

jérôme david

### Variations d'autorité et stratégie du nom d'auteur : de Balzac à de Balzac et retour

#### Critiques en quête d'auteur

La notion d'autorité est sans doute le talon d'Achille des études littéraires actuelles. Toute conception opératoire de la littérature présuppose en effet une définition de la place qu'y tient l'auteur, si bien qu'une redoutable question se pose aussitôt : faut-il l'associer à une volonté, une conscience, une forme d'intentionnalité amoindrie, un inconscient, une illusion ? La célèbre «mort de l'auteur» proclamée par Barthes à la fin des années 1960 (Barthes, 1968) pouvait être reçue avec enthousiasme à une époque où le nouveau roman congédiait la volonté héroïquement lucide de l'écrivain au profit du travail de l'écriture<sup>1</sup>. Depuis une quinzaine d'années, cependant, la «nouvelle critique» montre des signes d'épuisement heuristique, et les plus orthodoxes songent désormais à ouvrir les textes sur autre chose que leurs mécanismes endogènes. Mais ce désir d'agréger les textes selon d'autres critères que leur intertextualité immanente, cet espoir de les ancrer collectivement dans des contextes historiques, charrient à leur tour un embarras difficile à résorber : comment ne pas s'exposer à renouer avec les aspirations de «l'histoire littéraire de papa», contre laquelle s'étaient rebiffés les Godard ou les Truffaut des études littéraires ? En d'autres termes, comment ressusciter l'auteur sans en faire le fantôme d'un programme de recherche obsolète ?

Dans un texte contemporain de celui de Barthes, et non moins célèbre, Foucault a proposé une *mise en perspective historique de l'autorité discursive* (Foucault, 1969). La première conséquence de ce déplacement du point de vue a été d'élargir le champ de pertinence de l'autorité discursive bien au-delà de la littérature et de la philosophie, – auxquelles on attribuait jusqu'alors, pour l'essentiel, le monopole de la singularité des textes. La seconde conséquence fut d'inciter à concevoir la «mort de l'auteur» comme le dernier moment en date de l'autorité littéraire : non pas la fin d'une histoire, mais l'émergence d'un nouveau régime historique rom-pant avec la conception romantique du génie ou celle, plus bourgeoise, de l'écrivain travailleur, réfléchi et pugnace. La dernière conséquence tenait tout entière dans la reformulation du nom propre de l'auteur comme désignateur *variable* d'un ensemble cohérent de *textes*, et non plus comme désignateur rigide d'un ensemble de pensées et d'actions attribuables à un individu existant : «on en arriverait

finalement à l'idée que le nom d'auteur ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais qu'il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise. Il manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier.» (Foucault, 1969 : 798)

C'est cette première conception de l'autorité littéraire que j'aimerais d'abord éprouver sur le cas du roman balzacien, en inventoriant de façon située les différentes «formations discursives» de l'époque. Dans un second temps, j'intégrerai le concept de stratégie cher à Pierre Bourdieu, pour tenter de repérer la trajectoire de Balzac au sein des régimes différenciés d'autorité impliqués par chacun de ces genres de discours. Je m'interrogerai pour finir sur le traitement que la critique a réservé aux facettes contrastées de cette stratégie balzacienne, en étudiant les variations du nom associé à l'auteur de *La Comédie humaine*. Il s'agit en somme de préciser la gamme des «ruptures» introduites par les noms d'auteur de celui que l'état civil – que son œuvre visait explicitement à «concurrer» – reconnu comme Honoré Balzac entre 1799 et 1850.

#### Champ, formation discursive, polarisation générique

Le schéma 1 dresse le tableau de la distribution par genres des innombrables textes publiés en France durant les années 1820-1840. Il est bien entendu «romanocentrique», dans la mesure où le roman est le genre le plus significatif dans la trajectoire littéraire de Balzac. Ce biais explique que j'ai agrégé sans scrupule de nombreuses productions reconnues à l'époque comme plus singulières encore que les romans, comme la poésie ou le théâtre. En ce qui concerne le journalisme littéraire, j'expliquerai les raisons qui m'ont conduit à ne pas trop en ventiler les genres.

Je me suis délibérément inspiré de la schématisa-

<sup>1</sup> «Tout en réclamant pour l'écrivain le droit à l'intelligence de sa création, et en insistant sur l'intérêt que présente pour lui la conscience de sa propre recherche, nous savons que c'est surtout au niveau de l'écriture que cette recherche s'opère, et que tout n'est pas clair à l'instant de la décision.» (Robbe-Grillet, 1963 : 12)

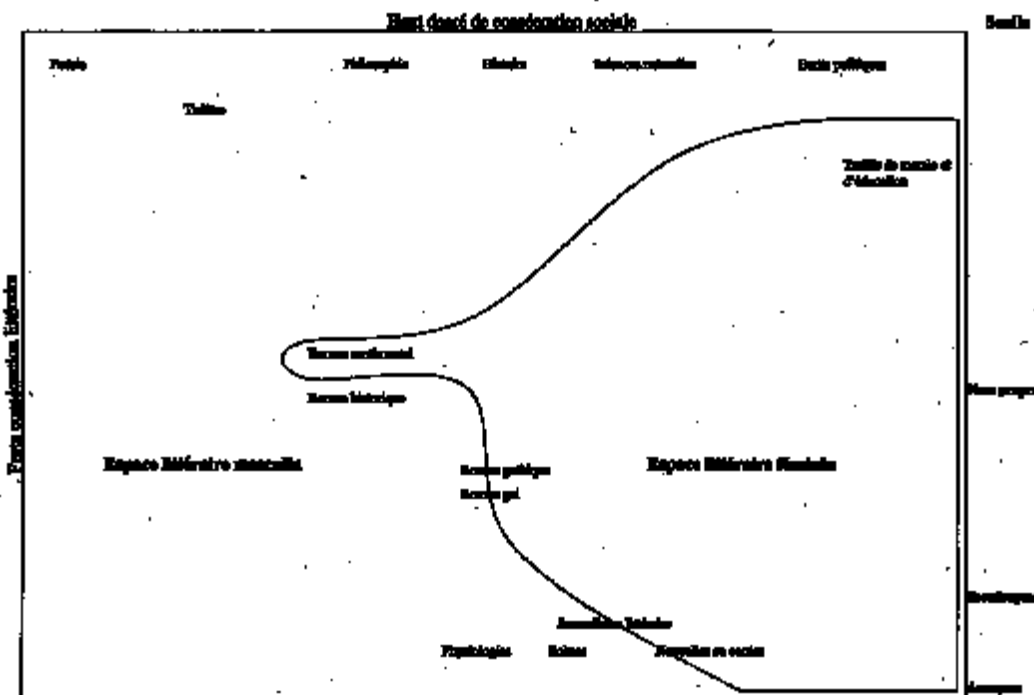
tion graphique qu'a utilisée Pierre Bourdieu pour rendre compte de l'état du champ littéraire français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Bourdieu, 1992 : 176), car il va m'être ainsi plus facile de faire comprendre sur quels points cruciaux je m'éloigne de ses présupposés. Il ne s'agit pas d'un tableau statistique, et la position de chacun des genres ne vaut pas en elle-même, mais relativement à l'ensemble des autres. Cette précision est utile, car elle écarte toutes les objections d'inexactitude. Par ailleurs, ce schéma n'a aucune signification indépendamment de son commentaire : ce dernier fournit en effet des indications sur les critères retenus pour l'élaborer, et il nuance certains effets de sens essentiellement visuels. Le degré zéro des propriétés que représentent les deux axes se situe en bas à droite : il correspond à une très faible consécration littéraire et à une très faible consécration sociale; il faut en outre lui associer le seuil d'autorité minimal, à savoir l'anonymat. La distribution des genres à l'intérieur du schéma combine le degré de légitimité littéraire et le degré de consécration sociale (mesuré ici en fonction de l'utilité sociale qu'on leur reconnaissait à l'époque, et scandé en trois zones dont les termes «anonyme», «pseudonyme» et «nom propre» désignent les seuils en indiquant respectivement leurs valeurs plancher)<sup>2</sup>.

Conformément aux propositions de Foucault, ce schéma intègre des genres de discours non strictement littéraires, comme la philosophie, l'histoire, la

science ou cette catégorie floue des «écrits politiques». Je ne m'inscris donc pas dans une problématique en termes de champ littéraire. Je ne m'intéresse en effet pas, ici, aux croyances (*illusio*) fédératrices d'une communauté conflictuelle d'écrivains, d'éditeurs ou de critiques, et aux effets symboliques engendrés par les détentions inégales du pouvoir de redéfinition de ces valeurs. Ce qui m'importe, c'est la distribution effective des ressources formelles susceptibles d'être mobilisées, de façon variable, par les écrivains. En d'autres termes, quel degré de légitimité ont atteint les différents genres de discours, certes, mais surtout à quelles *grammaires formelles* et à quelles aspirations artistiques et intellectuelles sont-ils associés ? Il ne faut pas en

<sup>2</sup> Les preuves que je pourrais avancer ici pour justifier ces calculs non quantitatifs de l'utilité sociale ou de la légitimité artistique mêlent (i) des faisceaux complexes de prises de position (préfaces, correspondances, discours, lois, circulaires, etc.) et de mentions (les députés, par exemple, ont tendance à citer Thierry ou Buffon davantage que Balzac), (ii) certains faits institutionnels significatifs (comme le nombre et le prestige des chaires d'enseignement attachées à telle discipline, ou le statut conféré à ces genres dans les statuts des sociétés savantes les plus importantes), et (iii) certains indices de bibliographie matérielle (spécificités normées des formats, des tirages, des prix, etc.). Tout cela ne se formalise pas, si bien que ce schéma n'est rien d'autre qu'un résumé visuel de mon raisonnement (plutôt que l'inverse : l'exposition conclusive d'éléments-établis-objectivement dont mon raisonnement ne serait que le résumé didactique).

Schéma 1. Polarités génériques (1820-1840)



# dossier

déduire pour autant que la sociologie des champs n'a aucune pertinence pour l'étude de la littérature; il s'agit plutôt de changer d'échelle et de reconstruire l'espace des possibles formels du point de vue de Balzac : je privilégierai donc ici une articulation du cas singulier et de sa contextualisation historique (ou sociologique) un peu différente de Bourdieu, et sans doute plus proche des reconstructions «émiques», c'est-à-dire «indigènes», défendues par la microhistoire. Les ressources formelles saisies par Balzac débordent en effet, comme on va le voir, les frontières de la littérature, et je vois pour ma part dans ces références extra-littéraires l'un des facteurs majeurs ayant contribué à la reconnaissance du réalisme romanesque, et au bouleversement d'une partie importante des hiérarchies artistiques traditionnelles. Le cloisonnement du schéma au strict domaine littéraire ne nous aurait pas fourni l'une des causes les plus importantes de son évolution d'ensemble.

L'assignation formelle des enjeux exprimés par le schéma m'oblige à amender la sociologie des champs sur un autre point. La sociologie des œuvres de Bourdieu est une sociologie des auteurs (Fabiani, 1999 : 84). Cela ne signifie pas seulement que les lecteurs ou les médiateurs en sont absents : dans la perspective de Bourdieu, en effet, la prise en compte de la réception est intégrée à l'étude de la *production* des œuvres sous la forme d'une anticipation (prêtée aux écrivains) de l'ensemble des lectures possibles de leurs textes; par ailleurs, les déterminations que font peser l'édition et la diffusion de ces textes sur leur écriture et leur lecture, par le biais des formats ou des prix, sont pour l'essentiel négligées. Cela signifie surtout que l'analyse des formes littéraires s'épuise dans le seul repérage des «prises de position» exprimées par les textes, et partant, dans le dépouillement privilégié des préfaces ou des correspondances. Ceci n'est pas satisfaisant<sup>3</sup>. Il faut donc imaginer, comme l'a fait par exemple Margaret Cohen, composer le champ littéraire de «positions» non plus sociales, c'est-à-dire déterminées, comme chez Bourdieu, par un dosage précis de capitaux différenciés, mais de «positions» *textuelles* (Cohen, 1999 : 17-18). Le problème consiste alors à définir celles-ci d'un point de vue sociologique : Cohen, au lieu de privilégier l'unité d'analyse de l'auteur, ou plutôt de son œuvre, a proposé de considérer le *genre* comme une unité pertinente de positionnement textuel, et elle s'autorise du postulat que chacun de ces genres répond formellement à des contradictions sociales douloureusement vécues pour le rapporter aux caractéristiques sociales de ses écrivains et de ses lecteurs. L'immense succès du roman sentimental est attribuable, selon elle, au

fait qu'il a résolu, par l'origine de ses personnages et la nature de ses intrigues, les douloureuses tensions ressenties par les femmes du début du XIX<sup>e</sup> siècle face au paradoxe de leur confinement dans la sphère privée au moment de l'émergence d'un espace public «universel». Je me suis pour ma part contenté de *décrire* la configuration des genres caractéristique des années 1820-1840, sans faire d'hypothèse lourde sur les raisons sociales de leur hiérarchie. Cette réserve découle de mon choix d'échelle, et c'est la sinuosité de la trajectoire de Balzac au sein de cette configuration que j'essaierai avant tout de contextualiser.

Enfin, j'ai tenu à rendre visible une sorte de surdétermination «générée» de la distribution des positions génériques. Cette division a été soulignée par les critiques féministes à propos du roman sentimental français et du roman historique écossais (Cohen, 1999 et Ferris, 1991), et elle est très frappante au XIX<sup>e</sup> siècle pour peu qu'on y accorde un peu d'attention. Je me suis permis de la généraliser à l'ensemble du schéma, en intégrant la division sexuée du monde journalistique et celle, corollaire, du contenu et des rubriques des différents journaux, ainsi que l'absence presque totale, à l'époque, des femmes dans les domaines des sciences naturelles, de l'histoire ou de la philosophie. Enfin, la poésie qui figure au plus haut du schéma n'est pas celle de Marceline Desbordes-Valmore, ni celle d'Elisa Mercœur, mais bien plutôt celle de Hugo ou de Lamartine; et ce constat vaut également pour le théâtre.

En ce qui concerne le roman, qui nous intéresse au premier chef, il est peut-être nécessaire de prévenir d'emblée un anachronisme fréquent, qui consisterait à assimiler spontanément le roman au genre littéraire le plus reconnu, et donc à s'étonner de le voir figurer dans le schéma bien au-dessous de la poésie ou du théâtre. La situation actuelle, qui voit le roman dominer largement en termes de reconnaissance et de production, est relativement récente; ou plutôt, elle est la conséquence de la légitimation inédite du genre opérée par les réalistes, les naturalistes, les surréalistes, le nouveau roman, etc. Au début des années 1820, et jusque tard dans le siècle, le roman demeure en effet un genre secondaire, voire immoral, dont la frivolité est sans commune mesure avec le «sérieux» reconnu à la poésie et au théâtre. Par ailleurs, le roman sentimental, aujourd'hui si suspect de psychologisme moralisant, concurrençait à son avantage les autres formes romanesques, et ne

<sup>3</sup> Et je renvoie les lecteurs curieux de ce que peut donner la prise en compte par Bourdieu des formes poétiques à l'article pour le moins déroutant qu'il a consacré à Apollinaire (Bourdieu, 1995).

fut inquiété qu'une dizaine d'années par le roman historique. Dans les années 1820-1840, il était l'équivalent de ce que fut plus tard le roman réaliste, soit un repère incontournable de classification des textes nouveaux. Massivement écrit par des femmes, le roman sentimental souffrit cependant de la misogynie *littéraire* des écrivains réalistes, qui s'imposèrent en ne se réclamant que du roman historique renouvelé par Walter Scott, et en s'ingéniant à faire oublier à leurs contemporains - aussi bien qu'aux historiens de la littérature - leur dette à l'égard de ce genre, et l'origine de procédés formels tels que la teneur amoureuse des intrigues ou l'analyse détaillée des motivations «psychologiques» des personnages.

### Régimes d'autorité

A quelles formes d'autorité répondent ces différents genres ? J'ai distingué trois régimes généraux : anonymat, pseudonyme, et nom propre de l'auteur. Pour commencer au plus bas, je rappellerai que de nombreux articles dans les journaux de l'époque n'étaient pas signés, ou signés de pseudonymes. Cet état de fait était d'autant plus massif que les journaux étaient moins institués, c'est-à-dire moins chers, plus éphémères ou plus proches de la satire (et donc de la censure). En ce qui concerne le seuil du pseudonyme, il traverse en partie cette pléthorique production journalistique, mais il correspond néanmoins à une singularisation plus grande des auteurs. Nous verrons comment Balzac en use. L'usage du nom propre constitue une rupture qualitative dans la singularisation des producteurs : l'auteur n'est plus désigné arbitrairement, par des noms variables au gré de sa fantaisie, mais il est pour ainsi dire identifié, c'est-à-dire qu'on lui reconnaît une existence indépendante du nom qui le désigne. C'est un basculement notable, qui s'appuie sur l'univocité prêtée communément aux registres de l'état civil, et sur l'essentialisation impliquée par une telle rigidification sociale du désignateur «nom propre». Dans le régime de l'anonymat ou du pseudonyme, les rapprochements entre les textes fonctionnent différemment. L'anonymat rend problématique la prise en compte d'une quelconque individualité, et les productions textuelles doivent être agrégées selon le critère de leurs conventions génériques, de leurs contraintes de format ou de prix, voire de l'origine sociale ou géographique de leur fabrication. Le pseudonyme est une forme d'appareillage des textes entièrement dépendante du nom que s'est choisi l'auteur, et il est rarement de mise, dans les études littéraires, de traquer un individu en se contentant de filer ses noms d'emprunt, - c'est-à-dire en s'épargnant son identification à un nom

propre qui fonctionnera implicitement comme étalon et permettra de mesurer les écarts que l'écrivain imprime à sa propre désignation<sup>4</sup>.

Dans le schéma 1, le seuil du nom propre passe au milieu du roman historique. C'est dire que la politique du nom propre y était mitigée : si les écrivains français signaient de leur nom, le principal instigateur écossais du renouveau du genre avait longtemps pratiqué le pseudonyme à tiroir. J'aurais voulu davantage marquer dans le schéma le fait que Scott, dont les traductions engendrèrent en France une véritable révolution esthétique dans le roman et l'histoire dès les années 1820, ne reconnut être l'auteur de sa production romanesque qu'en 1827, soit treize ans après la publication de ses premiers succès. Cette dissimulation de l'écrivain s'explique aisément, si l'on suit l'hypothèse de la hiérarchie des genres et des régimes d'autorité : Scott était déjà reconnu comme poète et comme éditeur érudit de ballades folkloriques, et il ne voulait pas associer son nom à une production de moindre prestige avant d'être assuré de son succès populaire et critique. Cela n'empêcha pas une édition française des *Œuvres complètes de Sir Walter Scott* en 1820, quand bien même l'auteur se présentait encore, dans le sillage malicieux de Sterne, sous les noms de Jedediah Cleishbotham, Peter Pattieson, Chrystal Croftangry, Martha Bethune Balliol, ou plus simplement comme «l'auteur de Waverley», son premier roman. Scott ne réagit pourtant pas à cette publication, sans doute flatté d'être aussi vite «anthologisé» à l'étranger, et dans un pays où son œuvre de poète et d'érudit n'était guère traduite; de toutes façons, il faut le dire, l'étendue des droits d'auteur ne lui auraient alors pas permis de faire grand-chose<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> *Le simple fait d'attribuer une date de naissance à un auteur (ou de la supposer connue des lecteurs) atteste, dans les études littéraires, de la prééminence d'une ontologie du nom propre, et donc du régime d'état civil, sur celle du pseudonyme et de la forme strictement littéraire de l'autorité. Le pseudonyme fonctionne dans ces cas-là, c'est-à-dire presque toujours, comme un autre nom de baptême. Voltaire naît par exemple avec Œdipe en 1718, mais il a déjà vingt-quatre ans, - comme François-Marie Arouet (1694-1778) qui choisit alors d'écrire sous ce pseudonyme: et il n'écrit pas les Lettres philosophiques (1734) à seize ans, mais à quarante.*

<sup>5</sup> *L'explication de cet anonymat par Scott lui-même a quelque chose de vertigineux, parce qu'elle se développe par réfutations successives des interprétations erronées; retenons cet aveu sinueux : «Pour dire la stricte vérité, je n'ai jamais envisagé ni espéré que mon lien de parenté avec ces romans resterait impénétrable à quiconque vivait en relation étroite avec moi.» (Voir la «Préface générale» des Waverley Novels (1829), in Scott, 2003 : 11-19 sur-tout; la citation se trouve à la page 15.)*



déterminés, de conscient et d'inconscient, peut être conçue comme le résultat de préférences diversement combinées, et donc de visées *intentionnelles* engagées, à des degrés divers de théorisation ou de réflexivité, dans des «univers de pratique» parfois très éloignés. Nous sommes sans doute ici au cœur du problème de l'*autorité* d'une conduite ou d'une œuvre. J'y reviendrai.

Si j'ai représenté deux flèches sur le schéma, c'est précisément pour donner à voir le feuilleté singulier de la stratégie balzacienne des noms d'auteur, et la systématité molle de deux séries de pratiques en partie hétérogènes.

#### L'intentionnalité des intentions déclarées

La première traverse les registres de textes que Balzac a reconnus, et donc délibérément groupés sous son nom propre. Elle part du premier texte signé «Balzac», soit un roman historique publié en 1829, *Les Chouans*. Elle se dirige ensuite, dans un premier temps, vers l'histoire. La réception de Walter Scott avait en effet induit en France une convergence des préoccupations des historiens et des romanciers, qu'on pourrait résumer par le souci de la «couleur locale», et certains romanciers, comme Balzac, y virent sans doute une forme de légitimation possible du genre romanesque : *La Comédie humaine*, conçue par l'écrivain comme une «histoire des mœurs contemporaines», témoignera plus tard de cette aspiration.

La flèche s'oriente ensuite vers la philosophie, dans un mouvement qui, sur l'axe de la reconnaissance littéraire, s'engage du côté des genres prestigieux comme le théâtre ou la poésie. Cette inflexion «philosophique» s'explique de deux manières complémentaires. Les jeunes historiens comme Michelet, dès le début des années 1830, dénonçaient ce qu'on appelait alors l'école narrative ou pittoresque, à laquelle ils reprochaient d'assimiler faussement la «couleur locale» avec le récit factuel d'anecdotes et de petits faits pour eux sans signification véritable. L'école dite philosophique, héritière des Lumières, rationalisait pour sa part les développements historiques sans se soucier de rendre compte de l'esprit variable des époques, et représentait l'autre pôle des écritures possibles de l'histoire offertes aux jeunes historiens. Insatisfaits de l'une et l'autre de ces traditions historiographiques, les historiens de la génération de Michelet tenteront divers dosages du détail et de l'abstraction philosophique, avec pour résultat d'ensemble, néanmoins, que la vérité historique fut désormais moins celle de l'authenticité des faits rapportés que celle, plus spéculative, de la philosophie de l'histoire engagée dans l'interprétation des faits. Par ailleurs, Scott lui-même avait

donné l'exemple dans son œuvre d'une érudition portée par une vision synthétique des évolutions historiques, et c'est une telle lecture que Balzac, à rebours de la valorisation de la dimension pittoresque du roman historique à l'origine de l'engouement des années 1820, défendra dans son célèbre *Avant-propos* de *La Comédie humaine* en 1842 : «Walter Scott élevait donc à la valeur philosophique de l'histoire le roman, cette littérature qui, de siècle en siècle, incruste d'immortels diamants la couronne poétique des pays où se cultivent les lettres.» (Balzac, 1976-1981, I : 10). La mention «poétique» - très rare chez Balzac, et à vrai dire plutôt incongrue pour qui est familier de son œuvre - nous renseigne ici sur l'orientation ultérieure de la flèche dans le schéma 2. Elle indique non pas la teneur des textes de Balzac après 1842 - qui ne glisseront jamais vers un lyrisme à la manière de Chateaubriand ou de Hugo -, mais l'horizon visé par sa stratégie d'écriture. Elle illustre en somme le *tropisme symbolique* du coin supérieur droit du schéma (prestige littéraire et reconnaissance sociale).

#### L'intentionnalité de la pratique : une traversée sentimentale

La seconde flèche introduite dans ce schéma rend visible le parcours effectif de Balzac au sein de cette constellation de genres discursifs et de régimes d'autorité. Elle est en pointillé, car Balzac n'a pas jugé bon, de son vivant, de ramasser l'ensemble de ces textes sous l'autorité de son nom d'auteur romanesque. Autrement dit, Balzac n'a jamais publiquement reconnu être l'auteur d'un grand nombre d'articles, de récits brefs ou de romans dits de jeunesse qu'on inclut aujourd'hui dans ses «œuvres complètes». Aussi un large pan de sa production journalistique, dans le *Feuilleton des journaux politiques*, le *Journal de Paris*, *La Silhouette* ou la *Revue parisienne* resta-t-il anonyme pendant longtemps<sup>8</sup>. Il faut nuancer aussitôt la catégorie trop large de «journalisme littéraire», ou plutôt la ventiler sur les trois régimes d'autorité que j'ai distingués. À l'époque même où Balzac publie dans des journaux des textes anonymes, ou pseudonymes comme dans *La caricature*, il publie également sous le nom de «Balzac» dans des revues instituées et reconnues, telles que la *Revue de Paris* et la *Revue des deux mondes*. Ces variations sont l'indice d'un usage différencié des supports de publication, et de la tentative balzacienne de n'en capitaliser que les plus prestigieux sous son nom propre.

<sup>8</sup> On doit à Rolland Chollet la première étude systématique de la production journalistique de Balzac, et l'attribution la plus argumentée de certains textes anonymes à «Balzac» (Chollet, 1983).

# dossier

La stratégie est la même dans le cas des romans ou des nouvelles. Avant 1829, Balzac a collaboré avec plusieurs écrivains dans le cadre d'ateliers collectifs d'écriture à peu près analogues à ceux des peintres : le texte final était le fruit d'un travail à plusieurs, et la reconnaissance des bribes attribuables à chacun des «auteurs» impliqués importaient peu. On signait alors d'un pseudonyme, ou du nom du responsable de l'atelier, afin de rendre le produit collectif reconnaissable comme tel sur le marché. Dans ce cadre, Balzac a utilisé les pseudonymes de Viellerglé, Saint-Aubin et de Lord R'Hoone. Si on leur ajoute les pseudonymes journalistiques, on obtient la liste que j'ai accolée à gauche du trajet en pointillé de la seconde flèche.

Le tracé de cette flèche traverse ensuite le roman sentimental, au contraire de la première qui part du roman historique pour s'orienter aussitôt vers des genres de discours plus reconnus socialement. C'est qu'en effet l'écriture romanesque de Balzac, au contraire de ses préfaces, fut longtemps tiraillée entre le roman historique et le roman sentimental. Il suffit de lire les romans pour y déceler nombre de conventions sentimentales, qui sont autant d'entorses aux règles illustrées par l'œuvre de Scott. Du point de vue de l'autorité, cette restitution de la traversée sentimentale de la pratique balzacienne est instructive à plus d'un titre. Elle éclaire d'abord le refus de la part de Balzac de reconnaître le franchissement de la frontière «genrée» des discours. L'espace littéraire féminin n'ouvre en effet pas, à l'époque, les mêmes perspectives de reconnaissance que son pendant masculin, et il ne faut pas, du point de vue d'écrivains comme Balzac ou Stendhal, courir le risque d'être cantonné dans le registre alors associé à l'écriture féminine et au lectorat des «femmes de chambre», soit la sensiblerie (à l'opposé du sublime), l'évocation de la seule sphère privée (à l'opposé du «sérieux» de l'espace public) ou le divertissement moral (à l'opposé de la réflexion rationnelle).

Le nom de George Sand témoigne à sa manière des enjeux de cette frontière des rapports discursifs de sexe. Née Aurore Dupin, et devenue par mariage baronne Dudevand, George Sand n'a pas choisi de signer «Mme Du Devand», à l'instar de la plupart des auteurs de romans sentimentaux. Nathalie Heinrich est récemment revenue sur ce «cas exemplaire» d'usage du nom d'auteur, mais d'une manière qui tend à insister seulement sur les convictions socialistes de l'écrivain, et qui masque la sexuon des registres possibles de légitimité artistique : «première 'femme auteur' à vivre quasi exclusivement de sa création, elle s'est créé en outre un pseudonyme, et un prénom - masculin. A une époque où le 'nom'

était encore fortement attaché à un privilège nobiliaire, elle s'en justifie en le revendiquant, de façon très moderne, comme l'effet d'un travail personnel plutôt que comme le produit d'un mariage (car elle aurait pu prendre le nom de son époux), ou d'un héritage aristocratique (dont elle aurait pu également tirer profit)» (Heinrich, 2000 : 175). Cette interprétation fine pourrait rendre compte de l'abandon de la particule, voire d'une volonté de faire reconnaître dans son œuvre une autre qualité que celle d'épouse. Mais elle n'explique pas le choix d'un pseudonyme, ni la masculinisation du prénom. Seule une répartition «genrée» des genres discursifs et des formes de reconnaissance auxquelles ils peuvent alors donner droit permet de comprendre pleinement la stratégie de l'écrivain. Sand renonce donc à marquer son appartenance aristocratique à cause de ses convictions politiques, qui l'éloignent des normes morales défendues par Mme Genlis ou Mme de Souza. Elle choisit par ailleurs un pseudonyme, alors même que Mme Cottin, sans être aristocrate, écrit des romans sentimentaux sous son nom propre. Pourquoi ? Disons d'abord que la zone circonscrite sur le schéma par les seuils du pseudonyme et du nom propre est suffisamment perméable pour rendre de tels choix «structurellement» possibles, à la fois dans le genre du roman historique (cas de Scott) et dans celui du roman sentimental (cas de Sand, précisément). Cette *possibilité* de transfert ne devrait donc pas nous étonner. Ce qui demeure plus mystérieux, ce sont les motifs qui ont poussé Dupin-Dudevand-Sand à opter pour l'usage d'un pseudonyme, et donc les raisons sociales de son *positionnement singulier* au sein du schéma. On peut y voir la tentative de se créer une existence entièrement fictive, susceptible de se développer indépendamment de la vie restreinte offerte aux femmes qui ne se satisfaisaient pas d'être simplement les épouses de leur mari durant la Monarchie de Juillet (Planté, 1989 : 32-33). En d'autres termes, ce pourrait être un prolongement conséquent, dans le domaine du nom d'auteur, du paradoxe social résolu par le roman sentimental. Mais cette justification existentielle ne peut guère être invoquée comme hypothèse de la *masculinisation* du nom propre. Il n'y a aucune raison en effet de supposer que durant les années 1820-1840 les femmes rêvaient d'être d'un autre sexe, et surtout : au point de chercher à se faire passer *en toute occasion* pour des hommes; qu'il y ait eu des contraintes pénibles à être une femme, et des privilèges sociaux, intellectuels, voire psychiques à être un homme au XIX<sup>e</sup> siècle n'implique pas que toute femme aspirait toujours à être un homme, et que toute forme de liberté passait pour être un privilège exclusivement masculin. La raison, selon moi,

n'est donc pas psychologique ni exclusivement sociologique; et le schéma répond à cette question en suggérant que la stratégie de Sand était guidée par une ambition proprement littéraire, qui ne pouvait se réaliser que dans l'*espace littéraire masculin*, – et par conséquent, quand bien même le monde littéraire sut très vite que c'était une femme, sous un nom d'homme. Dire cela ne revient pas à sexuer l'ambition d'écrire en tant que telle (en défendant, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée que les femmes n'accouchent pas d'œuvres, mais d'enfants), mais à distribuer selon des dichotomies historiquement genrées les espaces sociaux où cette ambition pouvait se réaliser.

Stratégie, donc, orientée en fonction des privilèges escomptés de l'usage de certaines classes de noms propres : «Le pouvoir symbolique des catégorèmes ne se voit jamais aussi bien que dans le cas des *noms propres*, qui, en tant qu'emblèmes concentrant tout le capital symbolique d'un groupe prestigieux, sont l'enjeu d'une concurrence intense : s'approprier ces indices de la position généalogique [...], c'est en quelque sorte s'emparer d'un *titre* donnant des droits privilégiés sur le patrimoine du groupe.» (Bourdieu, 1980 : 285-286).

La seconde leçon de ce tracé en pointillé tient dans la continuité qu'elle rétablit dans le parcours de Balzac : le jalon des *Chouans*, publié sous son nom en 1829 et intégré plus tard dans *La Comédie humaine*, n'apparaît plus comme une date fondatrice, à partir de laquelle seulement - et indépendamment d'un contexte discursif à la trame contraignante - Balzac aurait «enfin» commencé à écrire ce qu'il voulait, c'est-à-dire à exécuter un projet personnel autonome. On saisit dans ce tracé l'une des formes de cohérence les plus prégnantes de la production balzacienne, à savoir l'étagement symbolique des bifurcations et des inflexions successives d'une *pratique d'écriture* confrontée au journalisme sous toutes ses formes, à une gamme variée de genres littéraires mineurs, et à l'hégémonie du genre sentimental un peu bousculée par la courte vogue du roman historique.

Le dernier éclairage que jette cette traversée sentimentale sur le parcours de Balzac concerne directement l'usage du nom d'auteur. Dès 1830, et de façon presque exclusive, comme on va le voir dans le schéma suivant, Balzac signe «de Balzac». On peut attribuer cet ajout d'une particule au désir de distinction aristocratique qu'Honoré avait pu hériter de son père : en 1820, ce dernier fit en effet imprimer un double-jeu de faire-part à l'occasion du mariage de sa fille Laurence avec un de Montzaigle, vraisemblablement destiné à être envoyé (sans particule) aux amis de longue date et (avec particule) aux invités qui ne ver-

raient rien d'étrange dans une telle usurpation. «De Balzac» cristalliserait donc, au choix, les aspirations sociales frustrées de l'auteur, l'invention mégalomane d'une généalogie d'emprunt (avec armoiries calquées sur le blason des Balzac d'Enragues, vers 1831), ou une riposte littéraire à son destin bourgeois, nourrie d'une réflexion sur la balance des mérites (nobiliaire, économique, artistique).

Une hypothèse n'a jamais été avancée, mais elle s'impose pourtant à la lecture du schéma 2 : «De Balzac» serait un ajustement du nom de Balzac au régime d'autorité du roman sentimental traditionnel, c'est-à-dire antérieur à la publication des premiers romans de Sand. On pourrait ainsi comprendre la signature «de Balzac» comme une dette symbolique concédée malgré lui au roman sentimental. Et la notion sociologique de stratégie, ici, pourrait être rentabilisée jusqu'à ce paradoxe inhérent à ses propriétés théoriques, selon lequel un intérêt n'est jamais aussi sûrement atteint que lorsqu'il n'est pas subjectivement poursuivi (Dewerpe, 1996 : 200). En l'occurrence, Balzac aurait subrepticement capitalisé *dans son nom d'auteur* la légitimité romanesque du genre sentimental pour le convertir en avantage comparatif dans l'espace littéraire masculin. De ce point de vue, l'usage de la particule serait l'équivalent inverse de la masculinisation du nom d'auteur d'Aurore Dupin.

Je préfère avancer pour ma part une interprétation combinée, selon laquelle cette particule serait la forme *littéraire* qu'ont prise les aspirations *sociales* de Balzac. Forme *littéraire* : si l'on voulait rapprocher le geste de Balzac de l'usurpation de son père en 1820, il faudrait considérer un genre de discours dont le régime d'autorité soit comparable à celui d'un faire-part de mariage, c'est-à-dire officialisé. C'est le cas de *l'Enquête sur la politique des deux ministères* publiée par le fils Honoré en 1831. Mais cet usage officiel de la particule se distingue à l'époque radicalement de tous les régimes d'autorité *littéraire*, sans exception, - si bien que le «de Balzac» par lequel signe l'auteur de *La Comédie humaine* n'a, dans une certaine mesure, rien à voir avec celui de *l'Enquête*, et qu'il est plus proche, dans son éloignement de toute ontologie d'état civil, d'un pseudonyme comme Viellergré ou Alcofribas. Aspirations *sociales* : elles sont encore à comprendre du strict point de vue de la distribution des genres de discours. Car Balzac se reconnaît sans doute moins dans le *mode de vie* des classes parisiennes les plus aisées - bien que l'*ethos* des femmes aristocrates (notamment la prédisposition à la coquetterie sans affectation et à la démarche discrètement langoureuse) l'attire plus que tout autre - que dans les normes sous-jacentes aux romans des



écrivains qui en sont issus (légitimisme tempéré, croyances religieuses, etc., et techniques d'écriture auxquelles sont alors associées ces valeurs). Bref, l'usage balzacien de la particule n'est ni strictement social, ni strictement littéraire, ni strictement affectif; mais il recouvre un dosage précis de ces trois éléments.

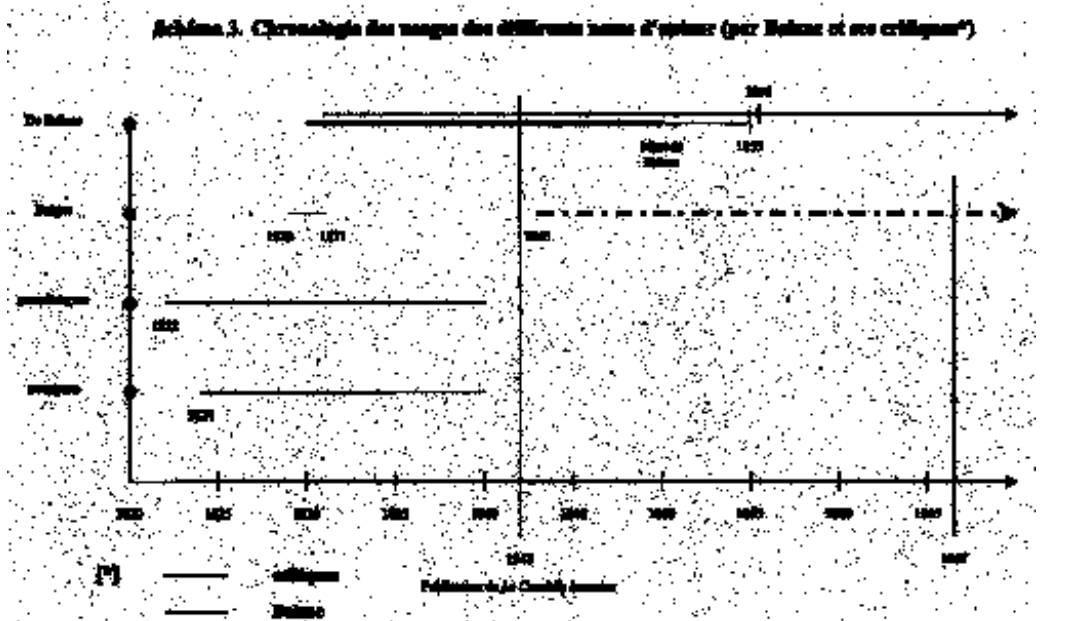
## Une redistribution des genres : l'exemple des «physiologies»

Il me reste à donner une idée des bouleversements que cette traversée de Balzac a introduite dans la distribution initiale des genres de discours. Un exemple suffira. En 1829, Balzac publie une *Physiologie du mariage* anonyme. Il reprend une formule à succès inaugurée en 1826 par une *Physiologie du goût* elle aussi anonyme, mais qu'on savait être de Brillat-Savarin. Ces deux textes ressortissent à une littérature de divertissement pleine d'esprit, mais sans prétention littéraire. En 1830, Balzac récidive dans *La Silhouette*, en inaugurant une suite de textes qui aurait dû composer une *Galerie physiologique*, mais qui n'en comptera que deux : «L'épicier» et «Le charlatan» paraissent alors sous couvert d'anonymat. Pendant ce temps, la *Physiologie du mariage* est reproduite sans scrupule dans de nombreux journaux spécialisés dans le pillage littéraire; et même si l'on sait que Balzac désapprouvait de tels emprunts sauvages, ils multiplient d'autant son lectorat. Les comptes rendus complaisants des autres petits journalistes achèvent par ailleurs d'assurer à l'ouvrage une publicité notable. Il n'est donc pas étonnant qu'un texte appartenant à un genre apprécié du public soit l'objet, s'il est convenablement diffusé, de nombreuses rééditions. C'est le cas de la *Physiologie du mariage*, qui connaîtra au moins cinq nouvelles éditions jusqu'en 1848.

Cependant, dès 1834, l'ouvrage anonyme de 1829 porte un nom : «de Balzac». Durant ces cinq ans, en effet, le succès de la *Physiologie du mariage* contribue à la visibilité de ce «jeune célibataire», auteur mystérieux de la première édition, et à la circulation officieuse du nom de Balzac au sein de son lectorat; il convainc sans doute aussi l'écrivain de revendiquer une œuvre si remarquée, au moment où sa réputation littéraire vient d'être assurée par la publication d'*Eugénie Grandet*, et ne peut donc plus être menacée par la reconnaissance d'une «physiologie». A la fin des années 1830, le genre des physiologies connaît un regain d'intérêt, et donne lieu à une frénésie de publications : *Physiologie du parapluie, du flâneur, de la portière, de la femme comme il faut, de la conscription*, etc. - jusqu'à une *Physiologie des physiologies*, dont la mise en abîme témoigne à sa

manière de la gigantesque accumulation préalable d'exemples qui autorise un premier bilan, même satirique. Au sein de ce flux continu se détache l'entreprise éditoriale des *Français peints par eux-mêmes*, qui tranche par son ambition et sa qualité. Huit volumes paraîtront en deux ans, qui regroupent à eux seuls environ quatre cents monographies. La première spécificité des *Français peints par eux-mêmes* tient au fait que le projet est conçu comme une description systématique, voire exhaustive, des types sociaux contemporains. Il s'agit d'une mise en série sans rapport avec la dispersion pittoresque des autres physiologies publiées au coup par coup. La seconde différence a trait à la haute teneur esthétique de l'édition, et à la qualité matérielle de son papier, de ses illustrations et de sa mise en page. Les *Français peints par eux-mêmes* sont un véritable fleuron de l'édition romantique. Ces deux caractéristiques distinguent donc l'entreprise et l'élèvent au-dessus du rang assigné à un genre mineur : la mise en série crédite le projet d'une cohérence intellectuelle similaire aux genres reconnus, et la prouesse éditoriale démontre le soin apporté aux moindres détails d'une œuvre matériellement majeure. Balzac publie une version remaniée de «L'épicier» dans la première livraison. Plus encore, sa physiologie signée ouvre la série entière. Cela signifie que la réputation littéraire de Balzac est désormais une ressource suffisante pour assurer une respectabilité artistique non seulement à son texte, qu'il ajoute sans hésitation à tout ce qu'on groupe alors sous son nom d'auteur, mais également au genre *dans son ensemble*; et il faut voir dans cette mise en avant un hommage autant qu'une manœuvre de la part de l'éditeur.

L'ascension de Balzac entraîne donc vers une plus grande légitimité artistique un genre mineur qu'il a largement contribué à faire reconnaître. Et cette consécration s'achève en 1846 par la publication de la *Physiologie du mariage* dans le seizième volume de *La Comédie humaine* : une «physiologie» devient l'unique *Etude analytique* intégrée du vivant de Balzac dans cette série de romans consciencieusement hiérarchisée, et entièrement orientée, dans son projet, vers cette réduction «analytique» de la description romanesque du monde social. Cette aspiration philosophique servie par la mobilisation progressive d'un genre mineur explique que le roman réaliste a pu passer pour une innovation formelle par rapport au roman sentimental, et pour une forme de rigueur intellectuelle inédite dans l'histoire du roman.



### Les noms de Balzac

Le schéma 3 permet de confronter la chronologie des différents noms d'auteur choisis par Balzac, et leur postérité critique. Nous abordons là un troisième registre d'autorité, dont peut seule rendre compte, pour reprendre une formule désormais répandue, une sociologie non plus critique, mais *de* la critique. Aux choix effectifs de Balzac et à ses revendications explicites, c'est-à-dire à leur agencement *stratégique*, s'ajoute maintenant le sort réservé par la critique aux justifications de l'écrivain. Le nom propre cristallise une fois encore une grande partie des jugements qu'on a portés, de façon indissociable, sur l'œuvre, la vie et le mode de vie de Balzac.

Si l'on commence par analyser les choix de Balzac, il apparaît que «Balzac» est le désignateur le moins utilisé. On le rencontre seulement entre 1829 et 1831. L'usage de pseudonymes, par contre, commence tôt et prend fin en même temps que cesse la publication de textes anonymes. Le nom d'auteur par lequel Balzac s'est très vite désigné, et qui devient exclusif dès 1840, est «de Balzac». Au moment où *La Comédie humaine* commence à paraître, en 1842, Balzac ne signe plus que «de Balzac». Ce nom d'auteur prévaut jusqu'à sa mort en 1850, et au-delà, jusqu'à la fin de la parution des volumes de «textes rattachés à *La Comédie humaine*», en 1855.

La critique, durant les années 1830, adopte la désignation «de Balzac», et ne fait jamais référence à ses pseudonymes ou à ses productions anonymes. Il n'y a qu'une exception, fameuse : l'article que Sainte-Beuve consacre en 1834 à *La Recherche de l'absolu* dans *La Revue des deux mondes*, et où il désigne Balzac comme le «plus fécond [...] des romanciers contemporains», dévoilant ses pseudo-

nymes et concluant par un terrible «on sent l'homme qui a écrit trente volumes avant d'acquiescer une manière». A part cela, il faut attendre 1843, et la réaction d'un Jules Janin piqué au vif par une *Monographie de la presse parisienne* dans laquelle Balzac dénonce les pratiques du journalisme, notamment littéraire, pour que la carrière balzacienne d'avant 1829 resurgisse comme une dénonciation de son talent par ses origines douteuses. C'est à la même date que l'usage du nom d'auteur «Balzac» se généralise dans la critique, et coexiste avec celui qui fait mention de la particule, encore privilégié par Hugo et Gautier dans les années 1850-1860.

En 1867, la notice que Pierre Larousse consacre à «Balzac» dans le second tome de son *Grand Dictionnaire universel* marque un tournant dans l'histoire de la désignation critique de l'auteur de *La Comédie humaine* : «Malgré ses prétentions aristocratiques, Balzac était de naissance roturière, et il n'avait absolument rien de commun avec les familles auxquelles il prétendait se rattacher. La particule, qui, comme on le sait d'ailleurs, n'est pas toujours une preuve de noblesse authentique, ne lui appartenait pas. Sur son acte de naissance, il est tout bonnement, tout bourgeoisement, tout *vilainement* nommé *Balzac*, ainsi que son père. La même particularité a été constatée sur l'acte de naissance de son frère Henri-François, qui naquit huit ans plus tard, et n'eut jamais la velléité de blasonner son nom. Ces renseignements authentiques ont été fournis par M. Champoiseau, président honoraire de la Société archéologique de Tours. Si nous insistons sur ce détail, qui ne saurait être qu'une vétille à l'époque où la démocratie, bien que cachée derrière un nuage, règne en souveraine absolue, c'est que cette faiblesse vaniteuse forme un des traits

saillants de ce singulier esprit, qui s'était fabriqué une généalogie romanesque que lui-même avait fini par prendre au sérieux, comme celles qu'il donnait à ses héros.» (Vachon, 1999 : 261) Il y a du *Bouvard et Pécuchet* dans ce byzantinisme érudit convoquant l'autorité des sociétés savantes de province, et plus encore dans cette dénonciation emphatique d'un geste qu'on reproduit à l'inverse : si Balzac, pour Larousse, confond son nom d'auteur avec son nom propre («faiblesse vaniteuse»), Larousse lui-même confond le nom propre de Balzac avec son nom d'auteur («renseignements authentiques»). Cette indistinction de l'homme et de l'auteur repose, chez Larousse, sur une conception de l'autorité littéraire qui interdit, au nom de la «démocratie», le jeu avec les signes de l'identité. L'*authenticité* plusieurs fois invoquée dans son texte semble lui assurer que pour tout acte, fût-il de naissance, il y aura un responsable. Et pour tout roman, un auteur qui pourra en répondre non seulement sur des points de composition littéraire, mais comme d'un acte qui engage une responsabilité sociale. Le nom d'auteur menace selon Larousse ce qui fonde en droit l'égalité des citoyens.

Il est surprenant que la critique contemporaine se soit elle aussi laissée piéger par une telle confusion<sup>9</sup>. Pour être conséquente, les études littéraires devraient employer le nom de l'auteur, plutôt que son nom propre, soit «de Balzac» plutôt que «Balzac», comme elles utilisent «Stendhal» au lieu de «Beyle». Il est probable que l'élimination de la particule chez les critiques se soit imposée d'elle-même, comme dans le cas de Vigny, par exemple (on dit lire Vigny, non de Vigny), c'est-à-dire sans qu'y entre, au contraire de Larousse, une quelconque justification politique; mais là encore, la suppression, pour avoir la même cause, n'a pas les mêmes conséquences. «Vigny», c'est le nom propre «de Vigny» simplifié selon l'usage courant au nom d'une commodité langagière; mais «Balzac», c'est le nom *propre* d'un écrivain qui s'est choisi pour nom d'auteur «de Balzac» : la particule n'a donc pas la même signification dans les deux exemples, et l'usage courant tranche, lorsqu'il s'agit de Balzac, ce que les études littéraires devraient interroger en premier lieu, - à savoir le régime d'autorité dans lequel elles inscrivent les noms d'écrivain autorisant le rapprochement des textes analysés. Je crois qu'une conception naïve du réalisme, conçu sur le mode de la vérité-correspondance, a incité les lecteurs même vigilants de Balzac à rapporter son nom d'auteur à son état-civil, sans en problématiser la dimension proprement littéraire. Mais «de Balzac» n'est pas «Balzac»; et *La Comédie humaine* n'est pas un document historique.

## La chair du nom

Les études littéraires, qui ont longtemps prétendu déployer la notion d'autorité *uniquement à partir des textes*<sup>10</sup>, ont pourtant toujours considéré que Voltaire était né en 1694, ou que «Balzac» était une simplification commode d'«Honoré de Balzac», - par ailleurs d'autant plus autorisée que le romancier n'était pas «vraiment» d'origine aristocratique. Ces courts-circuits sont inévitables, dans la mesure où, d'une part, un texte ne signifie que différenciellement, à la faveur d'une contextualisation qui le distingue d'un texte autrement contextualisé, et où, d'autre part, tout contexte renferme à quelque degré que ce soit une date (1694, par exemple) et des noms propres, c'est-à-dire de l'historicité.

L'aspiration formaliste de la «nouvelle critique» était en partie une réaction à l'histoire littéraire dans le sillage de Lanson, qui assimilait l'historicité littéraire à une conception de l'évolution des institutions sociales portée par des individus et scandée par des dates-jalons. Mais le mot d'ordre de la «mort de l'auteur», pour être suivi de façon conséquente, aurait dû impliquer de renoncer à tout ce qui, inscrit dans les textes mêmes (nom, date de publication, etc.), contribue malgré tout à distinguer les textes entre eux. On prend ici la mesure de l'impossibilité posée par un tel programme, et de sa visée polémique. Dans le même temps, la réaction à cette réaction de la «nouvelle critique», symbolisée par la sociologie de la littérature de Bourdieu, a conduit à exagérer le retour au contexte, et a ainsi cru s'en trouver quitte en n'interrogeant plus les textes en tant que tels, c'est-à-dire comme autre chose que des pièces documentant des «prises de position».

Cette polarisation est intenable aujourd'hui, parce qu'elle se tient dans un rapport commun à une conception du texte et du contexte qui a montré ses limites. L'investissement du spectre que balaient ces pôles opposés a ainsi suggéré, depuis une quinzaine d'années au moins, la richesse des combinaisons possibles d'une approche formelle et d'une contextualisation historique; il conduit aujourd'hui à une tentative encore tâtonnante, mais collective, de

<sup>9</sup> Nicole Mozet, par exemple, relatant «à quel point l'acte de signer fut pour Balzac un pas difficile à franchir», ne traite pas différemment le patronyme avec et sans la particule, et donc le nom propre et le nom d'auteur, et distingue par ailleurs le rapport à la signature de Balzac et de Stendhal, écartant ainsi la possibilité d'envisager «de Balzac» comme un strict nom d'auteur (pseudonyme ou non) (Mozet, 1990 : 13-14).

<sup>10</sup> La distinction canonique du narrateur et de l'auteur est un exemple supplémentaire de ce partage résolu des régimes d'autorité littéraire et civil.

repenser l'historicité des formes littéraires, et plus particulièrement le rôle qu'y tient l'intentionnalité complexe de l'auteur. Sur le point précis de l'autorité littéraire, ce dosage entre formalisme et histoire sociale signifie d'une part que le nom d'auteur ne prend tout son sens qu'à l'horizon du nom propre qui en articule les éventuelles variations, et grâce auquel on rapproche des textes publiés parfois sous maints pseudonymes, et d'autre part que le nom propre ne peut résumer à lui seul l'ensemble des noms d'auteurs qu'un écrivain s'est choisis délibérément. Le nom d'auteur n'est pas le nom propre, mais on ne peut pas l'en défaire. Il reste donc à interroger les façons dont l'un et l'autre s'imbriquent ou s'ignorent. C'est ce que j'ai tenté de faire en dépliant méticuleusement les implicites historiques attachés aux différents usages des noms d'auteur de Balzac. J'ai parlé ici de *Balzac*, en effet, et non de *de Balzac*, car il a moins été question d'un auteur que d'un *individu social* dont la désignation agrège davantage que les textes littéraires qu'il a signés ou qu'on lui attribue rétrospectivement, - soit une œuvre aux cohésions multiples, une origine sociale, des ambitions artistiques inscrites dans une distribution contraignante des genres littéraires, et une stratégie d'écrivain qui, précisément, s'est jouée des noms d'auteur. Il fallait enfin, le temps d'une réflexion sur le nom d'auteur, que je suspende mes interrogations sur le nom propre. J'ai ainsi choisi d'interrompre la régression presque à l'infini du questionnement sur l'autorité et la nomination, à ce point où l'état civil passe encore pour désigner des individus identifiables et singuliers. Il n'y aurait plus de savoir historique, sans cette nécessité qu'Honoré Balzac soit né en 1799, mort en 1850, et l'auteur de *La Comédie humaine* sous le nom d'Honoré de Balzac. Je dirai ailleurs comment chacun d'entre nous ne fait qu'ajouter une vie à son nom propre.

Jérôme David  
Jerome.David@frmod.unil.ch

## Références

- Balzac H. (1976-1981), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 12 volumes [1842-1855].
- Barthes R. (1984), «La mort de l'auteur», in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil [1968].
- Bourdieu P. (1980), *Le sens pratique*, Paris, Minuit.
- Bourdieu P. (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Bourdieu P. (1995), «Apollinaire, *Automne malade*», in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, 330-333.
- Chollet R. (1983), *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck.
- Cohen M. (1999), *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press.
- Dewerpe A. (1996), «La "stratégie" chez Pierre Bourdieu. Note de lecture», in *Enquête*, n° 3, 191-208.
- Fabiani J.-L. (1999), «Les règles du champ», in Lahire B., sous la dir., *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte.
- Ferris I. (1991), *The Achievement of Literary Authority. Gender, History and the Waverley Novels*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Foucault M. (1994), «Qu'est-ce qu'un auteur ?», in *Dits et écrits*, tome 1, Paris, Gallimard [1969].
- Heinich N. (2000), *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte.
- Mozet N. (1990), *Balzac au pluriel*, Paris, PUF.
- Passeron J.-C. (1995), «Weber et Pareto: la rencontre de la rationalité dans les sciences sociales», in Gérard-Varet L.-A. et Passeron J.-C., sous la dir., *Le modèle et l'enquête: Les usages du principe de rationalités dans les sciences humaines*, Paris, Ed. de l'EHESS.
- Planté C. (1989), *La petite sœur de Balzac. Essais sur la femme auteur*, Paris, Seuil.
- Robbe-Grillet A. (1963), «A quoi servent les théories», in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- Scott W. (2003), *Waverley et autres romans*, édition dirigée par Sylvère Monod et Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».
- Vachon S. (1999), éd., *Balzac*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.