voir jouer par ses victimes d'admirables comédies dont on n'est pas dupe, voir s'humilier devant soi la hauteur aristocratique, la beauté féminine ailleurs triomphante, la force du soldat et jusqu'au génie des artistes, maîtriser non seulement le présent mais encore l'avenir (« Nous devinons toujours vrai »), et cela sans rien de magique, on chercherait en vain dans toute la *Comédie Humaine* un personnage parvenu plus loin que Gobseck dans la conquête d'un pouvoir exceptionnel et que rien ne menace, puisqu'il n'est que le mécanisme même de la société dans laquelle vit le héros ; mécanisme dont l'usurier fait donc partie tout comme ses victimes, mais qu'il exploite à son profit tandis qu'elles en sont la proie, et que Gobseck reste invulnérable aux entraînements qui lui livrent autrui. Dès lors son immobilité, son masque blanc, son rire muet, les tisons enterrés de sa cheminée sont davantage que les signes extérieurs d'un caractère. Ils deviennent pour nous la preuve de la supériorité du personnage, le symbole de la prodigieuse intériorité qu'il a su conserver à son pouvoir et à ses plaisirs, l'image visible de cette concentration de la pensée qui est toujours chez Balzac avec le don de double vue le privilège des plus grands.

Pouvoir immédiat et pouvoir clandestin, perspicacité infaillible, Gobseck est ainsi, dans sa figure mythique, comme un point-limite vers lequel tendent, et par rapport auquel nous pouvons classer, les grandes séries balzaciennes des manieurs d'argent, des détenteurs de puissance secrète, des corsaires et des hommes profonds.

Bien plus, Gobseck se situe ainsi au-delà d'autres figures mythiques. Laissons de côté Melmoth, auquel le lecteur ne croit guère. (Ce n'est d'ailleurs qu'une parodie du démoniaque, plus exactement sa dévaluation.) Mais Raphaël, qui ne connaît bientôt que la hantise du prix dont il doit payer son pouvoir, mais Vautrin, toute puissante qu'est sa figure, nous paraissent fort éloignés de la plénitude d'être de l'usurier. Seul l'antiquaire peut s'égaliser à lui. D'un discours à l'autre, les similitudes sont d'ailleurs frappantes. « Je m'amuse », dit Gobseck. « Je m'en amuse comme de romans que je lirais par une vision intérieure », dit l'antiquaire. « Je puis avoir les plus belles femmes et leurs plus tendres caresses », dit l'un. L'autre évoque le sérail imaginaire où il possède toutes les femmes qu'il n'a pas eues. Gobseck affirme : « Toutes les passions humaines agrandies par le jeu de vos intérêts sociaux viennent parader devant moi, qui vis dans le calme. » Et l'antiquaire : « Comment préférer tous les désastres de vos volontés trompées à la faculté sublime de faire comparaître en soi l'univers. »

Ces similitudes ne sont pas dues au seul fait que les deux romans ont été écrits à la même époque; il ne s'agit pas d'échos involontaires, parce que la plume du romancier retrouverait mécaniquement certaines formules. Les personnages parlent le même langage parce qu'ils appartiennent au même point ultime d'une rêverie de leur créateur, rêverie assez précise pour que ses composants aient pris en lui une forme fixe. Et quand nous voyons le vieillard que Balzac présente comme une figure mythique de la Sagesse n'être pas moins attaché aux jouissances que le corsaire Gobseck, quand nous voyons leur jubilation se nourrir de la même jouissance érotique demandée à la possession virtuelle de la vie et de ses plaisirs, nous pouvons mesurer à quel point Balzac séparait peu dans sa rêverie savoir et pouvoir et combien lui était étranger un idéal de sérénité qui est pour nous le propre de la sagesse.

Ces deux figures qui viennent d'une part très profonde de Balzac, c'est aussi la part la plus profonde de nous-mêmes qu'elles ébranlent, éveillant des résonnances, provoquant des ondes d'émotion que notre rêverie peut amplifier librement; cette part de nous-mêmes qui rêve peut-être d'être dieu, où se nourrit, tout aussi clandestin que le pouvoir de Gobseck, le besoin ou le désir d'un moi omnipotent ; ce que

Malraux appelle « le monstre incomparable et préférable à tout que tout être est pour lui-même et qu'il choie en son cœur. »¹

* * *

Le rapport évident entre le mythe dont Gobseck est le support et les rêves profonds de Balzac, et surtout la nature de ses privilèges (une perspicacité infaillible assimilée au regard de Dieu, la possibilité d'exercer librement son pouvoir) ont induit certains critiques à voir encore autre chose dans ce mythe : une figure du romancier et de ses pouvoirs. Maurice Bardèche, le premier, avait évoqué l'usurier comme « le père d'une sorte de Comédie Humaine qui se joue devant ses trébuchets ». Gaëtan Picon et surtout Albert Béguin allaient développer ce thème. Ainsi, dans la Préface qu'il a donnée à *Gobseck*², Albert Béguin affirme que le Gobseck démiurge porte en lui le secret de son créateur. Qu'il est, de toutes les images de Balzac, l'une des plus ressemblantes parce qu'elle est faite à l'image de Balzac romancier. « Comme l'œuvre même de Balzac, la ténébreuse entreprise de l'usurier, maître des destinées, est en quelque manière entreprise prométhéenne, faustienne, « l'imitation de Dieu le Père ». Seulement — l'inquiétude balzacienne en est alertée depuis bien longtemps — cette tentative la plus haute porte risque d'être maudite. Le premier qui voulut imiter les pouvoirs divins, c'est le Prince de ce monde, celui qui s'appelle aussi le Singe de Dieu. La condamnation pourrait tomber comme la foudre, et la figure de Gobseck est marquée d'une souffrance qui n'est pas loin d'être une épouvante, la peur des agonies sans rémission. »

J'avoue n'avoir jamais éprouvé, devant le visage buriné de l'usurier, le sentiment d'une souffrance ni surtout d'une angoisse. De toute façon il me paraît difficile de suivre Albert Béguin dans la lecture qu'il propose de la figure mythique de Gobseck. Je veux bien que certains mots (« toutes les passions humaines agrandies par le jeu de vos intérêts sociaux viennent parader devant moi,... votre curiosité scientifique, espèce de lutte où l'homme a toujours le dessous, je la remplace par la pénétration de tous les ressorts qui font mouvoir

¹ C'est aussi Malraux qui a parfaitement défini l'attrait du mythe sur le lecteur et le vrai motif de notre adhésion : « Un mythe n'est pas objet de discussion : il vit ou ne vit pas. Il ne fait pas appel en nous à la raison, mais à la complicité. Il nous atteint par nos désirs, par nos embryons d'expérience... Les mythes ne se développent pas dans la mesure où ils dirigent nos sentiments, mais dans celle où ils les justifient... »

² Cf. Albert Béguin : *Balzac lu et relu*.

l'Humanité,... croyez-vous que ce ne soit rien que de pénétrer ainsi dans les plus secrets replis du cœur humain, d'épouser la vie des autres, et de la voir à nu ?... ») fassent penser au pouvoir et au bonheur d'un romancier, à l'auteur de la *Comédie Humaine* particulièrement. Dans son étude¹, Georges Poulet évoque à juste titre la joie de Balzac romancier « de peser sur sa création, d'user et d'abuser de ses créatures », de multiplier les personnages et les épisodes, par une « occupation progressive » de la durée et de l'espace.

Mais, une fois encore, je ne sens nullement dans Gobseck la projection d'une angoisse de Balzac à la pensée du caractère sacrilège de son entreprise ; et surtout la jubilation réelle de l'usurier, sa victoire sur la vie, ne laissent jamais percer cette autre angoisse de Balzac dont témoignent *La Peau de Chagrin* et toute sa correspondance : l'obsession de l'usure accélérée de ses forces, de l'impuissance, de la folie. C'est pourquoi me paraît beaucoup plus juste la position de Gaëtan Picon : « les paroles de l'antiquaire et de Gobseck, il les écoute avidement plus qu'il ne les prononce lui-même : elles témoignent de son espoir, non de sa vérité... le plan sur lequel se situent des figures comme celles de l'antiquaire et de Gobseck n'est pas celui sur lequel se situent Vautrin et Raphaël (et Balzac lui-même). »²

Si l'on veut voir en Gobseck davantage qu'un rêve de puissance que tout homme peut choyer au plus profond de lui-même, pour y déchiffrer une relation entre un univers imaginaire et son créateur, davantage qu'à Balzac lui-même et à son expérience vécue de la création romanesque, c'est à ce qu'il pouvait tout au plus rêver d'être, c'est à une conception chimérique du romancier démiurge que nous conduit Gobseck. Or, ce romancier idéal, n'est-ce pas en réalité le lecteur ? Posséder le monde sans fatigue, voir parader toutes les passions humaines agrandies par le jeu des intérêts sociaux, pénétrer dans les plus secrets replis du cœur, c'est en effet le privilège des lecteurs de la *Comédie Humaine*, privilège que nous partageons avec Gobseck et dont celui-ci pourrait devenir la figure lisible.

* * *

On jugera peut-être que j'ai jusqu'ici évité soigneusement de tenir compte de la mort de Gobseck et surtout de l'avarice insensée dont il finit par devenir la proie. Dans la page prodigieuse où nous découvrons avec Derville, après la mort de l'usurier, son logis débordant

¹ Balzac, in *La Distance intérieure*.

² Balzac par lui-même.

de comestibles pourris, de denrées perdues parce qu'il en exigeait un prix trop élevé, dans cette révélation soudaine d'une folie d'amasser absolument stérile, n'est-ce pas à la mort du mythe que nous assistons ? En réassujettissant pour finir l'usurier à la durée (par les effets de l'âge), en le ramenant à un type: l'avare sénile, l'être passionné victime d'une idée fixe, en montrant Gobseck devenu à son tour l'esclave de l'argent après avoir si longtemps régné par l'argent, Balzac ne détruit-il pas d'un coup l'attrait et le prestige dont il avait paru douer son personnage ? S'il est évident que l'échec ou la mort d'un héros ne tue pas fatalement la figure mythique dont il a été le soutien, en revanche, les circonstances de cet échec ou de cette mort peuvent être telles qu'elles ruinent le mythe. C'est ce qui se passe avec Vautrin. Sa fin est vraiment pathétique parce qu'elle est davantage que l'échec d'un individu. Quand Vautrin se soumet à la police, nous vivons douloureusement l'anéantissement d'un rêve qui avait paru possible : la figure gigantesque de la Révolte, de la puissance souterraine, est finalement domptée et rentre dans l'ordre social.

Qu'en est-il de Gobseck ? Dans le dénouement de la première version, l'usurier trahissait véritablement sa figure mythique. Victime à son tour de la vanité sociale qui lui avait livré ses victimes, député, briguant la croix, un titre de baron, bref uniquement soucieux désormais de paraître, à coup sûr il était décevant. Mais dans la version définitive, Balzac a éprouvé le besoin, ou du moins a fait en sorte, de préserver le mythe. Tout d'abord par le fantastique qui émane de la dernière vision du logis de l'usurier et qui conserve au personnage quelque chose d'exceptionnel. Et surtout parce que ce qui se manifeste dans les dernières pages, c'est moins l'échec de la volonté de puissance que la sénilité. Quand nous considérons la grande entreprise de Vautrin pour s'emparer d'un être et dominer le monde à travers lui, nous avons le sentiment que l'échec était inscrit dans cette tentative comme une fatalité — puisque le rêve de Vautrin exigeait comme instrument un être docile, donc faible. En revanche, tout impressionnante qu'elle est, la fin de Gobseck est un accident psychologique ou même physiologique, qui n'a pour nous rien de fatal. Dès lors, à nos yeux du moins, le mythe reste intact.

* * *

Pour donner une conclusion à ces réflexions, je voudrais rappeler la disproportion si frappante entre la dimension modeste du récit, sa situation pour ainsi dire marginale aux frontières du grand roman polyphonique qu'est *Le Père Goriot* (dont il élucide et dénoue un

des drames, celui du ménage Restaud) et d'autre part son pouvoir d'émotion sur le lecteur. Quand on songe que celui-ci peut être un lecteur « non prévenu » (j'entends lire *Gobseck* sans rien connaître par ailleurs de la *Comédie Humaine*) et subir néanmoins la fascination qui en émane, on prend conscience d'une des caractéristiques du génie de Balzac : ses réussites romanesques sont « indépendantes de la grandeur des espaces dans lesquels il opère »¹. Mais en réalité, les vrais amateurs de *Gobseck* ne sont pas des lecteurs ingénus. Une partie au moins de la *Comédie Humaine* leur est familière. Et ce qui rend si fascinante pour eux la figure mythique de l'usurier, ce n'est pas simplement le rêve qu'ils partagent avec lui et avec son créateur. C'est surtout que ce rêve devient ici pour eux un réel possible, que leur désir ici rencontre véritablement l'événement. Et si le rêve paraît possible, c'est parce que non seulement les événements racontés dans le récit, mais la *Comédie Humaine* dans son ensemble donnent de la consistance, une réalité indéniable à la jubilation de *Gobseck*.

J'évoquais les séries balzaciennes (manieurs d'argent, détenteurs d'un pouvoir clandestin, corsaires, hommes profonds) au sommet de chacune desquelles nous plaçons la réussite de *Gobseck*. Quand on a lu un certain nombre de romans balzaciens, quand on a vu tant de personnages en proie au mécanisme fatal de l'argent et du plaisir, qu'on a reçu si souvent la confirmation de la terrible puissance de ces engrenages, et que la fameuse spirale de la *Fille aux yeux d'or* est devenue toujours davantage une réalité à mesure que nous découvrons un nouveau canton de l'univers balzacien, alors tout ce que nous connaissons de la *Comédie Humaine*, tous nos souvenirs de lecture deviennent une prodigieuse caisse de résonance pour la figure mythique de *Gobseck*.

Comment ne pas croire à la réalité du pouvoir exorbitant de celui-ci quand tout l'univers balzacien nous affirme qu'il est possible; bien plus, nous apprend comment il l'est ?

Et la contre-épreuve est facile à apporter. Si un autre rêve de Balzac, qui est le génie intellectuel, la maîtrise des phénomènes et de la vie par l'intelligence spéculative, ne parvient pas à nous convaincre (je songe à Louis Lambert), c'est qu'un tel rêve n'est pas porté par la *Comédie Humaine* comme celui de *Gobseck*, qu'il ne bénéficie pas de la même résonance. Nous avons beau savoir combien Louis Lambert était cher à Balzac et proche de lui; faute d'être soutenu comme l'usurier par l'ensemble de l'œuvre, il reste pour nous un personnage marginal, singulier mais non convaincant.

¹ Gaëtan Picon (*Balzac et la création romanesque*).

Le démon souffle à M. Teste: « Donne-moi une preuve. Montre que tu es *encore* celui que tu as cru être. »

Gobseck — et c'est sa force — échappe au démon de l'orgueil. On ne le voit jamais en proie au besoin de se donner des preuves toujours renouvelées de ce qu'il peut. En revanche, il existe toute une catégorie de lecteurs de Balzac qui sont avides de redécouvrir dans un roman l'image possible de cette puissance, d'y retrouver de quoi nourrir le goût, l'espoir, le rêve d'un pouvoir virtuel dont la pensée veut se délecter à loisir. Ces lecteurs — dont je suis — ne se lassent pas de relire *Gobseck*.

Jean-Luc SEYLAZ.