

Philosophie et sociologie se sont tardivement ouvertes aux phénomènes de la vie des grandes villes et de la vie dans les grandes villes. Un des premiers à penser la grande ville moderne fut Georg Simmel, sociologue et philosophe toujours à la recherche de nouveaux terrains pour sa réflexion philosophique mobile et inquiète. Son essai « Les grandes villes et la vie de l'esprit » de 1903¹ et sa *Philosophie de l'argent* de 1900² marquent le début d'un discours de la grande ville proprement philosophique. Avec ces deux œuvres, Simmel a ouvert la voie à une phénoménologie de la grande ville et surtout de la grande ville par excellence, de Paris. Deux noms sont ici à retenir tout particulièrement : Walter Benjamin et Siegfried Kracauer. Benjamin, dont un des premiers essais littéraires était une « Vie des étudiants » (« Das Leben der Studenten ») a frayé la voie pour une archéologie de la modernité avec ses études sur Paris qu'il appelait la « capitale du XIX^e siècle » et surtout avec cette œuvre fragmentaire et monumentale qu'est le *Passagenwerk*³ ; Siegfried Kracauer, à l'exemple de la physiologie de l'employé balzacienne, a écrit une brillante analyse physiologique de la « vie des employés » et de leur « vie de bureau »⁴, et surtout une biographie de Jacques Offenbach qu'il voulait être à la fois une biographie du Paris de son temps et de sa société⁵, œuvre quelque peu occultée par l'éclat des travaux de Benjamin. Chez ces deux intellectuels solitaires, fascinés par la grande ville et par Paris tout particulièrement, l'influence de Simmel est omniprésente.

À première vue le titre « La grande ville et la vie de l'esprit » semble plutôt anodin. Il laisse attendre une réflexion sur le monde de l'esprit comme refuge sentimental dans un monde de la modernité matérialiste des grandes villes. Cependant c'est tout autre chose. Simmel se pose la question de savoir quelles sont les forces déterminantes qui conditionnent les formes de vie dans le monde moderne, c'est-à-dire dans les grandes villes. La conception simmeléenne de l'esprit n'est pas celle de Hegel dans sa *Phénoménologie de l'esprit* ni celle de son contemporain Dilthey, fondateur de la *Geisteswissenschaft* allemande. Simmel analyse les données matérielles et immatérielles de la grande ville et les formes de vie qui en résultent. Par là il se rapproche beaucoup plus de Montesquieu et de son *Esprit des lois* que du concept d'esprit de l'idéalisme allemand. Pour Simmel l'esprit de la modernité, et c'est cela qu'il entend par *Geistesleben* (vie de l'esprit), est caractérisé par le phénomène de l'argent. Les relations sociales dans les grandes villes de la modernité sont des relations abstraites dominées et réglées par la puissance abstraite de l'argent. Simmel, en opposition à Marx qu'il ne nomme jamais, s'abstient de tout jugement de valeur. Il veut saisir, décrire et comprendre. L'argent est pour ainsi dire l'esprit même, l'essence cristallisée de la ville. Abstraction faite de sa valeur matérielle qui dans les systèmes monétaires modernes tend vers zéro, l'argent n'est rien d'autre qu'un système de règles d'échanges pour attribuer les richesses mais aussi pour subvenir aux besoins les plus élémentaires. C'est la grande ville qui par la complexité de ses communications et échanges produit l'argent dans ses formes les plus abstraites, mais dans une autre perspective c'est l'argent qui crée la vie moderne avec son style de temps accéléré – *time is money* –, du travail, des échanges, de la circulation en ville, mais aussi avec sa ponctualité dans l'emploi du temps. Le caractère principal des relations sociales réglées par l'argent est celui de l'objectivité – voir le terme allemand *Sachlichkeit*. Pour Simmel, en cela opposé aussi bien à Marx qu'à Rousseau, l'aliénation du sujet par la division du travail et par l'objectivation des relations sociales n'est ni un malheur ni une

1. Georg Simmel, « Die Großstädte und das Geistesleben » (1903) in *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, éd. Michael Landmann, Stuttgart, 1957, p. 227-242.

2. Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* (1900), 6^e édition, Berlin 1958.

3. Walter Benjamin, « Das Leben der Studenten » (1915) in Walter Benjamin *Gesammelte Schriften*, II, 1, éd. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, 1977, p. 75-87.

4. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, éd. Rolf Tiedemann, *Gesammelte Schriften* V 1-2, Frankfurt 1982.

5. Siegfried Krakauer, *Die Angestellten*. Aus dem neuesten Deutschland, Frankfurt, 1930.

6. Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937), Frankfurt, 1980.

7. Voir David Frisby, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Bielefeld, 1989. Pour le concept de modernité chez Simmel, voir aussi Lilyane Deroche, Gurcel, *Simmel et la modernité*, Paris, 1997 et *Georg Simmel und die Moderne*, éd. Heinz Jürgen Dahme et Otthein Rammstedt, Frankfurt, 1984. Tous ces travaux négligent l'archéologie du discours de la grande ville dans laquelle Simmel s'inscrit.

injustice, mais un fait à constater. Il est particulièrement intéressant d'observer à quel point le concept de vie, *das Leben*, devient central dans cet essai, avec toute sorte de néologismes composés avec le nom *Leben*. Au *Geistesleben*, vie de l'esprit, s'ajoute le *Verkehrslieben*, vie de la circulation, le *Nervenleben*, vie des nerfs, le *Lebensbild*, image de la vie, la *Lebensform*, forme de vie, le *städtisches Leben*, vie urbaine, la *Lebenssphäre*, sphère de vie, le *Gemeinschaftsleben*, vie sociale. Avec toutes ces formes et aspects de la vie, la « grande ville constitue une valeur toute nouvelle dans l'histoire mondiale de l'esprit ».

Une petite note à la fin de l'essai renvoie à la *Philosophie de l'argent* publiée en 1900. Ici pour la première fois le passage de l'argent-substance à l'argent-fonction ou argent-signé fait l'objet d'une réflexion philosophique. L'argent est le système le plus évident d'une société urbaine où « la croissance culturelle du nombre de personnes desquelles on dépend » est corrélée à la diminution des liens avec des personnes déterminées individuellement. Le dernier chapitre de cette analyse hautement originale traite du « style de vie » (*Stil des Lebens*) comme résultat du système de l'argent-fonction mais aussi de l'argent-fonction comme style de vie dont le trait caractéristique prédominant est l'accélération de tous les procès de vie. Il en résulte un paradoxe : c'est que l'accélération et les multiples interdépendances qui conditionnent la vie produisent d'autre part de nouvelles formes de choix et de liberté individuelle. C'est ici qu'intervient l'essai sur la grande ville et la vie de l'esprit. La grande ville moderne est le lieu réel de ce processus de vie que la philosophie de l'argent n'avait développé que sur un plan abstrait. Au lieu de penser l'argent dans une relation de base à superstructure comme l'avait fait Karl Marx dans *Le Capital*, l'argent chez Simmel est base et superstructure à la fois, cristallisation d'un esprit qui crée la vie des grandes villes et qui est à son tour créé par elles.

Dans sa philosophie des grandes villes, Simmel s'intéresse particulièrement à la relation entre vie et forme, relation qui est également un problème fondamental de l'esthétique moderne. Dans son livre *Rembrandt. Un essai de philosophie de l'art* de 1916¹⁰, Simmel, en analysant l'œuvre du peintre, dessinateur et graveur fait de Rembrandt un « peintre de la vie moderne » par excellence. « Mais si l'art classique cherche la vie à partir de la forme, Rembrandt cherche la forme à partir de la vie¹¹. » Amsterdam, ville la plus moderne dans l'Europe du XVII^e siècle et centre déjà d'une globalisation du capital, est la scène du premier grand peintre de la modernité¹². Dans des remarques fort intéressantes, Simmel oppose Rembrandt, pour qui la vie prend la forme de l'individualité souveraine, à Rodin, chez qui l'individualité de la forme se dissout dans un dynamisme de la vie pour lequel la forme n'est peut-être qu'un moment : « À aucune de ses formes n'est concédée la moindre durée et toute unité apparente de son contour n'est que vibration et mouvement d'ondes dans un échange de formes. Les sculptures de Rodin sont les éléments d'un monde perçu ainsi, contours et mouvements du corps sont ici les symboles d'âmes qui se sentent tirées vers une infinitude de naissance et d'anéantissement et qui à chaque moment se trouvent à ce point où devenir et périr se rejoignent¹³. » Simmel, en effet, était le premier à présenter l'œuvre de Rodin à un public allemand. Son essai « L'art plastique de Rodin et la tendance d'esprit du temps présent » paru en septembre 1902 dans *Der Zeitgeist* (L'esprit du temps), supplément du *Berliner Tageblatt*¹⁴ met en lumière le rang extraordinaire de Rodin : « L'histoire de l'art plastique qui avait fini avec Michel-

8. « Gewinnt die Großstadt einen ganz neuen Wert in der Weltgeschichte des Geistes » (*Brücke und Tor*, p. 241).

9. 6. Kapitel : « *Der Stil des Lebens* » (p. 480-585).

10. Georg Simmel, *Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch*, Berlin, 1916.

11. *Rembrandt*, p. 70 : « *Aber die Klassik sucht von der Form her das Leben, Rembrandt vom Leben her die Form.* »

12. Voir la lettre sur l'Amsterdam moderne de Descartes à Guez de Balzac du 5 mai 1631 (*Œuvres* de Descartes publ. par Charles Adam et Paul Tannery, *Correspondance* I, Paris, 1974, p. 203) et Paul Valéry, « Le retour de Hollande » (1926), in *Œuvres* I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 848.

13. *Keiner Gestaltung ist auch nur das geringste Maß an Dauer beschieden, und alle scheinbare Einbeit ihres Umrisses ist nichts als Vibration und das Wellenspiel des Kräftetausches. Rodins Gestalten sind Elemente einer so empfundenen Welt, Umrisse und Bewegungen des Leibes sind hier die Symbole von Seelen, die sich ineine Unendlichkeit von Entstehung und Vernichtung hineingerissen fühlen, in jedem Augenblick an dem Punkte stehen, wo Werden und Untergehen sich begegnen.*

14. Georg Simmel, « *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart* » in *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, éd. Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt, 1976, p. 231-237.

Ange, recommence avec Rodin¹⁵. » Rodin, créateur d'un nouveau langage plastique a « réalisé le premier éloignement de principe du schéma de l'antiquité¹⁶ ».

Quand, sensibilisé par sa femme future, la sculptrice Clara Westhoff, Rilke arriva à Paris en automne 1902 avec le projet d'écrire un livre sur Rodin, il avait déjà lu l'article de Simmel, que très probablement il traduisit pour le sculpteur. Comme Simmel raconte dans ses « Souvenirs sur Rodin » (1917)¹⁷, la traduction de cet article fut la raison d'une invitation que Simmel put concrétiser en 1905. La monographie de Rilke, *Auguste Rodin*, dont la première partie parut déjà en mars 1903, suivait Simmel à bien des égards et s'inspirait surtout de son concept central, celui de la vie. Rodin sculpteur est pour Rilke l'artiste de la vie :

Alors tous les concepts traditionnels d'art plastique pour lui étaient devenus sans valeur. Il n'y avait plus ni pose, ni groupe, ni composition. Il n'y avait que d'innombrables surfaces vivantes, il n'y avait que la vie et le moyen d'expression qu'il avait trouvé confrontait directement cette vie. Il fallait s'emparer d'elle et de sa plénitude. Rodin saisit la vie qui était partout où il regardait. Il la saisit dans ses détails infimes, il l'observait et la poursuivait. Il l'attendait aux passages où il hésitait, il l'égalait où il courait. Partout il la trouvait également grande, puissante et fascinante¹⁸.

Pour Rodin un des grands foyers mythiques de cette vie est Balzac. Rilke le voit bien, sans peut-être saisir entièrement à quel point Balzac pour Rodin signifiait une condensation mythique des énergies vitales du Paris moderne dont il s'était fait la voix. « Rodin, remarque-t-il, lui a donné une grandeur qui peut-être surpasse la figure de cet écrivain. Il l'a saisi du fond de son être, mais il ne s'est pas arrêté à ses limites. Autour de ce qu'il a d'inachevé il a tracé un contour à cet homme puissant qui semble être préfiguré dans les pierres tombales de peuples passés depuis longtemps¹⁹. » Rodin est celui qui a ouvert les yeux de Rilke pour la grande ville, pour Paris et sa vie, telle qu'il l'a évoquée dans son roman parisien *Malte Laurids Brigge* mais aussi dans ses poésies parisiennes qui marquent le début d'un Rilke qui a trouvé sa voie²⁰.

Quatre ans avant la *Philosophie de l'argent* de Simmel parut dans les *Feuilles pour l'art* de Stephan George le poème en vers libres de Hugo von Hofmannsthal « *Manche freilich müssen drunten sterben* » (Quelques-uns cependant doivent mourir en bas), réflexion poétique sur la vie embrouillée et les liens inextricables qui relient la vie d'en-bas avec celle d'en-haut :

Beaucoup de destins se tissent à côté du mien. Le Dasein, l'existence, les entremêle tous et ma part est plus que la flamme svelte ou la lyre fragile de cette vie.

*Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.*²¹

15. p. 321 : « Wenn Geschichte einer Kunst aber Entwicklung neuer Stilformen statt ihrer Wiederholung ist, so beginnt die Geschichte der Plastik, die mit Michelangelo geendet hat, mit Rodin wieder ».

16. p. 231 : « Rodin hat die erste prinzipielle Wendung von dem Schema der Antike weg vollbracht ».

17. « Erinnerung an Rodin » in *Brücke und Tür*, p. 194-199.

18. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin. Erster Teil (1902) in Sämtliche Werke*, Band V, Frankfurt, 1965, p. 150 : « Nun erst waren alle die herkömmlichen Begriffe der Plastik für ihn wertlos geworden. Es gab weder Pose, noch Gruppe, noch Komposition. Es gab nur unzählbar viele lebendige Flächen, es gab nur Leben, und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu. Nun hieß es seiner und seiner Fülle mächtig zu werden. Rodin erfasste das Leben, das überall war, wohin er sah. Er erfasste es an den kleinsten Stellen, er beobachtete es, er ging ihm nach. Er erwartete es an den Übergängen, wo es zögerte, er holte es ein, wo es lief, und er fand es an allen Orten gleich groß, gleich mächtig und hinreißend. ».

19. p. 195 : « Rodin hat ihm eine Größe gegeben, die vielleicht die Gestalt dieses Schriftstellers überragt. Er hat ihn im Grunde seines Wesens erfaßt, aber er hat an den Grenzen dieses Wesens nicht Halt gemacht; um seine äußersten und fernsten Möglichkeiten, um sein Unerreichtes hat er diesen mächtigen Kontur gezogen, der in den Grabsteinen fernvergänger Völker vorgebildet scheint ».

20. Cf. Karlheinz Stierle, « Rilkes Pariser Bilder » in *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft*, Festschrift für Jürgen von Stackelberg, ed. Dieter Steland, Wilfried Floeck, Frankfurt/ Berlin/ Bern, p. 387-411.

21. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe I : Gedichte*, éd. Eugene Weber, Frankfurt 1984, p. 54.

Ce poème de la vie vit d'une intertextualité qui serait difficile à déchiffrer sans un texte postérieur de Hofmannsthal, son « Dialogue sur les caractères dans le roman et le drame. Entretien entre Balzac et Hammer-Purgstall dans un jardin de Döblingen en 1842²² ». L'orientaliste épris de théâtre demande à Balzac pourquoi le grand créateur de destinées et de caractères humains ne s'est jamais risqué dans le domaine du drame réel de la scène. Dans ce dialogue imaginaire à la manière des dialogues imaginaires de Walter Pater, Balzac défend son travail de romancier qui est son destin à lui. Pour mieux s'exprimer Balzac recourt à une image, celle d'un navire de luxe avec ses passagers sur le pont et le machiniste sale qui travaille dans les bas-fonds et qui n'en sort qu'un moment pour prendre haleine et admirer le ciel nocturne. Cette image du sort de l'artiste-travailleur reprend presque mot à mot le poème « *Manche freilich* » où ceux qui vivent et meurent en bas s'opposent à ceux qui vivent auprès des étoiles et dont le destin n'est pourtant pas indépendant du sort de ces malheureux :

Quelques-uns doivent mourir en bas, où les lourds avirons des navires sont mis en mouvement, d'autres habitent là-haut auprès du timon, connaissent le vol des oiseaux et les pays des étoiles.

Cette opposition, reprise dans le dialogue entre Balzac et Hammer-Purgstall renvoie en effet, par une intertextualité qui a longtemps échappé aux spécialistes de Hofmannsthal, à un texte central de Balzac, vous l'avez reconnu, à l'introduction à la *Fille aux yeux d'or*. C'est ici que nous retrouvons le sublime vaisseau avec ses heureux passagers et élégants *midshipmen* qui s'opposent à la saleté de la chaudière motrice, image du navire Lutetia, emblème de Paris, « mouvante reine des cités » : « Là tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante²³. »

Comme Simmel, comme Rilke, Hofmannsthal est fasciné par le concept de vie dans sa totalité et dans ses formes. *La Comédie humaine* est pour Hofmannsthal un grand tapis de destins que la vie entremêle. Dans la préface d'une nouvelle édition des *Mille et une nuits* parue en 1906, Hofmannsthal évoque de nouveau l'image du tapis, oriental cette fois, pour illustrer l'entrelacement de ces contes fantastiques et il conclut : « Ces aventures dont tout le contenu n'est qu'un désir ardent, une souffrance confuse, une jouissance absolue ne semblent être là que pour en faire sortir ces poèmes sublimes planant au-dessus d'eux, mais que seraient ces poèmes, que seraient-ils pour nous, s'ils ne sortaient pas d'un monde de la vie, d'une *Lebenswelt*²⁴. » Voilà un autre mot composé avec vie qui fera fortune chez le phénoménologue Edmund Husserl, chez qui le terme de *Lebenswelt* prendra une importance centrale.

En jetant un regard de Hofmannsthal et de Rilke à Simmel, l'absence du nom de Balzac nous étonne. Et pourtant c'est Simmel qui semble avoir compris mieux qu'aucun autre de ses contemporains le projet immense de Balzac d'ébaucher une théorie de la vie moderne à partir d'une théorie et d'une analyse de la vie des grandes villes qui pour lui coïncide avec la théorie et l'analyse de la vie parisienne. Simmel, en s'inspirant de Balzac, opère un changement de discours en passant du concret des analyses balzaciennes au plan de la ville moderne en général tout en retenant trois aspects essentiels de l'œuvre de Balzac : 1° la centralité d'un nouveau concept de vie, 2° la fonction-clef de l'argent pour cette conception, 3° le dynamisme entre vie et forme tel qu'il se manifeste dans l'art moderne.

22. « Über Charaktere im Roman und Drama. Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall in einem Döblinger Garten im Jahre 1842 » in *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Gesammelte Werke in 10 Bänden*, éd. Bernd Schoeller, Frankfurt, p. 481-494.

23. Honoré de Balzac, *La Fille aux yeux d'or* in *Histoire des Treize*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, 1966, p. 384. Voir Karlheinz Stierle, « Hugo von Hofmannsthal's "Manche freilich..." – ein Paris-Gedicht? » in *Études germaniques* 45 (1990), p. 111-129.

24. « Diese Abenteuer, deren ganzer Inhalt ein gieriges Trachten ist, ein verworrenes Leiden und ein unbedingtes Genießen, scheinen nur um der erhabenen, über ihnen schwebenden Gedichte willen da – aber was wären diese Gedichte, wenn sie nicht aus einer Lebenswelt hervorstiegen? » In *Reden und Aufsätze, Gesammelte Werke in zehn Bänden*, Frankfurt, 1979, p. 367 suiv.

« Oh ! à Paris, là est la liberté de l'intelligence. là est la vie ! une vie étrange et féconde, une vie communicative, une vie chaude, une vie de lézard et une vie de soleil, une vie artiste et une vie amusante, une vie à contraste²⁵. » Nous trouvons ce passage dans « Histoire et physiologie des boulevards de Paris », un de ces petits textes d'occasion de Balzac qui ont longtemps semblé si éphémères, que la critique littéraire ne les trouvait pas dignes d'être analysés²⁶. Pour comprendre la nouvelle conception de la vie chez Balzac, pour lui rendre sa place comme fondatrice d'un nouveau discours de la vie parisienne, paradigme d'un nouveau discours de la grande ville et de sa vie d'esprit, il faut remonter à la nouvelle physiologie des animaux de Cuvier et de Geoffroy de Saint-Hilaire qui, par leurs découvertes en histoire naturelle des animaux comme par leurs débats spectaculaires entre eux, avaient créé à Paris un intérêt mondain pour la vie animale, ses formes et ses métamorphoses. Dans un de ses derniers articles, le vieux Goethe peu avant sa mort avait encore mis au courant le public allemand de cette grande querelle dans la capitale européenne du savoir. Un des premiers à profiter de ce nouvel intérêt fut J.-A. Brillat-Savarin qui, avec le coup de génie de sa *Physiologie du goût*, ouvrit le champ métaphorique de la physiologie en créant ainsi un discours spirituel d'observation des phénomènes de la vie sociale et surtout de la vie parisienne qui bientôt sera celui du feuilleton. Balzac suit Brillat-Savarin de près avec sa *Physiologie du mariage*, publiée quatre ans après la *Physiologie du goût*. La *Physiologie du goût* était une œuvre singulière. En la répétant – et chaque reprise est pour ainsi dire une théorie de ce qu'elle reprend – Balzac devient le fondateur d'un nouveau genre du discours parisien, qui devait se montrer extrêmement fécond. Balzac, en synthétisant physiologie et tableau de Paris, forme de description de tous les aspects de Paris, créée par Louis-Sébastien Mercier avec son *Tableau de Paris*, devint le vrai créateur du feuilleton, dont il était lui-même le premier théoricien : « Le feuilleton est une création qui n'appartient qu'à Paris, et qui ne peut exister que là. Dans aucun pays, on ne pourrait trouver cette exubérance d'esprit, cette moquerie sur tous les tons, ces trésors de raison dépensés follement, ces existences qui se vouent à l'état de fusée, à une parade hebdomadaire incessamment oubliée, et qui doit avoir l'infaillibilité de l'almanach, la légèreté de la dentelle et parer d'un falbalas la robe du journal tous les lundis... Cette vivacité de production spirituelle fait de Paris aujourd'hui la capitale la plus amuseuse, la plus brillante, la plus curieuse qui fut jamais. C'est un rêve perpétuel. On y consomme les hommes, les idées, les systèmes, les plaisanteries, les belles œuvres et les gouvernements à faire envie au tonneau des Danaïdes²⁷. » Le feuilleton est la troupe légère de l'esprit du temps. C'est un discours hybride, expérimental, mouvant, correspondant parfaitement à l'esprit de la ville moderne dont il est l'expression. De Balzac à Heine, Baudelaire, Maxime du Camp, Simmel, Walter Benjamin, S. Kracauer, Ernst Bloch, Roger Caillois à Roland Barthes, Jean Baudrillard et Marc Augé le discours de la grande ville, malgré ses avatars, n'a jamais oublié son fondement dans le feuilleton parisien de Balzac.

Dans les premiers feuilletons parisiens de Balzac nous trouvons déjà des noyaux narratifs. Il faut cependant une nouvelle conception, celle du drame, composé pour ainsi dire de la ville elle-même, pour que ces noyaux puissent se développer et devenir de véritables structures dominantes, aptes à mettre la physiologie, le tableau de Paris, en marche et à transposer un discours essentiellement descriptif en discours narratif.

La première collection de contes parisiens, de petits drames de la vie parisienne apparaît en 1830 sous le titre « Scènes de la vie privée ». Ce titre marque une vraie révolution dans l'histoire du concept de vie. Le récit d'une vie particulière et mémorable, où la vie se joint à un nom propre, a une longue tradition qui remonte par le Moyen Âge et ses biographies des saints jusqu'à l'Antiquité. La nouvelle formule de Balzac qui relie la vie avec un nom collectif va avoir une étonnante fortune. La vie singulière demande une forme narrative tandis que la vie d'une collectivité se prête à la forme descriptive. Cependant sur la base de la description une forme de narration au deuxième degré peut s'établir. Une sphère de vie particulière peut se résumer en une vie exemplaire qui alors reprend la forme narrative d'« une vie ». Tout l'ensemble de *La Comédie humaine* est ainsi organisé en séries de

25. Balzac, « Histoire et physiologie des boulevards de Paris » in *Le Diable à Paris*, t. II, Paris, 1846.

26. Pour l'histoire du tableau de Paris, voir Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993, trad. française *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, 2001.

27. Balzac, « Monographie de la presse parisienne », *La Grande Ville. Nouveau tableau de Paris comique*, critique et philosophique, t. II, Paris, 1844, p. 183.

vies représentant des sphères de vie spécifiques. Scènes de la vie privée, scènes de la vie de province, scènes de la vie militaire et, bien sûr, scènes de la vie parisienne. Avec la terminologie de Hofmannsthal et Husserl on pourrait dire : *La Comédie humaine* est une *Lebenswelt*, composée de *Lebenswelten*. Balzac explique l'enjeu de son innovation dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* qui est un nouveau pas décisif pour le fondement d'une nouvelle conception de la vie. Dans cet essai exubérant et génial, Balzac a explicité la relation entre les nouvelles sciences de la vie animale et la recherche spéculative des formes de la vie humaine dont le lieu par excellence, Paris, sera au centre de son grand projet de romancier. La ville et sa vie ne seront donc pas la coulisse pour les péripéties d'un protagoniste mais le sujet même de la narration. En parlant de la spéculation grandiose de Geoffroy de Saint-Hilaire, selon lequel la diversité infinie de formes de vie animale ne seraient que les manifestations, variations et différenciations d'une seule vie totale en perpétuelle transformation – « il n'y a qu'un animal » – Balzac voit le grand courant de vie qui du règne animal conduit au règne anthropologique et y prend une nouvelle qualité dans ses manifestations. « L'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie²⁸. » La plasticité de la vie humaine fait que l'homme se crée son monde ou plutôt ses mondes à lui dans leur progression historique. « L'animal a peu de mobilier, il n'a ni art ni sciences ; tandis que l'homme, par une loi qui est à rechercher, tend à représenter ses mœurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il approprie à ses besoins » (p. 9). De cette unité d'homme, de condition sociale et de mobilier social se forment des manifestations de vie qui ouvrent à l'investigateur de la vie au-delà de l'animalité un domaine de recherche pour lequel l'historiographe du temps de Balzac n'avait pas encore de regard. Balzac invente ici la tâche du romancier comme prédécesseur épistémologique. Il devra rendre le processus de vie du monde humain dans ses formes les plus avancées. Où pourrait-il mieux réaliser ce projet qu'au lieu où la vie sociale a trouvé sa différenciation et son intensité suprêmes, qu'à Paris ? Le Paris post-révolutionnaire qui s'est débarrassé des ordres de la monarchie et de la religion, où l'humanité crée de nouvelles réalités symboliques, où se déchaîne le dynamisme des instincts, des désirs et des facultés, devient la scène de la vie intensifiée au maximum, que le romancier observe avec fascination et duquel il tire les drames, les épopées de la mobilité sociale.

Le centre froid de cette vie déchaînée est l'argent, mobilier social de premier ordre. Dans chacun des drames de la vie parisienne l'argent joue un rôle primordial. Avant Simmel, c'est Balzac pour qui la dialectique entre égalité et différenciation tourne autour du mythe central de l'argent, générateur d'énergies humaines inconnues avant. Tandis que l'argent dans la littérature classique n'était qu'un sujet de comédie ou de satire, Balzac le regarde comme phénomène essentiel du monde moderne, avec la curiosité philosophique du phénoménologue. Pour Simmel il y a une relation essentielle entre argent et style de vie. Il en est de même chez Balzac. Pas de roman, pas de conte dans *La Comédie humaine* où l'argent ne soit le protagoniste ouvert ou caché. Dans *Le Colonel Chabert* qui est peut-être ce que Balzac a écrit de mieux, la différence entre immédiateté de la vie héroïque sous la Révolution et sous Napoléon et la vie médiatisée et abstraite sous la Restauration est centrée autour du rôle de l'argent. Dans *Facino Cane* la fascination de l'or pousse au phantasme. Le père Goriot, Napoléon du commerce du blé, vit dans un monde de la toute-puissance de l'argent. La tragédie du cousin Pons se met en marche quand la valeur d'argent de sa collection précieuse d'objets d'art apparaît en pleine lumière.

La vie, l'argent, la relation entre vie et argent sont des thèmes qu'aucun romancier avant Balzac, aucun philosophe avant Simmel n'ont traité avec une originalité et une profondeur comparables. Reste un troisième aspect, celui de la vie et de la forme. Y a-t-il une morphologie de la vie ? Dans le règne animal la morphologie a des résultats éclatants, surtout dans le domaine de l'anatomie. Dans le règne de la vie humaine et de la vie moderne des grandes villes surtout, cette relation est infiniment plus compliquée. L'art moderne est le lieu par excellence où la tension entre vie et forme se fait jour. Dans son conte *Le Chef-d'œuvre inconnu* Balzac crée un mythe de l'art moderne dans son combat désespéré avec la vie. On dirait que le Rembrandt de Simmel est sorti d'une méditation intense du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Simmel a bien vu que le Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* est l'image mythique de Rembrandt, premier peintre de la vie moderne dans la ville moderne

28. Balzac, « Avant-propos de la *Comédie humaine* », texte présenté, établi et annoté par Madeleine Fargaud, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre Georges Castex, t. I, Paris, 1976, p. 9.

d'Amsterdam que Descartes dans une grande lettre à Guez de Balzac a évoquée²⁹. Frenhofer, le peintre avant-gardiste qui transgresse les limites de l'art du temps de Balzac – à l'exception peut-être de Delacroix pour qui le problème de la relation entre forme et vie se pose comme tension entre classicisme et romantisme – Frenhofer est un Rembrandt du Paris de Balzac, une figure emblématique de Balzac même pour qui le problème de vie et forme se pose de façon radicalement nouvelle. Comment dans le monde moderne de la grande ville donner forme à la vie et vie à la forme ? *La Comédie humaine* est la réponse balzacienne à cette question. C'est surtout par le moyen des personnages réapparaissants que Balzac crée un dynamisme dans la constellation de son répertoire immense de personnes qui nous montre la ville dans un mouvement perpétuel. Frenhofer est le peintre qui, se livrant au défi de la vie, semble perdre vie et forme artistique à la fois. Quand le peintre Porbus et son jeune ami Poussin sont admis à pénétrer dans le sanctuaire de Frenhofer, l'atelier où son chef-d'œuvre est tenu au secret, ils ne voient qu'un amas de lignes et de couleurs dans un désordre confus : « Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture³⁰. » La vie a envahi l'art. Mais est-ce tout ? N'aurait-elle pas plutôt forcé l'art à transgresser ses limites ? *L'Œuvre* de Zola, nouveau romancier de Paris et de sa vie, reprendra la question de Balzac. Claude Lantier veut peindre la beauté de la ville et la beauté de la femme dans un même acte, mais il échouera de nouveau devant la tâche impossible. Peindre l'impossibilité d'une peinture répondant au grand défi de la vie moderne sera dorénavant la condition même de la peinture.

Simmel a bien compris que le Frenhofer balzacien à l'image de Rembrandt est la figure mythique de l'artiste moderne pour qui dans le monde moderne de la grande ville se pose de façon radicale la question de la vie et de sa forme. Frenhofer est aussi une figure de ce Balzac duquel Simmel ne parle jamais. Simmel en réfléchissant sur la vie et sur la forme chez Rembrandt parle aussi de Rodin, nouveau créateur qui se voit devant le dilemme entre vie et forme comme il parle de Rembrandt quand il réfléchit l'art de Rodin. Cependant, n'aurait-il pas vu que Rodin condensait son grand mythe du combat entre vie et forme précisément dans la vision sculptée de son Balzac ? L'absence de Balzac chez Simmel crée un vide où les vrais contours de la phénoménologie balzacienne de la grande ville, rarement aperçus de son vivant, deviennent lisibles.

Karlheinz STIERLE

29. Voir note 12.

30. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, texte présenté, établi et annoté par René Guise, in *La Comédie humaine X, Études philosophiques*, Paris, 1979, p. 436.