



Cahiers en ligne du GEMCA

Tome 1 - 2010

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010.pdf

Vues balzaciennes du « Grand Siècle » dans les *Scènes de la vie privée*

Maxime PERRET (Aspirant du F.R.S-FNRS,
Université catholique de Louvain,
Université Sorbonne nouvelle Paris 3)

Quel regard Honoré de Balzac porte-t-il sur le « Grand Siècle » ? Poser cette question revient à se demander ce que Balzac voit et donne à voir de cette deuxième moitié du XVII^e siècle que l'historiographie a souvent mythifié et embaumé dans une image figée (et parfois usurpée) de grandeur, notamment à cause du prestige de certains hommes, de certains écrivains¹. Le Grand Siècle – expression à prendre avec des guillemets – sera envisagé dans le cadre de cet article comme un édifice historiographique grâce auquel ou à cause duquel nombre d'historiens, au début du XIX^e siècle, réduisent le XVII^e siècle à cette fameuse expression de Voltaire : « le siècle de Louis XIV »². Dès lors, c'est bien la représentation que l'auteur de *La Comédie humaine*³ donne de ce Grand Siècle qui nous intéressera aujourd'hui. Balzac hérite d'une certaine image du XVII^e siècle, image qu'il restitue et transforme au besoin au sein d'une œuvre qu'il présente comme l'histoire des mœurs de son temps (*Avant-propos*, I, p. 11). Pourquoi et comment se

¹ Voir Stéphane ZÉKIAN, « Que faire du *Siècle de Louis XIV* ? D'une réception paradoxale au lendemain de la Révolution française », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2010-1, p. 19-34 ; Christian JOUHAUD, *Sauver le Grand Siècle ? Présence et transmission du passé*, Paris, Seuil, 2007, 312 p.

² Pour plus d'informations sur ce que j'entends par le terme de Grand Siècle, voir mon article « Quand Honoré de Balzac rencontre le Grand Siècle », dans *Cahiers en ligne du GEMCA*, 2009, [en ligne]. URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20090507_Perret.pdf.

³ Honoré DE BALZAC, *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol. Tous les extraits cités proviennent de cette édition. Les abréviations utilisées renvoient aux textes correspondants de Balzac : B : *Béatrix* ; BS : *Le Bal de Sceaux* ; DF : *Une Double Famille* ; DV : *Un Début dans la Vie* ; F30 : *La Femme de trente ans* ; FE : *Une Fille d'Ève* ; Fir : *Mme Firmiani* ; H : *Honorine* ; In : *L'interdiction* ; MJM : *Mémoires de deux jeunes mariées* ; MM : *Modeste Mignon* ; PG : *Le Père Goriot*.

réfère-t-il aux siècles passés pour écrire l'Histoire qu'il voit en train de se faire ? Pour essayer modestement d'apporter une réponse à ces questions et sans pouvoir aujourd'hui étendre mon corpus à l'ensemble de *La Comédie humaine*, je voudrais montrer comment, au sein des *Scènes de la vie privée*, Balzac adopte une posture d'historien et de moraliste (ce qui ne va pas de soi pour un romancier au début du XIX^e siècle, le genre romanesque manquant de légitimité pour être comparé à l'Histoire ou à la morale) tout en se référant incessamment au XVII^e siècle tant dans les domaines politique que littéraire. Je tenterai, dans un deuxième temps, d'expliquer cette présence et les effets qu'elle produit pour mieux appréhender la poétique balzacienne.

Balzac, « historien des mœurs » de son temps

En donnant à une œuvre entreprise depuis bientôt treize ans le titre de *La Comédie humaine*, il est nécessaire d'en dire la pensée, d'en raconter l'origine, d'en expliquer brièvement le plan, en essayant de parler de ces choses comme si je n'y étais pas intéressé. Ceci n'est pas aussi difficile que le public pourrait le penser. Peu d'œuvres donne beaucoup d'amour-propre, beaucoup de travail donne infiniment de modestie. Cette observation rend compte des examens que Corneille, Molière et autres grands auteurs faisaient de leurs ouvrages : s'il est impossible de les égaler dans leurs belles conceptions, on peut vouloir leur ressembler en ce sentiment. [*Avant-propos*, I, p. 7]

L'*Avant-propos* est un texte tardif : écrit en 1842, soit treize ans après la publication des *Chouans* (1829), le premier roman signé du nom de l'auteur, il n'en demeure pas moins intéressant parce qu'il constitue une sorte de synthèse *a posteriori* du travail de Balzac. Devenu le lieu ultime pour présenter et défendre son œuvre (toutes les préfaces sont supprimées dans l'édition Furne – 1842-1855), Balzac informe son lecteur sur les conditions de création de *La Comédie humaine* : l'œuvre est née d'une comparaison entre l'Homme et l'Animalité (*Avant-propos*, I, p. 7). Balzac se propose de décrire l'ensemble de la société française du début du XIX^e siècle sur le plan des mœurs et, partant, de combler une lacune de l'Histoire. Balzac écrit l'histoire qui est en train de se faire, l'histoire dont il est un témoin direct et qu'il entend éclairer en adoptant un regard de moraliste.

Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'historien, je ne devrais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. [Avant-propos, I, p. 11]

Balzac historien ?

Que Balzac ait fait œuvre d'historien, voilà qui apparaît comme une évidence. Il serait sans doute absurde de remettre celle-ci en question, mais il faut pourtant se méfier de ce qui semble aller trop facilement de soi. Si Balzac écrit l'histoire de son temps, il est d'abord romancier et l'histoire qu'il écrit est avant tout fiction. En outre, sa conception de l'Histoire ne saurait être la nôtre, même si elle nous paraît relativement « moderne » : il refuse certes l'Histoire-bataille pour privilégier une Histoire sociale, mais la discipline historique subit de telles transformations au cours du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours qu'à nos yeux, l'auteur de *La Comédie humaine* n'a d'historien que le titre qu'il se donne. Néanmoins, Balzac a livré à la postérité un témoignage précieux sur la société de la première moitié du XIX^e siècle, ce qui lui vaut la qualité sinon d'historien, au moins, dans des recherches récentes, de sociologue⁴ ou d'anthropologue.

Le complément qui est accolé au terme d'« historien » est davantage sujet à caution : si Balzac fait l'histoire *de son temps*, comment expliquer dans son œuvre la présence, voire l'omniprésence de personnes ayant réellement existé au XVII^e siècle⁵ ? Les index de *La Comédie humaine* en dénombrent plus de quatre cents qui sont issues de tous les milieux socioprofessionnels :

⁴ L'Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III) a organisé un séminaire « Balzac présociologue » en 2009 et en 2010 ; et le Groupe International de Recherches Balzaciennes a organisé en 2009-2010 un séminaire intitulé « Balzac et l'homme social ».

⁵ Je ne parle ici que de la période que j'étudie dans le cadre de ma thèse, mais on pourrait faire une étude du même type pour le Moyen Âge, pour le XVI^e siècle (étude faite en partie par Nicole CAZAURAN dans *Catherine de Médicis et son temps dans La Comédie humaine*, 1977) et pour le XVIII^e siècle.

aristocrates, hommes politiques, peintres, sculpteurs, musiciens, écrivains, etc. Les occurrences de certaines entrées sont parfois très nombreuses et une lecture attentive suffit pour repérer des noms comme ceux de Molière ou de La Fontaine, que l'on retrouve presque partout. On conviendra que cette présence est pour le moins paradoxale. Je montrerai, dans la suite de cet exposé, que si Balzac est bien l'observateur de la société de son temps, il n'oublie jamais, dans sa tentative de l'expliquer, de la dévoiler, que les siècles passés fournissent comme une toile de référence, un horizon de repères offrant parfois l'éclairage nécessaire pour la montrer sous son vrai jour. Balzac utilise le passé comme point de référence et, jusqu'à un certain point, instrumentalise ce passé en déformant l'Histoire pour les besoins de son histoire, de la fiction, comme le fait remarquer Éric Bordas à propos de ce qu'il appelle les « digressions au passé ».

[Les] digressions au passé introduisent un mode d'énonciation qui prétend se rapprocher du récit historique pour mieux valider la fiction d'une caution référentielle précise. La fiction s'appuie sur la caution d'un passé *historicisé*. Que l'énoncé affirmé soit juste ou faux, peu importe du point de vue de l'énonciation de la narration. Celle-ci a besoin d'une caution extérieure qu'elle s'invente pour authentifier la fiction.⁶

Par ce procédé double de reprise de l'Histoire et de réécriture de l'Histoire, Balzac contribue à donner du Grand Siècle une image particulière, forgée, et partant déformant la réalité. En adoptant la posture d'historien de son temps, Balzac devient également historiographe des temps passés.

Balzac moraliste ?

Qu'est-ce qu'un moraliste ? Le *Trésor de la langue française* donne, entre autres, l'acception suivante : « Écrivain qui observe, décrit et analyse les mœurs, les passions d'une époque »⁷. Balzac, nous l'avons vu, entendait dresser « l'inventaire des vices et des vertus », décrire les « passions », « [peindre] les caractères » de la société. En 1866, Alphonse Pagès conférait à Balzac le titre de moraliste⁸, alors

⁶ Éric BORDAS, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 219.

⁷ « Moraliste », dans *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/moraliste>.

⁸ Alphonse PAGÈS, *Balzac moraliste. [...]*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866, p. 2.

que l'auteur de *La Comédie humaine* avait pourtant été fréquemment accusé, durant sa carrière littéraire, d'immoralité⁹. Ces reproches – Pagès l'a bien compris – ne revêtent que peu d'importance, finalement : il s'agit là de jugements de valeur que l'on aurait tort de poser de manière péremptoire tant, chez Balzac, toute réalité a son double : chaque personnage immoral peut trouver un équivalent moral dans le système romanesque balzacien¹⁰. En outre, ce sont des critères formels et des thématiques qui procurent à un écrivain le statut de moraliste plutôt que des valeurs qu'il prétendrait défendre ou que le lecteur pourrait croire déceler chez lui.

Généralement, les critiques qui s'intéressent de près aux moralistes, que ce soit Jean Lafond, Jean Dagen ou Louis Van Delft, se refusent à donner une définition trop précise du moraliste¹¹. En revanche, ils proposent une série de traits caractéristiques que Bérangère Parmentier résume d'une manière satisfaisante pour notre propos :

Les « moralistes » se tournent vers « le monde », et le mot est riche de sens : le monde terrestre et humain ; le monde social ; l'honnêteté « mondaine ». Ils installent leur morale dans l'espace contemporain, en décrivant les mœurs qui s'offrent à leur observation, mais aussi en s'adressant directement au public de leur temps. D'autre part, leurs ouvrages témoignent d'un rapport critique non seulement aux mœurs, mais aussi aux formes du discours moral ; c'est pourquoi ils transposent et réinventent les genres traditionnels de la morale. Si les moralistes parlent de l'homme, il ne faudrait pas croire qu'ils en connaissent la nature. L'impulsion d'écrire leur vient au contraire de l'incertitude qui les hante : leurs écrits expriment cette inquiétude ; ils la manifestent aussi par leur éclatement formel : ils la transmettent, en refusant au lecteur le traité systématique qu'il pourrait attendre, en lui retirant

⁹ Il se défend encore contre ce reproche dans *l'Avant-propos* : « Le reproche d'immoralité, qui n'a jamais failli à l'écrivain courageux, est d'ailleurs le dernier qui reste à faire quand on n'a plus rien à dire à un poète. » [*Avant-propos*, I, p. 14]

¹⁰ Il s'agit d'ailleurs là de l'argument majeur de Balzac, qu'il utilise dans la préface à la deuxième édition du *Père Goriot* et dans *l'Avant-propos* ; il sera repris par Pagès et même, plus tard, par André Wurmser dans *La Comédie inhumaine*, éd. déf., Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970, 840 p.

¹¹ Voir Louis VAN DELFT, *Les moralistes. Une apologie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2008, p. 88-107.

le confort d'une doctrine, en le soumettant à un propos morcelé, elliptique, et souvent contradictoire.¹²

Il n'y a rien dans cette définition qui ne puisse s'appliquer à Balzac. Ce dernier a intitulé son ensemble romanesque *Comédie « humaine »* : l'Homme y occupe le premier rang, est observé dans ses rapports au monde, à la société contemporaine. En outre, Balzac critique les mœurs, mais aussi les moralisateurs (je pense prioritairement ici aux directeurs de conscience des dévotés, qui déforment la morale chrétienne et font de leurs ouailles de vraies « inadaptées sociales » à l'instar de la comtesse de Granville [DF]). Il fouille le cœur des hommes sans parvenir à épuiser les possibilités de la nature : sa *Comédie* est inachevée – si Balzac avait eu le temps d'écrire tous les ouvrages qu'il avait en projet, il y a fort à parier que d'autres textes seraient apparus au fil du temps, venant grossir le catalogue qui nous est parvenu. Par ailleurs, il arrive que Balzac explore dans ses romans des lieux encore inconnus (et prétendus tels) des discours moralistes qui le précèdent. Ainsi, *Béatrix* est un roman qui développe un discours moral extrêmement riche et varié, où l'auteur se permet à deux reprises de parler des « moralistes » en soulignant ce qu'il peut apporter lui-même à leurs analyses :

Ainsi, cette explication ne rendrait pas compte de l'étrange passion de Calyste. Peut-être en trouverait-on la raison dans une vanité si profondément enterrée que les moralistes n'ont pas encore découvert ce côté du vice. Il est des hommes pleins de noblesse comme Calyste, beaux comme Calyste, riches et distingués, bien élevés, qui se fatiguent à leur insu peut-être d'un mariage avec une nature semblable à la leur, des êtres dont la noblesse ne s'étonne pas de la noblesse, que la grandeur et la délicatesse toujours consonnant à la leur laissent dans le calme et qui vont chercher auprès des natures inférieures ou tombées la sanction de leur supériorité, si toutefois ils ne vont pas leur mendier des éloges. Le contraste de la décadence morale et du sublime divertit leurs regards. Le pur brille tant dans le voisinage de l'impur ! Cette contradiction amuse. [B, II, p. 867, je souligne]

Enfin, la morale balzacienne est loin d'être homogène : elle est fragmentée, disséminée dans le récit, et sa présence introduit d'ailleurs un effet de rupture qu'a récemment étudié Christèle

¹² Bérangère PARMENIER, *Le Siècle des Moralistes : de Montaigne à La Bruyère*, Paris, Le Seuil, « Points essais ; série Lettres », 2000, p. 21.

Couleau-Maixent¹³. Aisément repérables, les sentences et maximes balzaciennes se contredisent aussi d'un roman à l'autre, voire au sein d'un même roman, formant un écheveau difficile à démêler. En effet, comme le remarque très justement É. Bordas, le texte génère lui-même ses propres énoncés sentencieux, ses propres maximes, pour les besoins de la fiction :

Le ton catégorique de ces affirmations, obtenu par le présent gnomique, l'anecdote historique, la détermination définie et certaines tournures radicales, ne doit pas nous abuser : l'affirmation est gratuite dans une perspective de morale ; elle est indispensable selon la pragmatique du récit. Que le narrateur développe parfois des idées pertinentes ne change rien à leur nature de justification romanesque. Si elles restent lisibles en dehors de leur contexte, tant mieux pour l'écrivain qui peut se croire aussi grand moraliste, mais ce n'est qu'un hasard en termes de narration. Né du récit, pour le récit, un énoncé doxologique détaché de son contexte romanesque n'a plus de raison d'être. Il n'est plus que la trace d'une possibilité, l'énonciation d'une condition de lecture. L'énoncé doxologique balzacien est d'abord et toujours motivé et fondé par une énonciation proprement romanesque¹⁴.

É. Bordas oublie néanmoins de considérer qu'une part importante des maximes insérées dans le texte balzacien provient d'un intertexte foisonnant : les citations des auteurs classiques sont légion dans *La Comédie humaine*. À en croire Pierre Barrière¹⁵ et, plus récemment, Anne-Marie Meininger, la nette influence des auteurs classiques du XVII^e siècle a été contemporaine des débuts de la *Comédie* comme ensemble romanesque (vers 1834). A.-M. Meininger l'affirme sans ambages : Balzac est mauvais moraliste dans les premières *Scènes de la vie privée* de 1830¹⁶ parce qu'il entend moraliser les jeunes filles et les mettre en garde contre les dangers de la société. En outre, il est un fait que l'intertexte est moins riche dans ces œuvres qui précèdent la première « intuition » de *La Comédie*

¹³ Christèle COULEAU-MAIXENT, *Balzac. Le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2007, 855 p. Voir en particulier les p. 428-440.

¹⁴ Éric BORDAS, *op. cit.*, p. 220.

¹⁵ Voir Pierre BARRIÈRE, *Honoré de Balzac et la tradition littéraire classique*, Paris, Hachette, 1928, p. 79.

¹⁶ Voir Anne-Marie MEININGER, « Introduction au *Bal de Sceaux* », Pl. I, p. 97.

humaine, celles qui sont donc écrites avant l'adoption du retour systématique des personnages.

D'après P. Barrière, 1836 serait une date charnière : après celle-ci, la reprise des auteurs classiques deviendrait chez Balzac consciente et volontaire¹⁷. Ma connaissance actuelle de l'œuvre balzacienne ne me permet pas de prendre réellement position à l'égard de cette date – seule une lecture approfondie de l'ensemble de *La Comédie humaine* permettra de trancher cette question –, mais elle me paraît arbitraire et tardive (Balzac connaissait parfaitement Molière et La Fontaine pour les avoir édités au milieu des années 1820). Au fond, ce qui importe davantage qu'une date, c'est la présence, au sein du texte balzacien, de personnes ayant vécu durant le Grand Siècle, la reprise d'œuvres classiques et les modalités de cette reprise : fidélité, ou transposition, adaptation, voire transformation, déformation et mensonge. L'étude de ces modalités doit nous permettre, en effet, de mieux appréhender les vues balzaciennes du Grand Siècle dans les domaines politique et littéraire, et l'effet que ces vues produisent dans l'économie du récit.

Vues politiques, vues littéraires

Références historiques

Dans certains cas relativement simples, le XVII^e siècle offre un terme de comparaison, un point de départ qui permet de situer le récit de mœurs, de le mettre en perspective et de donner au lecteur des points de repère. Ainsi, le narrateur du *Père Goriot* met sur le même pied les déboires sentimentaux de la vicomtesse de Beauséant et de la Grande Mademoiselle :

Depuis le moment où toute la cour se rua chez la Grande Mademoiselle à qui Louis XIV arrachait son amant, nul désastre de cœur ne fut plus éclatant que ne l'était celui de Mme de Beauséant.
[PG, III, p. 263]

Le récit offre une parenté de situations avec l'Histoire : le soir de son abandon, Mme de Beauséant donne un bal et doit souffrir chez elle ce tout-Paris sur lequel elle régnait pour soumettre le monde aux

¹⁷ Voir Pierre BARRIÈRE, *op. cit.*, p. 79.

caprices de sa passion¹⁸. L'utilisation de l'Histoire permet de légitimer le récit en accréditant sa vraisemblance (cela s'est déjà produit dans le passé, cela peut donc encore arriver), mais elle produit un effet en retour : le lecteur du *Père Goriot* pourra projeter sur l'Histoire les détails du récit balzacien (la Grande Mademoiselle a dû souffrir également de ne pouvoir se retirer du monde alors qu'elle avait d'abord connu le bonheur et pensé pouvoir épouser Lauzun). Utilisant l'Histoire, Balzac est bien, aussi, historiographe.

Le Grand Siècle charrie dans son sillage l'image d'une vie de cour fabuleuse, mythique, et certains personnages balzaciens s'autorisent d'actions passées pour légitimer une conduite tenue au XIX^e siècle. Lorsque Modeste Mignon (dans le roman éponyme) fait discrètement savoir à La Brière qu'elle sait qu'il est l'auteur du cadeau de la cravache qu'elle porte et qu'elle souhaite l'épouser, elle prend aussi Mme de Chaulieu et Mme de Maufrigneuse à témoin pour juger de la singularité du présent qui lui a été fait par un prétendant qui devient « futur » :

– Avouez, madame la duchesse, répondit Mlle de La Bastie en jetant à La Brière un tendre et malicieux regard où l'amant pouvait lire un aveu, que, de la main d'un futur, c'est un bien singulier présent...

– Mais, dit Mme de Maufrigneuse, je le prendrais comme une déclaration de mes droits en souvenir de Louis XIV. [MM, I, p. 712]

Le cadeau paraît légitime aux yeux de la duchesse. Il devient en outre le symbole des « droits » de Modeste sur le cœur de son amant, du moins si l'on se souvient de Louis XIV et de cette anecdote particulièrement célèbre mais qui relève du fantasme d'historiens : le roi, en avril 1655, a quitté une partie de chasse à Vincennes pour se rendre au Parlement et lui interdire de discuter les édits, avant de s'en retourner chasser (c'est là que la légende lui fait prononcer ces mots : « L'État, c'est moi »¹⁹). Le costume

¹⁸ Voir PG, III, pp. 263-264 : « En cette circonstance, la dernière fille de la quasi royale maison de Bourgogne se montra supérieure à son mal, et domina jusqu'à son dernier moment le monde dont elle n'avait accepté les vanités que pour les faire servir au triomphe de sa passion. »

¹⁹ À ce sujet, voir Louis MARIN, *Le Portrait du Roi*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, pp. 19-20, coll. « Le sens commun » ; « Note VI. Louis XIV au Parlement, en 1655 », dans SAINT-SIMON, *Mémoires* [en ligne]. URL : http://rouvroy.medusis.com/docs/1128.html?qid=sdx_q5. Ce n'est pas le seul lieu de *La Comédie humaine* où il soit fait

inhabituel du roi a été remarqué par les contemporains (dont le marquis de Montglat), mais les premiers témoignages racontent que le roi a désigné les membres du parlement avec son doigt et non avec sa cravache. On trouve, en revanche, la mention d'une « houssine » chez Saint-Simon²⁰ et l'on sait que Balzac connaissait au moins les pages les plus célèbres de ses *Mémoires*, dont il se sert pour écrire *L'Interdiction* (1836)²¹. Balzac fait ici allusion à une anecdote – fautive au demeurant, mais communément admise et participant de cette légende du Grand Siècle en ce qu'elle construit le « portrait du Roi »²² – qui cautionne une attitude et qui autorise un comportement léonin en amour : le cadeau de La Brière à Modeste est l'équivalent de la cravache de Louis XIV, c'est-à-dire qu'il devient le sceptre qui autorise Mlle de La Bastie à régner sur son cœur en monarque absolu. On voit ici qu'il y a beaucoup à tirer, tant pour le narrateur que pour les personnages, de la seule mention de Louis XIV.

La cour du Roi-Soleil est magnifique, prodigieuse, mais elle n'est pas pour autant toujours valorisée. *La Comédie humaine* est un système qui repose, comme tout système, sur des oppositions. La duchesse de Maufrigneuse appartient au cercle très fermé et très aristocratique du faubourg Saint-Germain où ses avis ont force de loi aussitôt qu'ils sont promulgués. En revanche, le baron du Guénic, du fond de sa Bretagne et du haut de ses principes issus en droite ligne d'une noblesse féodale, juge la cour de Louis XIV avec davantage de circonspection.

– Elle écrit des pièces, des livres, dit encore la baronne.

– Des livres ? dit le vieillard en regardant sa femme d'un air aussi surpris que si on lui eût parlé d'un miracle. J'ai ouï dire que Mlle de Scudéry et Mme de Sévigné avaient écrit, ce n'est pas ce qu'elles ont fait de mieux ; mais il a fallu, pour de tels prodiges, Louis XIV et sa cour. [B, II, p. 684]

allusion à cette phrase légendaire : Raoul Nathan, dans *Une Fille d'Ève*, est « personnel comme si l'État était lui » (FE, II, 303, Balzac souligne).

²⁰ SAINT-SIMON, *Mémoires (1714-1716)*, éd. Yves Coirault, t. V, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 42.

²¹ *Modeste Mignon* fait partie des romans tardifs et a été publié pour la première fois en 1844.

²² Voir Louis MARIN, *op. cit.*, p. 19-20.

Félicité des Touches, écrivain fictive du XIX^e siècle connue sous le pseudonyme androgyne de Camille Maupin, est condamnée par cet arrêt du baron : si certaines femmes ont pu écrire, c'est grâce aux circonstances particulières d'un temps révolu qui fut exceptionnel ; hors de ce milieu, les « prodiges » de ce genre doivent être condamnés parce qu'ils menacent de bouleverser l'ordre social.

Balzac, à travers les différentes « voix » de *La Comédie humaine*, ne donne pas seulement une vision magnifiée du Grand Siècle et la critique de la politique royale peut aller jusqu'à la dénonciation de l'injustice du souverain ; injustice que le marquis d'Espard s'efforce de réparer au XIX^e siècle – mais dans le plus grand secret – pour laver de cette tache l'honneur de son nom. Le secret de cette entreprise n'est dévoilé que dans *l'Interdiction*, où le marquis est auréolé d'une noblesse bien plus grande que celle de ses aïeux qui ont accepté pour des raisons peu avouables des biens confisqués aux Huguenots (*In.*, III, pp. 482-483). Or, la révocation de l'édit de Nantes est la décision politique qui permet tous les débordements et toutes les usurpations de biens :

« La révocation de l'édit de Nantes eut lieu, reprit-il. Peut-être ignorez-vous, monsieur, que, pour beaucoup de favoris, ce fut une occasion de fortune. Louis XIV donna aux grands de sa cour les terres confisquées sur les familles protestantes qui ne se mirent pas en règle pour la vente de leurs biens. Quelques personnes en faveur allèrent, comme on disait alors, à la chasse aux protestants. J'ai acquis la certitude que la fortune actuelle de deux familles ducales se compose de terres confisquées sur de malheureux négociants. Je ne vous expliquerai point, à vous, homme de justice, les manœuvres employées pour tendre des pièges aux réfugiés qui avaient de grandes fortunes à emporter : qu'il vous suffise de savoir que la terre de Nègrepelisse, composée de vingt-deux clochers et de droits sur la ville ; que celle de Gravenges, qui jadis nous avait appartenu, se trouvaient entre les mains d'une famille protestante. *Mon grand-père y rentra par la donation que lui en fit Louis XIV. Cette donation reposait sur des actes marqués au coin d'une épouvantable iniquité. [...]* » [*In.*, III, p. 483-484, je souligne.]

Balzac, on le voit, utilise l'Histoire dans toutes les possibilités qu'elle lui offre et se garde de tenir un discours monolithique sur le Grand Siècle. Il varie les points de vue, mais le XVII^e siècle est toujours présent comme une trame, comme un repère stable par rapport auquel les personnages peuvent se situer. En croisant les

voix, on aboutit à une vision nuancée du Grand Siècle, entre apologie et mise à distance critique, entre nostalgie et volonté de progresser pour ne pas reproduire les erreurs du passé. Balzac opère donc un double mouvement : il se sert et s'appuie sur un Grand Siècle mythifié, mais il sape également les fondements d'une légende qui n'est pas sans failles. Malgré ses prétentions, Balzac est davantage romancier qu'historien.

Intertexte littéraire

Il faut encore étudier la présence de l'intertexte littéraire dans *La Comédie humaine*. Je ne peux évidemment pas me contenter de relever toutes les occurrences où se marque la présence des auteurs du XVII^e siècle : je risquerais d'aboutir à un catalogue assez indigeste et, finalement, peu utile. En outre, le seul cadre de cet article n'y suffirait pas : l'ampleur de la tâche m'oblige à faire des choix pour illustrer et expliquer – malheureusement trop rapidement encore – les modalités de reprises par Balzac de Molière, La Fontaine et Perrault et les effets de ces reprises citationnelles dont l'un des principaux serait la légitimation du genre romanesque. À l'instar des références historiques en effet, l'intertexte littéraire est loin d'être lisse. L'attitude de Balzac n'est pas celle d'un conservateur du Panthéon littéraire classique : il puise à pleines mains dans un réservoir de phrases, de situations, de personnages, de caractères, etc., tout en se réservant la liberté d'adapter, de transformer ou même d'inventer pour les besoins de la fiction. Pour étudier tous les effets de ce procédé rhétorique, il importe, comme le fait remarquer Charlotte Schapira, de reprendre la citation dans son contexte originel pour observer ensuite toute la distance prise par le texte citant et saisir les éventuels effets d'ironie²³.

Molière : vie et personnages

Molière a exercé une réelle fascination sur Balzac et c'est presque naturellement que le nom du dramaturge apparaît dans le premier paragraphe de *l'Avant-propos* (cf. *supra*) : la légitimité de l'auteur classique doit produire un effet de contamination et autoriser l'entreprise romanesque balzacienne. Le génie de Molière

²³ Charlotte SCHAPIRA, *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, SEDES, « Les livres et les hommes », 1997, 176 p. Voir particulièrement chap. 5 : « Le statut citationnel de la maxime ».

est salué positivement dans le discours balzacien, au détour même d'un roman comme *Modeste Mignon* :

Le poète a sa mission. Il est destiné par nature à voir la poésie des questions, de même qu'il exprime celle de toute chose ; aussi, là où vous le croyez en opposition avec lui-même, est-il fidèle à sa vocation. C'est le peintre, faisant également bien une madone et une courtisane. Molière a raison dans ses personnages de vieillard et dans ceux de ses jeunes gens, et *Molière avait certes le jugement sain*. Ces jeux de l'esprit, corrupteurs chez les hommes secondaires, n'ont aucune influence sur le caractère chez les vrais grands hommes. [MM, I, p. 652, je souligne]

Molière a su bien peindre ses personnages parce qu'il a su adopter l'esprit des jeunes gens comme celui des vieillards et il a pu conserver « le jugement sain » parce qu'il est un grand homme. Grand homme sans doute, mais Molière est avant tout un dramaturge dont le comique est reconnu. Or, sa vie — ou plutôt la connaissance de sa vie et donc la connaissance du XVII^e siècle — devient sous la plume de Balzac l'occasion de plaisanteries au sein du récit. Dans *Un Début dans la vie*, Joseph Bridau et Mistigris sont deux peintres engagés par M. de Sérisy pour embellir sa résidence de Presles. Les artistes sont confrontés à la sottise et aux prétentions bourgeoises des régisseurs : Mme Moreau est pleine de vanité et prétend faire oublier son précédent état de servante en montrant à tout propos qu'elle possède un profond sentiment des arts.

« Vous aimez les arts, peut-être les cultivez-vous avec succès, madame ? dit Joseph Bridau.

— Non. Sans être négligée, mon éducation a été purement commerciale ; mais j'ai un si profond et si délicat sentiment des arts, que M. Schinner me priaît toujours de venir, quand il avait fini un morceau, pour lui donner mon avis.

— Comme Molière consultait Laforêt », dit Mistigris.

Sans savoir que Laforêt fut une servante, Mme Moreau répondit par une attitude penchée qui montrait que, dans son ignorance, elle acceptait ce mot comme un compliment. [DV, I, p. 815]

L'échange prouve au moins que l'éducation de Mme Moreau est mal dégrossie : elle accepte comme un compliment ce qui n'est qu'une attaque déguisée. Pour s'assurer que le lecteur comprenne bien et la finesse de Mistigris et l'imbécillité de Mme Moreau, le narrateur explique au narrataire qui est Laforêt et il souligne cette « attitude penchée » qui ne parvient pas à masquer une ignorance crasse. La

connaissance d'éléments biographiques d'un dramaturge du Grand Siècle offre à Balzac le moyen de ridiculiser un personnage romanesque.

L'œuvre moliéresque fournit également des types à Balzac qui se sent libre de les réutiliser en citant ses sources. Célimène est devenue le type de la duchesse et permet à Balzac de caractériser ses propres personnages à peu de frais tout en leur donnant des modèles légitimes dans le champ de la littérature. Les aristocrates fières et nobles du faubourg Saint-Germain trouvent donc en Célimène une illustre devancière et le narrateur ne se prive pas de faire remarquer leur parenté. Ainsi d'Émilie de Fontaine dans *Le Bal de Sceaux* (1830) :

Plus vive, plus charmante, plus gaie que jamais après avoir rejeté deux ou trois prétendus, elle s'élançait dans les fêtes de l'hiver et courait aux bals où ses yeux perçants examinaient les célébrités du jour, où elle se plaisait à exciter des demandes qu'elle rejetait toujours. La nature lui avait donné en profusion les avantages nécessaires à ce rôle de Célimène. [BS, I, p. 120]

Ici, Célimène est un « rôle », un type qui n'est pas situé par rapport à une période spécifique. Louise de Chaulieu, en revanche, cite le personnage dans un ancrage historique précis lorsqu'elle écrit à Renée de l'Estorade dans *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842) que la création de Célimène est un chef-d'œuvre que le temps n'altère pas :

Quel étonnant chef-d'œuvre que cette création de Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière ! C'est la femme du monde du temps de Louis XIV comme celle de notre temps, enfin la femme du monde de toutes les époques. [M/M, I, p. 324]

La marquise de Rochefide, quant à elle, possède la faculté de « convers[er] avec une aisance de Célimène » [B, II, p. 931]. Balzac confère également les qualités de conversation de Célimène – indissociables, il faut le remarquer, de ses qualités morales – à Mme Firmiani [Fir, II, p. 153] et à Mme Évangélista qui, dans *Le Contrat de mariage*, « prit sa revanche [avec Mme de Gyas] à peu près comme Célimène avec Arsinoé » [CM, III, p. 592]. C'est bien la qualité d'universalité des « caractères » qui intéresse Balzac. Mais il ne se contente pas de reprendre des personnages à Molière : il lui emprunte également des situations. À chaque fois, le procédé de reprise est d'économie : Balzac se dispense ainsi de décrire

moralement un personnage ou de créer une scène ; citer les personnages de Molière et faire allusion à une situation prise dans une pièce connue confère en outre une légitimité et une vraisemblance à l'action qui se déroule sous les yeux du lecteur de *La Comédie humaine*. La dynamique est comparable à celle que je signalais pour les références historiques : la connaissance de situations antérieures accrédite la vraisemblance de celles qui sont racontées dans un roman au début du XIX^e siècle.

La Fontaine et Les deux pigeons

Molière n'est pas le seul écrivain du Grand Siècle que Balzac réutilise dans *La Comédie humaine* ; il connaissait aussi parfaitement *La Fontaine*, et *Béatrix* (1845) offre à ce propos un cas d'étude intertextuelle intéressant. Le roman peut se résumer ainsi : Calyste du Guénic, d'abord épris de Mlle des Touches, tombe amoureux de Béatrix de Rochefide qui se révèle incapable d'aimer quelqu'un d'autre qu'elle-même. Bien qu'il soit abandonné par la marquise, Calyste continue de l'aimer ; pour la lui faire oublier, Félicité des Touches organise son mariage avec Sabine de Grandlieu avant de se retirer dans un couvent. Le mariage est malheureux : Calyste retrouve Béatrix à Paris et délaisse peu à peu Sabine. Le jeune homme redevient l'esclave de la froide marquise et seule une machination orchestrée par la dévote duchesse de Grandlieu et par le diabolique Maxime de Trailles permettra de ramener Calyste au foyer. La conclusion du texte est particulièrement intéressante :

« Eh bien, que vous arrive-t-il donc, mes enfants, demanda la bonne duchesse.

— Rien que de bon, ma chère maman, répondit Sabine qui leva sur sa mère des yeux rayonnant de bonheur, nous avons joué la fable des deux pigeons ! voilà tout. »

Calyste tendit la main à sa femme et la lui serra tendrement. [B, II, p. 941]

Sabine résume pour sa mère la dernière partie du roman à la fable des *Deux Pigeons*. Cet aveu final oblige le lecteur à relire (au moins mentalement) toutes les aventures du jeune couple à la lumière d'une intertextualité affirmée. Or, une lecture attentive des cent dernières pages du roman nous fait constater qu'une structure similaire est utilisée dans la troisième partie de *Béatrix* et dans *Les Deux Pigeons*. Calyste serait ce pigeon qui souhaite voyager, voir du pays pour se « désennuyer » : en s'éloignant du domicile conjugal et

en se rapprochant de Béatrix, Calyste croit connaître l'amour. Mais il lui arrive tant de malheurs (Béatrix a juré de le séparer de sa femme et se conduit en tyran, La Palférine menace sa position de favori et Calyste tombe de son piédestal aux yeux de la marquise) qu'il retourne « droit au logis », pour reprendre les termes du fabuliste.

En outre, en récupérant le titre de la fable de La Fontaine, Balzac invite le lecteur à appliquer la morale de la fable à son propre récit et se dispense d'élaborer davantage une morale personnelle. Le texte de La Fontaine, convoqué au finale du récit, présente une morale qui s'applique parfaitement à la dernière partie de *Béatrix* :

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?
 Que ce soit aux rives prochaines.
 Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
 Toujours divers, toujours nouveau ;
 Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste²⁴.

Mais en ne citant que le titre de la fable sans en rappeler directement la morale, Balzac reste sur le mode implicite. Certes, le risque que le lecteur ne connaisse pas la fable existe (et augmente au fil des ans), mais l'œuvre de Balzac fonctionne de manière autonome et elle se suffit à elle-même pour comprendre la narration et la morale : Béatrix est punie, Calyste comprend qu'un bonheur conjugal est préférable aux douleurs de l'adultère. L'intertexte apporte néanmoins un effet de sens supplémentaire et revêt un intérêt au moins double : Balzac fait l'économie du discours moraliste et tente une légitimation du roman – et, il ne faut pas l'oublier, de son propre statut d'écrivain – par la reprise citationnelle d'auteurs classiques. En tout cas, faire dire à un personnage qu'il a joué (avec les autres) une fable est une forme de mise en abyme du récit, une manière de poser une distance supplémentaire dans la représentation ; le statut de la fiction balzacienne et du genre romanesque est donc également modifié.

Perrault et La Barbe bleue

Charles Perrault me permet d'aborder, pour terminer, un autre effet des interférences d'éléments littéraires provenant du Grand Siècle et réutilisés au sein de *La Comédie humaine*. Le conte en prose

²⁴ Jean DE LA FONTAINE, *Fables et contes*, « Les Deux Pigeons », IX, 2, éd. Jean-Pierre COLLINET, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 349-350.

intitulé *La Barbe bleue* apparaît en effet dans divers textes des *Scènes de la vie privée* et établit entre eux des liens grâce à la fameuse clef de la chambre interdite. Dans *Une Fille d'Ève*, le narrateur avoue son admiration à l'égard de cette « trouvaille » qu'il attribue à Perrault :

Aujourd'hui comme dans le conte de la Barbe-Bleue, toutes les femmes aiment à se servir de la clef tachée de sang ; magnifique idée mythologique, une des gloires de Perrault. [FE, II, p. 313]

Même si Perrault n'est peut-être pas l'inventeur de cette « idée mythologique », son prestige autorise Balzac à lui en attribuer la paternité : s'il n'en est pas l'inventeur, il est au moins celui qui a contribué à populariser le motif.

Or, cette clef resurgit dans d'autres textes, de manière plus ou moins évidente. C'est une trace à décrypter dans *Honorine* où Balzac écrit : « Ses doigts semblaient être *fées*, pour se servir d'une expression de Perrault [...] » [H, II, p. 568, Balzac souligne]. Cette expression, peu fréquente chez Perrault, est utilisée précisément pour qualifier la clef de la Barbe bleue et les bottes de sept lieues dans *Le Petit Poucet*. Mais il n'est pas fait mention de ces bottes dans *La Comédie humaine* alors que la clef occupe une place fondamentale dans *Béatrix* : Mlle des Touches regrette d'avoir donné le domaine des Touches en Bretagne à Sabine en faisant valoir qu'il sera pour elle « le cabinet de Barbe-bleue » [B, II, p. 853]. La jeune fille rend compte à sa mère de la fascination et de la crainte que lui inspire ce lieu :

Nous autres femmes, qui sommes encore un peu jeunes filles, il suffit qu'on nous dise : "Voici une clef rouillée de souvenirs parmi toutes celles de votre palais, entrez partout, jouissez de tout, mais gardez-vous d'aller aux Touches !" pour que nous entrions là, les pieds chauds, les yeux allumés de la curiosité d'Ève. Quelle irritation Mlle des Touches avait mise dans mon amour ! Mais aussi pourquoi m'interdire les Touches ? Qu'est-ce qu'un bonheur comme le mien qui dépendrait d'une promenade, d'un séjour dans un bouge de Bretagne ? Et qu'ai-je à craindre ? Enfin, joignez aux raisons de Mme Barbe-Bleue le désir qui mord toutes les femmes de savoir si leur pouvoir est précaire ou solide, et vous comprendrez comme un jour j'ai demandé d'un petit air indifférent : "Qu'est-ce que les Touches ? [...]" [B, II, p. 855-856]

Balzac reprend le thème de la clef, il cite la Barbe-bleue, mais le personnage « joint » aux raisons que la femme de Barbe bleue

pouvait avoir d'ouvrir la pièce interdite un élément supplémentaire qui est le désir de savoir si on possède sur son mari quelque pouvoir. Même si on pourrait discuter et se demander si cet élément n'est pas déjà présent chez Perrault, Balzac montre au détour d'une phrase qu'il n'est pas Perrault, et que le XIX^e siècle offre par rapport au Grand Siècle de nouvelles raisons psychologiques qui poussent à l'action. Le résultat de ces légères modifications diffère à peine : Sabine a emmené Calyste aux Touches, et elle a bien failli mourir, non de la main de son mari, mais de la défection de Calyste ; et elle est sauvée, *in extremis*, par Maxime de Trailles et La Palférine qui ouvrent les yeux à Calyste. J'ai dit que Balzac utilisait la fable des *Deux pigeons* comme morale de son roman et j'espère avoir montré que Calyste était ce « pigeon voyageur ». Sans occuper cette place de choix qu'est *l'excipit*, la mention de *La Barbe bleue* nous renvoie indirectement à la première des deux moralités du conte de Perrault. Celle-ci pourrait s'appliquer à Sabine qui, dans la suite du roman, se mord les doigts de sa curiosité, laquelle a ravivé une passion qu'elle devait plutôt faire oublier :

MORALITÉ

La curiosité, malgré tous ses attraits,
Coûte souvent bien des regrets ;
On en voit, tous les jours, mille exemples paraître.
C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger ;
Dès qu'on le prend, il cesse d'être.
Et toujours il coûte trop cher²⁵.

Le malheur conjugal est ce qu'il en coûte à Sabine pour avoir été trop curieuse. En visitant les Touches et en prenant du plaisir à séjourner dans cette agréable demeure, elle a ouvert la boîte de Pandore et renvoyé son mari à sa première passion. On observe ce que nous avons pu remarquer pour Calyste et la fable de La Fontaine : la reprise d'une morale héritée du Grand Siècle appliquée cette fois à une jeune aristocrate du début du XIX^e siècle.

Les diverses occurrences de la clef du conte de *La Barbe bleue* que nous avons relevées, et la prise de distance que nous avons observée à plusieurs reprises, à l'égard du Grand Siècle nous autorisent à penser qu'il existe une autre manifestation de cette clef dans *La Femme de trente ans*. Dans le chapitre V de ce texte assez disparate,

²⁵ Charles PERRAULT, *Contes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981, p. 154.

les d'Aiglemont reçoivent la visite nocturne d'un inconnu qui demande asile au marquis. Ce dernier le cache dans une mansarde située au-dessus de son salon et recommande à sa femme, Julie, et à sa fille, Hélène (enfant légitime et secrètement, voire inconsciemment détesté par sa mère), le silence sur cet invité clandestin et, sans donner davantage d'explications, il laisse seules sa femme et sa fille. Immédiatement, le dialogue s'engage :

À peine le marquis était-il sorti que sa femme, jetant alternativement les yeux sur la clef de la mansarde et sur Hélène, finit par dire à voix basse en se penchant vers sa fille : « Hélène, votre père a laissé la clef sur la cheminée. »

La jeune fille étonnée leva la tête, et regarda timidement sa mère, dont les yeux pétillaient de curiosité.

« Hé bien, maman ? répondit-elle d'une voix troublée.

– Je voudrais bien savoir ce qui se passe là-haut. S'il y a une personne, elle n'a pas encore bougé. Vas-y donc...

– Moi ? dit la jeune fille avec une sorte d'effroi.

– As-tu peur ?

– Non, madame, mais je crois avoir distingué le pas d'un homme.

– Si je pouvais y aller moi-même, je ne vous aurais pas prié de monter, Hélène, reprit sa mère avec un ton de dignité froide. Si votre père rentrait et ne me trouvait pas, il me chercherait peut-être, tandis qu'il ne s'apercevra pas de votre absence.

– Madame, répondit Hélène, si vous me le commandez, j'irai ; mais je perdrai l'estime de mon père...

– Comment ! dit la marquise avec un accent d'ironie. Mais puisque vous prenez au sérieux ce qui n'était qu'une plaisanterie, maintenant je vous ordonne d'aller voir qui est là-haut. Voici la clef, ma fille ! Votre père, en vous recommandant le silence sur ce qui se passe en ce moment chez lui, ne vous a point interdit de monter à cette chambre. Allez, et sachez qu'une mère ne doit jamais être jugée par sa fille... » [F30, II, p. 1168]

On retrouve chez Julie le même empressement au départ de son mari que dans *La Barbe bleue*, avec le même désir de savoir ce qui se cache derrière une porte qu'ouvre une clef. En outre, la mère envoie sa fille au devant du danger, comme la mère du conte marie sa cadette avec un homme dont plusieurs épouses ont disparu. Hélène obéit à sa mère sans manquer de « trembler convulsivement en approchant la clef de la serrure » [F30, II, p. 1169] et c'est de frayeur que la femme de la Barbe bleue laisse tomber la clef dans le sang. En rencontrant l'inconnu, Hélène en tombe amoureuse. La fureur du père éclate quand il voit qu'Hélène a introduit l'inconnu dans son

salon, et quand elle lui parle d'épouser cet homme, son père la renie, c'est-à-dire qu'il la tue verbalement : « “ — Assez, madame, s'écria le général, nous n'avons plus qu'une fille.” Et il regarda Moïna, qui dormait toujours. [...] “Ma fille, dit alors le père abattu par cette lutte effroyable, vous êtes libre. Embrassez votre mère, si elle y consent. Quant à moi, je ne veux plus ni vous voir ni vous entendre...” » [F30, II, pp. 1176-1177]. D'une certaine manière, la femme de la Barbe bleue a été dédoublée dans *La Femme de trente ans* : c'est Julie qui est curieuse de savoir, mais c'est Hélène qui est condamnée à mort par son père... à cause de la curiosité de sa mère et en connaissance de cause — les réticences de la fille et l'ordre de la mère montrent qu'elles savent toutes deux ce qui attend Hélène.

S'il fallait encore d'autres preuves que Balzac utilise dans son roman l'univers du conte « à la manière de Perrault », je pourrais préciser que la scène a lieu un soir d'hiver, au coin du feu, moment propice aux contes de fées. En outre, Hélène est « *charmée* » [F30, II, p. 1170] — Balzac souligne le terme — dès qu'elle voit l'inconnu ; et le charme n'est rompu que lorsque Victor d'Aiglemont crie le nom de sa fille par la fenêtre pour la ramener à lui :

« Hélène », cria-t-il.

Cette voix se perdit dans la nuit comme une vaine prophétie. En prononçant ce nom, auquel rien ne répondait plus dans le monde, le général rompit, comme par enchantement, le charme auquel une puissance diabolique l'avait soumis. [F30, II, p. 1178]

L'univers créé est merveilleux, et ce qui renvoie davantage encore à *La Barbe bleue*, c'est l'insistance sur le sang que l'inconnu a sur les mains. Il a tué quelqu'un, c'est un meurtrier, ce qui effraie tout le monde, sauf Hélène. L'inconnu est « un assassin couvert de sang » [F30, II, p. 1171], « ses mains sont teintes de sang » [F30, II, p. 1174] et Hélène propose de les essuyer.

L'œuvre de Perrault subit les mêmes modalités de reprise du Grand Siècle par Balzac : ce dernier voue une certaine admiration aux *Contes*, il les reprend de manière assumée et explicite, ce qui ne l'empêche pas, à l'occasion, de reprendre un motif et de l'adapter (parfois de manière assez libre) aux besoins de sa fiction. La présence du Grand Siècle dans *La Comédie humaine* se manifeste aussi sous forme de traces que le lecteur peut déceler en étant attentif aux réseaux qui se créent d'un texte à l'autre par la reprise de certains motifs, comme celui de la clef qui ouvre une pièce

interdite. Est-ce à dire que l'exploration de ces réseaux pourrait découvrir de nouveaux sens, de nouvelles dimensions dans *La Comédie humaine* ? Qu'ils permettraient de suivre une autre architecture du monument, de nouveaux systèmes de renvois d'un roman à l'autre ? Qu'ils révèlent une autre cohérence ? L'hypothèse est posée et se doit d'être étudiée dans ce vaste corpus que représente l'ensemble de *La Comédie humaine*.

Conclusion

Que conclure de tout ce qui précède ? Je me demandais, dans mon introduction, quel regard Balzac portait sur le Grand Siècle et je me suis interrogé durant ce travail sur les raisons qui ont poussé l'historien des mœurs de son temps à introduire massivement dans son œuvre des personnes et des personnages du XVII^e siècle, ainsi que sur les modalités et les conséquences de ces reprises.

Balzac se présente comme un historien de son temps : il offre à ses lecteurs et à la postérité un témoignage sur les mœurs de son temps et tâche de rendre compte de l'Histoire en train de se faire. Il s'appuie, pour se donner une légitimité et parce que les siècles précédents lui offrent un moyen de comparaison, sur le Grand Siècle et sa « petite histoire » et parvient à transmettre l'idée que si la société change, l'Homme reste fondamentalement le même. Il s'agit bien là d'un discours moraliste qui s'appuie lui-même sur les œuvres des moralistes du XVII^e siècle. Molière, La Fontaine et Perrault (pour ne citer que ceux que nous avons étudiés ici) fournissent à Balzac des personnages, des références, des morales qu'il intègre au sein de son œuvre romanesque.

Car Balzac n'est ni historien, ni moraliste au premier chef : il est d'abord et avant tout romancier. C'est dans cette perspective qu'il fait servir l'Histoire au roman, et qu'il se réfère aux moralistes pour accréditer la fiction qu'il est en train d'écrire. Sur le plan de l'Histoire, j'ai voulu montrer que Balzac n'encensait pas le Grand Siècle : il en donne une vision mesurée, nuancée et relativisée par les opinions de ses personnages qui relatent les différents jugements que l'on pouvait poser sur le XVII^e siècle dans la première moitié du XIX^e siècle. Balzac utilise le passé pour les besoins de sa fiction, comme il cite les moralistes du Grand Siècle pour se conférer une légitimité d'écrivain. Il faudrait cependant nuancer et affiner ce que j'ai pu dire à propos de l'intertexte littéraire. Nous avons pu voir à

plusieurs reprises que Balzac allait plus loin que la citation : il transforme, il réutilise, il adapte. Parfois – et c’est encore une piste à explorer – il invente tout bonnement en récupérant tout de même l’autorité d’un écrivain du XVII^e siècle. En définitive, c’est le jugement que Balzac porte sur le Grand Siècle littéraire que je souhaiterais mettre au jour, mais cela demande d’étudier ce qui ne passe dans le texte que de manière implicite et diffuse.

Je n’ai pu qu’esquisser les grandes lignes d’un travail qui doit encore être vérifié pour la reprise balzacienne d’autres auteurs (Corneille, Racine, La Rochefoucauld, Pascal, La Bruyère, Saint-Simon). Chacun à sa manière a influencé Balzac et la ressemblance de certains portraits balzaciens avec des pages des *Caractères* ou des *Mémoires* est indéniable. Il faudra tenir compte, également, des moyens de transmission du XVII^e siècle vers Balzac : on sait qu’il connaissait directement Molière et La Fontaine pour les avoir édités, mais il a pu connaître certains textes du XVII^e siècle indirectement, par l’intermédiaire du théâtre de boulevard ou par ce que pouvait en dire la critique contemporaine. Enfin, il faudra croiser les résultats de ma recherche dans *La Comédie humaine* avec d’autres textes : la correspondance (que dit Balzac du Grand Siècle dans ses écrits personnels ?), les préfaces et les articles qu’il a rédigés (quel discours Balzac tient-il sur le Grand Siècle lorsqu’il « théorise » le roman et sa propre entreprise de création ?).

Pour citer cet article :

Maxime PERRET, « Vues balzaciennes du “Grand Siècle” dans les *Scènes de la vie privée* », *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 1, 2010, p. 3-24, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010_001.pdf