



GEMCA : Papers in progress

Tome 1 - 2012

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012.pdf

Dossier :
**Les catégories de l'histoire littéraire, artistique et
culturelle des xv^e-xviii^e siècles en Europe**

Textes édités par Maxime Perret

Les textes réunis ici constituent la prépublication d'articles qui seront rassemblés sous une autre forme en vue d'une publication en volume, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni, Elsa Kammerer et Charles-Olivier Stiker-Métral. Il s'agit des textes des communications qui ont été prononcées oralement lors des séminaires « Catégories de l'histoire littéraire, artistique et culturelle des XV^e-XVIII^e siècles en Europe » organisés à l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3 (6 février 2012) et à l'Université catholique de Louvain (10 mai 2012) et que leurs auteurs ont bien voulu faire paraître dans les *GEMCA : papers in progress*.

Maxime Perret

3

**« Classicisme », « Klassizismus »,
« Siglo de Oro », « Gouden Eeuw »**

Balzac classique, Balzac romantique, ou Balzac éclectique ? L'usage des classiques français dans *La Comédie humaine*

Maxime PERRET (FNRS, Université catholique de Louvain,
Université Sorbonne nouvelle Paris 3)

*CLASSIQUES (LES). On est censé
les connaître. (Flaubert,
Dictionnaire des idées reçues)*

Quand on fait une thèse sur Balzac et le XVII^e siècle littéraire français, on est évidemment contraint d'étudier avant tout Balzac et ces auteurs que l'on a dès longtemps qualifiés de « classiques », c'est-à-dire les écrivains de la seconde moitié du XVII^e siècle. J'ai modestement rappelé, lors de la journée du GEMCA 2010, ce qui faisait la spécificité du classicisme en France¹. Au gré du jeu assez complexe des transformations historiographiques dans lequel la querelle des Anciens et des Modernes a un rôle fondamental, on en vient à désigner les auteurs français du second XVII^e siècle comme des auteurs « classiques » : comme les Latins, comme les Grecs, ils sont dignes d'être imités pour leurs qualités esthétiques, et dignes d'être enseignés dans les classes². Cette admiration générale, qui vire parfois à un culte absolu des classiques, a pour corollaire d'occulter l'autre versant de la production littéraire du XVII^e siècle, celui que l'on appelle littérature baroque et qui regroupe la littérature galante et précieuse, les burlesques, les grotesques, et les libertins. Les

¹ Maxime PERRET, « Baroque et Classicisme : catégories utiles, catégories futiles ? Le cas de la littérature française », en ligne, dans *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 1, 2010. URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010_004.pdf

² C'est ici la définition minimale d'un classique telle qu'on la trouve chez Alain Viala (« Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, 19, 1993, p. 11-31).

« classiques » occupent une place incontournable dans le paysage littéraire et éditorial au début du XIX^e siècle et dans l'œuvre de Balzac en particulier³. Rares sont les textes de *La Comédie humaine*, en effet, qui ne font aucune mention d'un écrivain de la deuxième moitié du XVII^e siècle, et plus rares encore sont les textes qui accordent une place à des auteurs du premier XVII^e siècle.

On peut donc parler d'hégémonie des classiques sur l'ensemble du XVII^e siècle : non seulement, seuls les auteurs classiques sont appréciés, admirés et jugés dignes d'être imités, mais on a presque l'impression, à lire les discours tenus sur le XVII^e siècle littéraire au début du XIX^e siècle, que les auteurs que nous appelons aujourd'hui « baroques » n'ont pas existé et que leurs œuvres sont négligeables. La bataille romantique qui éclate en 1830 est préparée par un discours polémique et historiographique très abondant sur les classiques qui dure depuis la Révolution jusqu'à la Restauration, comme l'a très bien mis en lumière Stéphane Zékian dans sa thèse⁴. Les différents régimes politiques qui se sont succédé pendant le premier XIX^e siècle ont chacun accordé une place particulière aux

³ Je rappelle pour mémoire que lorsque Balzac était imprimeur, il a publié les œuvres complètes de Molière et de La Fontaine (1825).

⁴ Stéphane ZÉKIAN, *Les aventures de la tradition. La référence au « Siècle de Louis XIV » dans la France révolutionnée (1795-1820) : formes, usages, enjeux*, thèse de doctorat de l'Université Paris IV-Sorbonne sous la direction du professeur Françoise Mélonio, 2008. Une version remaniée de cette thèse vient de paraître aux éditions du CNRS sous le titre *L'invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?* (2012).

Le cas de François Guizot est peut-être le plus frappant. L'historien est un des premiers à considérer le XVII^e siècle comme un objet historique que l'on peut analyser selon les mêmes méthodes que les autres époques du passé. Mais Guizot opte pour une histoire générale qui met au cœur de son discours l'idée du progrès de la civilisation. Quand il écrit avec son épouse des *Vies des poètes français du siècle de Louis XIV* (1813) qui sont consacrées à Corneille, mais aussi Rotrou, Chapelain et Scarron, on constate qu'aucune distance n'est prise avec la vulgate historiographique. Les trois dernières biographies, qui sont de la main de Pauline Guizot, ne font en aucun cas l'apologie de ces auteurs qui sont dénués des qualités de raison et d'universalité aux yeux de la jeune femme, fervente partisane des « grands » auteurs classiques. François Guizot, quant à lui, opère la même sélection que Voltaire dans les œuvres de Corneille. La plongée dans le passé lui sert seulement à expliquer comment on en est arrivé à la sélection actuelle et non à réévaluer le Panthéon classique ou à percevoir les raisons qui ont conduit à une sélection des textes classiques. Voir Stéphane ZÉKIAN, *Les aventures de la tradition, op. cit.*, p. 397-460.

auteurs classiques français qui sont dès lors pris dans des enjeux politiques qui dépassent largement le cadre de la littérature.

Or, Balzac publie les premières œuvres qui formeront *La Comédie humaine* vers 1830, en pleine bataille romantique. Cet événement majeur de la vie littéraire au XIX^e siècle a évidemment une influence sur la manière dont sont considérés les classiques, et on sait que le Cénacle hugolien, en se posant à l'avant-garde de la littérature, avait pour ambition de réformer la poésie française, de briser les codes de la représentation dramatique et d'abandonner des thèmes rebattus pour renouveler le théâtre en faisant une place au grotesque. En définitive, la question qui se pose à Balzac au second début de sa carrière littéraire⁵ est sans doute bien proche de celle que Lousteau présente à Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*.

Mon cher, vous arrivez au milieu d'une bataille acharnée, il faut vous décider promptement. La littérature est partagée d'abord en plusieurs zones ; mais nos grands hommes sont divisés en deux camps. Les Royalistes sont romantiques, les Libéraux sont classiques. La divergence des opinions littéraires se joint à la divergence des opinions politiques, et il s'ensuit une guerre à toutes armes, encre à torrents, bons mots à fer aiguisé, calomnies pointues, sobriquets à outrance, entre les gloires naissantes et les gloires déchues. Par une singulière bizarrerie, les Royalistes romantiques demandent la liberté littéraire et la révocation des lois qui donnent des formes convenues à notre littérature ; tandis que les Libéraux veulent maintenir les unités, l'allure de l'alexandrin et le thème classique. Les opinions littéraires sont donc en désaccord, dans chaque camp, avec les opinions politiques. Si vous êtes éclectique, vous n'aurez personne pour vous. De quel côté vous rangez-vous ? [IP, v, p. 337⁶]

La question du choix du camp classique ou du camp romantique ne saurait être résolue de manière aussi manichéenne par Balzac : tout est complexe dans le système balzacien, à commencer par ses choix esthétiques et poétiques. Au-delà d'une tentative d'éclaircissement

⁵ Balzac ne publie sa première œuvre sous son nom qu'en 1829 et il a toujours désavoué ses œuvres de jeunesse.

⁶ Toutes les références à l'œuvre de Balzac proviennent, sauf mention contraire, de l'édition parue dans la Bibliothèque de la Pléiade sous la direction de Pierre-Georges Castex. Une liste des abréviations que j'utilise est disponible à la fin de cet article.

de ses prises de positions au cours de la bataille romantique, je me poserai les questions suivantes à propos de Balzac. Quelle est donc la place qu'il réserve aux classiques dans son œuvre ? Quels sont les classiques qu'il choisit et quel est son palmarès dans *La Comédie humaine* ? À quoi lui servent ces classiques ? quel rôle leur donne-t-il ?

La position de Balzac à l'égard des classiques

Balzac connaît les classiques pour les avoir étudiés à l'école. Né en 1799, Balzac a bénéficié durant sa scolarité d'un enseignement régi par des programmes nationaux qui mettaient au premier plan les auteurs classiques du XVII^e siècle. Le choix des auteurs et des œuvres était bien sûr adapté – comme de nos jours – à l'âge des élèves : c'est ce que nous apprend le travail d'André Chervel, historien de l'éducation⁷. Si l'on croise ces données avec la liste des best-sellers de la première moitié du XIX^e siècle établie par Martyn Lyons⁸, on peut en tirer cette conclusion minimale : le premier XIX^e siècle connaissait très bien les auteurs classiques.

À la différence de ses contemporains qui prennent fait et cause pour le romantisme contre les classiques, Balzac ne jette pas aux orties les écrivains qui lui ont plu dans sa jeunesse ; les traces de son admiration remontent même à ses dernières années de lycée. Il écrivait dans un devoir, en 1815-1816 :

Ô siècle heureux, où [*sic*] les Luxembourg, les Condé, les Turenne gagnaient des batailles que devaient célébrer les Boileau et les Racine ! où Vauban prenait les villes plus vite qu'on ne faisait des vers ; où les Massillon, les Fléchier faisaient trembler ces guerriers couverts de lauriers et anéantissaient leurs vainqueurs aux pieds de l'Éternel ! où un Bossuet placé entre la terre et le Ciel, le Ciel et les rois, élevait une barrière d'airain entre les soupirs d'une Lavallière mourante au monde et les regrets de Louis XIV. C'est le génie qui conduisit la plume d'un Molière qui peignit tout, qui sembla tout surpasser. France, tu as eu un La Fontaine, le modèle et le désespoir

⁷ André CHERVEL, *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Éditions Retz, « Les Usuels », 2008, 831 p. ; ID., *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement seconde de 1800 à nos jours*, Paris, INRP / Publications de la Sorbonne, 1986, 389 p.

⁸ Martyn LYONS, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, [Paris], PROMODIS / Éditions du Cercle de la Librairie, « Histoire du livre », 1987, 302 p.

des fabulistes ! Lulli, Quinault, que vos noms aillent à la postérité, portés sur les ailes des Amours et que Racine vous accompagne ! Rousseau, Pascal, Corneille, Labruyère, que de souvenirs vous réveillez ! Tout renaît, la scène jusqu'alors barbare se renouvelle, la poésie harmonieuse charme les oreilles, Lebrun peint, Perrault élève le Louvre... L'ignorance, chassée de toutes parts par le génie, expire... [OD, I, p. 1103]

Roger Pierrot rappelle, dans sa biographie de Balzac, que ses premières tentatives dramatiques portent sur un sujet moderne (Cromwell), mais que son ambition est de concurrencer les classiques, de les égaler et peut-être de les rejoindre dans leur gloire⁹. Cette admiration initiale qu'il ne renie pas aura nécessairement un impact sur les textes critiques de Balzac.

En 1830, Balzac se garde de prendre parti pour Victor Hugo et l'école romantique : il étrille littéralement *Hernani ou l'honneur castillan* dans deux articles qui paraissent dans le *Feuilleton des journaux politiques* les 24 mars et 7 avril 1830. Le but de Balzac est d'examiner « successivement la conduite de chaque personnage, puis l'ensemble du drame et son but ; enfin, [de chercher] si cette œuvre fait faire un pas à l'art dramatique, et, si cela est, dans quel sens » [OD, II, p. 678]. La pièce de Victor Hugo est jugée invraisemblable dans ses personnages et ses situations, et le texte ne serait qu'un pastiche d'autres textes plus puissants, plus tragiques, et mieux réussis. « Comme style », dit Balzac, « nous croyons devoir ne pas nous en occuper, dans l'intérêt de l'auteur, quoique cela serait, peut-être, nécessaire pour l'éducation des gens qui y trouvent des pensées d'homme et une senteur cornélienne [...] » [OD, II, p. 688]. La conclusion est pour le moins radicale :

Nous résumons notre critique en disant que tous les ressorts de cette pièce sont usés ; le sujet, inadmissible, reposât-il sur un fait vrai, parce que toutes les aventures ne sont pas susceptibles d'être dramatisées ; les caractères, faux ; la conduite des personnages contraire au bon sens ; et dans quelques années les admirateurs de ce premier angle de la trilogie que M. Victor Hugo nous promet

⁹ « Isolé du mouvement littéraire, dans son milieu de boutiquiers et de tabellions, Balzac reste classique. S'il entreprend une tragédie sur un sujet « moderne », ce qui n'est pas nouveau, c'est pour rivaliser avec les grands tragiques des siècles passés et être monté sur la première scène de Paris, le Théâtre-Français, conservatoire de la tradition assurant d'emblée la notoriété aux auteurs qu'il accueille [...] » (Roger PIERROT, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994, p. 76).

seront bien surpris d'avoir pu se passionner pour *Hernani*. L'auteur nous semble jusqu'à présent meilleur prosateur que poète, et plus poète que dramatisante. M. Victor Hugo ne rencontrera jamais un trait de naturel que par hasard ; et à moins de travaux consciencieux, d'une grande docilité aux conseils d'amis sévères, la scène lui est interdite. [OD, II, p. 689-690]

Dix ans plus tard, Balzac sera moins virulent à l'égard du chef des Romantiques. Dans un article célèbre paru dans l'éphémère *Revue parisienne*, Balzac rend un hommage appuyé à *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. En préambule de l'analyse du roman, Balzac établit une distinction entre trois types de littérature qui coexistent au début du XIX^e siècle : la littérature des *Idées* (Stendhal, Musset, Mérimée, Nodier), la littérature des *Images* (Hugo, Lamartine, Chateaubriand) et l'école *Éclectique* (Scott, Balzac, Staël, Sand). Déceler les différences entre la littérature des idées et celle des images permet, selon Balzac, de comprendre la lutte des Classiques et des Romantiques.

Le secret de la lutte des Classiques et des Romantiques est tout entier dans cette division assez naturelle des intelligences. Depuis deux siècles, la littérature à Idées régnait exclusivement, les héritiers du XVIII^e siècle ont dû prendre le seul système littéraire qu'ils connussent, pour toute la littérature. Ne les blâmons pas, ces défenseurs du Classique ! La littérature à Idées, pleine de faits, serrée, est dans la génie de la France. La *Profession de foi du vicaire savoyard*, *Candide*, le *Dialogue de Sylle et d'Eucrate*, *Lescaut*, *Gil Blas*, sont plus dans l'Esprit français que les œuvres de la *Littérature des Images*. Mais nous devons à celle-ci la poésie que les deux siècles précédents n'ont même pas soupçonnée en mettant à part La Fontaine, André de Chénier et Racine. [...] La lutte finie, on peut dire que les Romantiques n'ont pas inventé de nouveaux moyens, et qu'au théâtre, par exemple, ceux qui se plaignaient d'un défaut d'action se sont amplement servis de la tirade et du monologue, et que nous n'avons encore entendu ni le dialogue vif et pressé de Beaumarchais, ni revu le comique de Molière, qui procédera toujours de la raison et des idées. Le Comique est l'ennemi de la Méditation et de l'Image¹⁰.

Il est extrêmement révélateur que Balzac se place lui-même dans l'école éclectique – sorte de pendant littéraire à l'éclectisme

¹⁰ Honoré DE BALZAC, « Études sur M. Beyle », dans *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, 1963, t. 28, p. 199-200.

philosophique prôné par Cousin depuis la fin des années 1810¹¹ – qui fait la synthèse entre les classiques et les romantiques. C'est, comme il le dit lui-même, une sorte de *mezzo termine* qui ne satisfait pas forcément le public français, friand d'oppositions nettes et tranchées, mais qui lui paraît le plus adapté pour réaliser son but.

Quant à moi, je me range sous la bannière de l'Éclectisme littéraire par la raison que voici : je ne crois pas la peinture de la société moderne possible par le procédé sévère de la littérature du XVII^e siècle. *L'introduction de l'élément dramatique, de l'image, du tableau, de la description, du dialogue me paraît indispensable dans la littérature moderne. Avouons-le franchement, Gil Blas est fatigant comme forme : l'entassement des événements et des idées a je ne sais quoi de stérile. L'Idée, devenue Personnage, est d'une plus belle intelligence*¹².

J'ai déjà eu l'occasion de m'étonner de cette formule que j'ai soulignée et qui figure, à peu près dans les mêmes termes, dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*¹³. Je ne suis pas absolument persuadé que le XVII^e siècle ignorait la description ou le dialogue (même au sens scottien où l'entend Balzac) et je ne suis pas certain que ce soit là l'innovation majeure de ce que Balzac appelle la « littérature moderne ». En revanche, la remarque se comprend si on considère, comme Balzac (et son époque ?), que le classicisme (ou la littérature à Idées) est trop complaisamment tournée vers l'abstraction et l'universel. Selon Balzac, les Idées qui sont à la base de la littérature doivent s'incarner dans des personnages qui leur donnent vie, et pas seulement sous la forme d'une allégorie. Le

¹¹ Il est hors de mon propos de faire de Balzac l'héritier littéraire de la philosophie de Cousin, d'autant plus que les relations entre les deux hommes sont peu claires. Laure Surville, la sœur de Balzac, a affirmé que son jeune frère avait assisté aux leçons de Villemain, Cousin et Guizot et qu'il en était revenu enthousiasmé. Outre le fait que cette assertion n'a toujours pas été prouvée bien qu'elle ait été répétée à l'envi par les biographes de Balzac, on ne saurait occulter le fait que les jugements exprimés sur Cousin dans *La Comédie humaine* sont peu amènes. Quand Lousteau donne à Lucien sa leçon de journalisme, il lui dit avec une ironie féroce : « Il n'y a rien qui pose une critique comme de parler d'un auteur étranger inconnu. Kant est le piédestal de Cousin » [IP, v, p. 443] ; et quand l'auteur du *Traité de la vie élégante* cherche à définir son objet, il renvoie à Cousin qui est l'auteur d'un « rébus » réputé indéchiffrable [PVS, XII, p. 217].

¹² *Ibid.*, p. 200. Je souligne.

¹³ Dans un article à paraître, intitulé « L'Avant-propos de *La Comédie humaine* et le XVII^e siècle littéraire français ».

processus de typisation des personnages est exactement inverse : un personnage, à force d'être caractérisé, défini, observé dans son âme et dans ses actes, en vient à représenter l'idée qui est son principe. Par exemple, l'avarice n'est pas allégorisée dans *Gobseck*, mais le dévoilement progressif par Derville du mystérieux Gobseck permet au lecteur de comprendre qu'il doit lire dans ce personnage l'incarnation de l'avarice.

L'Éclectisme littéraire que revendique Balzac explique un paradoxe — un de plus ! — de son œuvre. Il y a dans *La Comédie humaine* une tension entre, d'une part, l'utilisation des classiques (selon différentes modalités sur lesquelles il faudra revenir) qui « tire » l'œuvre vers le passé et qui permet, en tant que discours d'autorité, de légitimer l'œuvre romanesque qu'il est en train de construire, et, d'autre part, une écriture qui se veut résolument ancrée dans le présent (je rappelle que Balzac ne prétend pas écrire autre chose que l'histoire des mœurs de son temps).

Le palmarès balzacien

Balzac est bien loin de rejeter les auteurs classiques du XVII^e siècle, et il faut faire remarquer qu'il ne manifeste pas un amour particulier pour les écrivains du premier XVII^e siècle qui sont presque absents de son œuvre. Balzac n'est pas Gautier et ne s'intéresse pas aux grotesques, pas plus d'ailleurs qu'à la littérature galante. Scarron est à ce titre une sorte d'exception, mais pour être juste, il faut dire que Balzac le retient quasi uniquement pour avoir été le premier mari de Mme de Maintenon. Balzac fait bien aussi quelques allusions à la carte de Tendre, mais c'est un *topos* romanesque éculé qu'il ne prend pas vraiment la peine de réactualiser.

En lisant *La Comédie humaine*, on arrive à déterminer sans trop de difficultés l'organisation du Panthéon des écrivains classiques selon Balzac¹⁴. Il a pris ses distances avec le devoir de jeunesse que j'ai cité précédemment et qui mettait au premier plan les auteurs religieux

¹⁴ Geneviève Delattre s'est intéressée il y a quelques années aux jugements que Balzac pouvait porter sur les différents écrivains cités par Balzac, et notamment ceux qui concernent les classiques français du XVII^e siècle. Cependant, si elle faisait état d'un palmarès, elle ne s'intéressait pas aux modes d'insertion des classiques dans l'œuvre balzacienne, ni aux buts de cette récupération. Voir Geneviève DELATTRE, *Les opinions littéraires de Balzac*, Paris, PUF, 1961, 416 p.

(Bossuet, Fléchier, Massillon) avant de citer Molière, La Fontaine, Quinault, Racine, Jean-Baptiste Rousseau, Pascal, Corneille et La Bruyère. Dans *La Comédie humaine*, les auteurs religieux ne sont pas absents, mais c'est avant tout les écrivains profanes qui sont cités. Molière et La Fontaine sont les maîtres absolus : ils sont cités un nombre incalculable de fois et des pièces comme *Le Misanthrope* ou *Tartuffe*, ou des fables comme *Le Singe et le Chat* et *Les deux pigeons* sont présentes sous diverses formes (soit citation, soit allusion, soit réactualisation) dans le texte de Balzac.

Viennent ensuite Racine et Corneille, Perrault (retenu plutôt pour ses *Contes* que pour son rôle dans la querelle des Anciens et des Modernes), Bossuet (qui est plus historien que prédicateur, dans l'œuvre de Balzac), Fénelon (tantôt pour le *Télémaque*, tantôt pour ses rapports mystiques avec Mme Guyon). Descartes a un statut quelque peu particulier : Balzac lui voue l'affection d'un compatriote, mais il estime impossible le doute absolu que préconise le philosophe¹⁵. Boileau et Pascal appartiennent aussi au Panthéon classique de Balzac, mais il me semble que les modalités de leur présence sont ambiguës, j'y reviendrai.

Le Panthéon classique de Balzac n'a rien d'original et son classement personnel correspond à peu près à ce que l'on enseignait à l'Université, si l'on en croit le témoignage de *Louis Lambert*.

À mon arrivée, je suis allé entendre un vieil académicien qui disait à cinq cents jeunes gens que Corneille est un génie vigoureux et fier, Racine élégiaque et tendre, Molière inimitable, Voltaire éminemment spirituel, Bossuet et Pascal désespérément forts. [LL, XI, p. 649]

Ce témoignage nous apprend au moins une chose : Balzac a conscience, quand il écrit ces lignes (on est en 1835), que le discours tenu sur les classiques est un discours topique, fait de platitudes et d'idées reçues¹⁶. Le discours pontifiant du professeur d'Université

¹⁵ « Le doute absolu que demande Descartes ne peut pas plus s'obtenir dans le cerveau de l'homme que le vide dans la nature, et l'opération spirituelle par laquelle il aurait lieu serait, comme l'effet de la machine pneumatique, une situation exceptionnelle et monstrueuse. » [TA, VIII, p. 649]

¹⁶ Le très ironique *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert est à peu près dans cette lignée. Voir Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, Œuvres, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. II, p. 999-1023. « Descartes. *Cogito, ergo sum* » ; « La Fontaine. Soutenir qu'on n'a jamais lu ses contes. L'appeler le Bonhomme, l'immortel fabuliste » ; « Racine. Polisson ! » ; « Rousseau. Croire que J.-

de Lambert (derrière lequel on doit reconnaître Cousin ou Villemain) n'est que la vulgarisation (expurgée des attaques directes) des opinions qu'exprimait Voltaire dans le « Catalogue » du *Siècle de Louis XIV*¹⁷. Ce discours sclérosé fait évidemment fuir Louis Lambert dont le génie ne peut s'accommoder de telles banalités. Je me garderai bien de prendre Louis Lambert pour Balzac – ce que la critique balzacienne a eu tendance à faire un peu trop facilement –, mais il est un fait que Balzac refuse d'embaumer les classiques dans un discours apologétique.

Les modalités de présence des classiques dans *La Comédie humaine*

Je voudrais m'intéresser maintenant à quelques-uns des modes de présence des classiques dans *La Comédie humaine*, puisqu'il est impossible de les décrire tous dans le cadre de cette communication, ainsi qu'aux raisons qui ont pu pousser Balzac à faire usage des classiques. Le palmarès que nous venons de passer rapidement en revue peut paraître lacunaire. Comment Balzac aurait-il pu faire l'impasse sur les mémorialistes du « Grand Siècle » quand on sait le succès de scandale qu'ont rencontrés les *Historiettes* de Tallemant des Réaux en 1834¹⁸ et les *Mémoires* de Saint-Simon en 1830 ? Si Tallemant est cité comme « un de nos plus babillards chroniqueurs » [*EHC*, VIII, p. 363] dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*, aucune de

J. Rousseau et J.-B. Rousseau sont les deux frères, comme l'étaient les deux Corneille » ; « Scudéry. On doit le blaguer, sans savoir si c'était un homme ou une femme ».

¹⁷ VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, éd. Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant, Paris, LGF, « Le livre de Poche », [1753] 2005, chap. XXXIV, « Catalogue des enfants de Louis XIV, des souverains contemporains, des généraux, des ministres, des écrivains et des artistes », p. 870-991. Corneille « sera toujours le père du théâtre. Il est le premier qui ait élevé le génie de la nation » (p. 912) ; Molière est le « meilleur des poètes dramatiques de toutes les nations. [...] Molière a tiré la comédie du chaos, ainsi que Corneille en a tiré la tragédie » (p. 941) ; Racine était « grand poète [mais] on lui a rendu justice fort tard » (p. 960) ; on a de Bossuet « cinquante et un ouvrages ; mais ce sont ses *Oraisons funèbres* et son *Discours sur l'Histoire universelle* qui l'on conduit à l'immortalité » ; Pascal est un « génie prématuré [...], la langue et l'éloquence lui doivent beaucoup » (p. 954-955).

¹⁸ Voir Marie-Gabrielle LALLEMAND, « 1834 : les *Historiettes* de Tallemant des Réaux font scandale », *Elseneur*, 15-16, *Postérités du Grand Siècle*, 2000, p. 173-190.

ses anecdotes n'est rapportée directement¹⁹. Quant au duc, son nom n'apparaît nulle part dans l'œuvre de Balzac, mais la plupart des Balzaciens pensent que ce dernier ne pouvait pas ignorer les pages les plus célèbres des *Mémoires*, et Guy Sagnes a démontré que Balzac s'était servi d'une anecdote relatée dans les *Mémoires* du duc pour écrire *L'Interdiction*²⁰. Les spécialistes de Saint-Simon, parmi lesquels Marc Hersant, ont expliqué à l'occasion la proximité du système du retour des personnages dans les *Mémoires* et dans *La Comédie humaine*²¹ : si le mémorialiste n'est jamais nommé par Balzac, il est présent au moins en creux dans son œuvre.

Plus étonnant encore est le cas des moralistes classiques au sens strict²². La Rochefoucauld est cité deux fois dans *La Comédie humaine*, et jamais en des termes élogieux²³. En revanche, les thèmes abordés par le moraliste se rencontrent fréquemment sous la plume de Balzac, qui analyse dans les plis du cœur humain les effets de la vanité et de l'amour-propre²⁴. La Bruyère n'est pas tellement mieux traité par Balzac, qui prend ses distances avec le moraliste dès la *Physiologie du mariage* (1829).

¹⁹ Tallemant est encore cité dans *Sur Catherine de Médicis*, où Balzac prend l'« historien » en défaut au sujet de l'origine de la famille Lecamus. Voir *Cath.*, XI, p. 372-373.

²⁰ Voir *In.*, III, p. 417 et suiv.

²¹ Marc HERSANT, *Le discours de vérité dans les Mémoires du duc de Saint-Simon*, Paris, Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2009, p. 764-772.

²² Je considère, avec Béatrice Guion et Bérangère Parmentier, qu'il faut entendre le terme de « moraliste » dans un sens élargi au XVII^e siècle : tous les auteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle peuvent être qualifiés de moralistes en tant qu'ils tiennent un discours sur le cœur humain. Voir Béatrice GUION, « "Un juste tempérament" : les tensions du classicisme français », dans PRIGENT Michel (éd.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF / Quadrige, 2004, t. II, p. 131-154 ; et Bérangère PARMENTIER, *Le Siècle des Moralistes : de Montaigne à La Bruyère*, Paris, Seuil, « Points Essais, série Lettres », 2000, 349 p.

²³ Dans *La Fille aux yeux d'or*, Balzac fustige le vide de la conversation des salons parisiens du XIX^e siècle : leurs acteurs « prétendent qu'ils ne se rassemblent pas pour dire et faire des maximes à la façon de La Rochefoucauld » [FYO, v, p. 1051]. Le narrateur leur concède toutefois qu'il y avait peut-être du trop-plein dans les pensées du duc.

Dans *Les Employés*, on trouve ce théorème dérisoire « digne de La Rochefoucauld : Au-dessus de vingt mille francs d'appointements, il n'y a plus d'employés » [E, VII, p. 1108].

²⁴ Les occurrences pour chacun de ces termes dans *La Comédie humaine* sont de 414 pour « vanité(s) » et de 311 pour « amour-propre(s) ».

La Bruyère a dit très spirituellement : « C'est trop contre un mari que la dévotion et la galanterie : une femme devrait opter²⁵. » L'auteur pense que La Bruyère s'est trompé. [*Phy*, XI, p. 1145]

Il est assez frappant de voir que Balzac rejette explicitement les moralistes classiques en considérant qu'ils ont « mal vu », qu'ils se sont trompés sur le cœur humain. Pascal est considéré par Balzac comme un homme de génie, « à la fois grand géomètre et grand écrivain » [*SMC*, VI, p. 605], mais il est plus fréquemment admiré pour ses travaux de scientifique que pour les *Pensées* ou pour les *Provinciales*²⁶. Le principal motif de la fin de non-recevoir qu'adresse Balzac aux moralistes classiques est que leurs analyses ne sont plus tout à fait valables pour le monde de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Si l'on veut faire œuvre de moraliste et analyser le cœur humain – et c'est ce que fait Balzac –, on ne saurait se contenter de reproduire les vieux portraits. C'est en tout cas ce que dit explicitement le narrateur des *Comédiens sans le savoir* :

Une des plus grandes erreurs que commettent les gens qui peignent nos mœurs est de répéter de vieux portraits. Aujourd'hui chaque état s'est renouvelé. Les épiciers deviennent pairs de France, les artistes capitalisent, les vaudevillistes ont des rentes. [*CSS*, VII, p. 1178]

En même temps qu'elle supprimait la hiérarchie sociale et qu'elle proclamait l'égalité entre tous, la société est devenue plus complexe – c'est l'argument principal de la préface d'*Une fille d'Ève*. Il faut donc renouveler les peintures morales, c'est-à-dire qu'il faut les actualiser dans le fond²⁷. La forme, en revanche, est exploitée plus

²⁵ Le texte exact de La Bruyère est « C'est trop contre un mari d'être coquette et dévote ; une femme devrait opter » (Jean DE LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, éd. Robert Pignarre, Paris, GF Flammarion, 1965, « Des femmes », § 41, p. 123).

²⁶ Dans *La Peau de Chagrin*, Raphaël s'étonne naïvement que « l'auteur des *Lettres provinciales* » [*PCh*, X, p. 247] soit aussi un grand inventeur. Il est par ailleurs assez révélateur que ce soit les *Provinciales* qui viennent dans la bouche de Raphaël et non les *Pensées*. La visée apologétique de cet ouvrage complexe explique en partie la référence aux *Provinciales* qui visaient les Jésuites. Mais il est aussi délicat pour Balzac de faire référence à Pascal, dont les liens avérés avec le jansénisme sont problématiques sinon rédhitoires.

²⁷ Ces réserves sur le fond du discours moraliste semblent ne devoir s'appliquer qu'aux moralistes au sens strict, alors que Molière et La Fontaine, pour ne citer qu'eux, sont toujours d'actualité dans leurs peintures (Célimène est le type atemporel ou intemporel de la duchesse), et dans leurs moralités (celle de la fable des *Deux Pigeons* est rejouée par Calyste et Sabine du Guénic dans *Béatrix*).

ou moins fidèlement par Balzac²⁸. On trouve, au début de *Madame Firmiani*, une galerie de portraits absolument semblable à ce que l'on trouve dans *Le Misanthrope* et comparable dans une très large mesure aux portraits des *Caractères* de La Bruyère²⁹. Mais un exemple, pris dans *Pierrette*, sera sans doute le plus efficace pour prouver la parenté de construction des portraits croisés, jusqu'à l'épilogue.

Elle s'appelait Bathilde et l'autre Pierrette. Elle était une Chargebœuf, l'autre une Lorrain ! Pierrette était petite et souffrante, Bathilde était grande et pleine de vie ! Pierrette était nourrie par charité, Bathilde et sa mère avaient leur indépendance ! Pierrette portait une robe de stoff à guimpe, Bathilde faisait onduler le velours bleu de la sienne ! Bathilde avait les plus riches épaules du département, un bras de reine ; Pierrette avait des omoplates et des bras maigres ! Pierrette était Cendrillon, Bathilde était la fée ! Bathilde allait se marier, Pierrette allait mourir fille ! Bathilde était adorée, Pierrette n'était aimée de personne ! Bathilde avait une ravissante coiffure, elle avait du goût ; Pierrette cachait ses cheveux sous un petit bonnet et ne connaissait rien à la mode ! Épilogue : Bathilde était tout, Pierrette n'était rien. [*P*, IV, p. 120-121]

Malgré une absence explicite ou un discrédit manifeste des mémorialistes et des moralistes classiques, Balzac leur emprunte des formes et des situations aisément identifiables. Derrière ce portrait croisé de Pierrette et Bathilde, on peut déceler plusieurs hypotextes : les portraits de La Bruyère, de La Rochefoucauld ou du cardinal de Retz³⁰, ou même les destins croisés des deux jeunes filles du conte de Perrault intitulé *Les Fées*³¹. À défaut de précisions dans le portrait Balzac, la reprise de la forme classique du portrait nous permet de

²⁸ L'une des principales modifications est celle du genre : Balzac intègre dans le roman un discours moral qui figurait dans des recueils de textes juxtaposés sans réelle solution de continuité. Au sein du roman, les portraits moraux, les caractères sont emportés dans la masse de la narration

²⁹ La comparaison a été établie par Guy Sagnes, qui appuie son argumentation sur l'étude des variantes. « Balzac n'ignore par la tradition de la littérature mondaine classique : l'auteur encore débutant se souvient de La Bruyère dans les portraits successifs des premières pages et, quand il corrige toute mystérieuse par tout mystère, il se rappelle la scène des portraits dans *Le Misanthrope* » [*Fir.*, II, p. 135].

³⁰ J'ai analysé ailleurs le portrait d'Antoinette de Langeais, construit sur le même modèle classique. Voir Maxime PERRET, « Quand Honoré de Balzac rencontre le Grand Siècle », en ligne, dans *Cahiers en ligne du GEMCA*, 2009. URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20090507_Perret.pdf

³¹ Cette suggestion m'a été faite par Damien Zanone, que je remercie.

lire ce texte comme un faisceau de références multiples qui ne sont pas toujours décelables par un seul lecteur.

Outre la présence « en creux » de certains classiques, on trouve dans l'œuvre de Balzac des postures à la limite de l'iconoclasme. Boileau, que la postérité considère unanimement comme le législateur du Parnasse classique, n'est jamais cité dans *La Comédie humaine* pour son *Art poétique*. Balzac présente un Boileau irrévérencieux, celui des *Satires* et du *Lutrin*, loin de l'image figée, noble, quasi royale du poète. De plus, à l'instar des moralistes, Boileau est disqualifié en tant que satiriste : le dandy de Marsay déclare à Paul de Manerville que la satire sur les femmes est dépassée et que « le problème du mariage n'est [...] plus là où ce critique l'a mis » [CM, III, p. 535] ; et il est certain que la leçon du dandy misanthrope dessille les paupières du naïf Paul de manière bien plus efficace que la satire de Boileau.

Mais l'image de Boileau est davantage écornée quand elle est utilisée par César Birotteau. Dans *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, marchand parfumeur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris, chevalier de la Légion d'honneur, etc.*, le chef de file du parti des Anciens est utilisé par Birotteau dans son argumentaire pour convaincre deux interlocuteurs des bienfaits de l'huile de noisette pour conserver et prévenir la chute des cheveux. À son commis Popinot, il avoue :

L'huile de noisette est la seule qui ait de l'action sur les cheveux, aucune maison de parfumerie n'y a pensé. En voyant la gravure d'Héro et de Léandre, je me suis dit : Si les anciens usaient tant d'huile pour leurs cheveux, ils avaient une raison quelconque, car les anciens sont les anciens ! malgré les prétentions des modernes, je suis de l'avis de Boileau sur les anciens. [CB, VI, p. 124]

Tous les éléments du texte convergent pour rendre dérisoire la référence à Boileau : l'enjeu (la repousse des cheveux) est inaccessible, l'idée (qui sera fatale à son commerce) vient au parfumeur en observant une gravure mythologique, l'argument autotélique (« les anciens sont les anciens ! ») qui ne prouve strictement rien, et jusqu'à la dénonciation des « prétentions des modernes » qui, pourtant, ont gagné la querelle, par un homme qui ne possède qu'une bibliothèque d'apparat et qui n'a pas dû lire dix livres dans sa vie. L'effet est encore renforcé quand Birotteau réitère son argumentation face à Vauquelin, membre de l'Académie des

sciences et spécialiste capillaire. Le parfumeur répète quasiment terme à terme son argumentation imparable : « les anciens sont les anciens, je suis de l'avis de Boileau » [CB, VI, p. 127], alors que le savant ne l'écoute même pas. Si l'ironie de la situation ne permettait pas au lecteur de conclure à l'indigence de la référence culturelle, la sanction négative de Birotteau dans la fiction permettrait de faire comprendre que l'avis de Boileau sur les anciens n'avait aucun avenir dans le commerce de la parfumerie, pas plus qu'il n'en avait eu finalement en littérature.

Je voudrais aborder, avant de conclure, un dernier mode de présence des classiques dans le texte balzacien à travers l'exemple de Corneille. On considère aujourd'hui – à tort ou à raison – que l'auteur du *Cid* ou de *L'Illusion comique* est davantage baroque que classique. Pour Balzac, il ne fait aucun doute que Corneille est classique (au moins pour les pièces que l'histoire littéraire et la critique ont retenues à cette époque). Quoi qu'il en soit, le traitement que Balzac réserve à Corneille est particulièrement intéressant dans *Ursule Mirouët* d'une part, et dans *Les Marana* d'autre part. Dans le second texte, Balzac rend hommage à un « poète moderne » (qui n'est autre que Victor Hugo) qui fait dire à Marion Delorme un vers « tout cornélien » [Ma., X, p. 1067].

Et l'amour m'a refait une virginité.

Ce vers ne semblait-il pas une réminiscence de quelque tragédie de Corneille, tant y revivait la facture substantivement énergique du père de notre théâtre ? Et cependant le poète a été forcé d'en faire le sacrifice au génie essentiellement vaudevilliste du parterre. [Ma., X, p. 1067]

Le rapprochement entre Hugo et Corneille est inattendu. Le vers de Hugo a été retranché à la première représentation à cause des ricanements qu'il a suscités³², alors que Balzac y voit une réminiscence de Corneille dans la mise en valeur des deux substantifs. Le « père de notre théâtre » est donc mis en concurrence avec celui qui s'est voulu le père d'un « nouveau » théâtre. Or, le vers « tout cornélien » est cité par Balzac pour appuyer un discours général de type moral sur l'amour qui crée une femme nouvelle. Si le vers de Hugo était « trempé dans le vrai », comme l'écrit Balzac, c'est en raison de sa facture cornélienne. Le procédé, qui fonctionne

³² Voir Ma., X, p. 1067, n. 2.

en deux temps, est à la fois retors et complexe : 1) Hugo est l'auteur d'un vers porteur d'une vérité générale digne des classiques et légitime parce qu'il est forgé sur le modèle des classiques ; 2) Hugo n'est pas un aussi grand poète que Corneille parce qu'il a sacrifié son vers pour satisfaire un parterre qui n'est plus sensible qu'au vaudeville. En même temps qu'il salue le discours moral digne des classiques (parce que ce discours lui permet d'appuyer sa propre thèse sur l'amour capable de créer une femme nouvelle), Balzac écorche Hugo qui n'a pas eu le courage de s'élever plus haut que son public³³. Dans le cadre de cette communication, je ne m'intéresserai qu'au premier mouvement : celui qui situe la légitimité du discours moral du côté des classiques et qui permet aussi un transfert de légitimité vers *La Comédie humaine*.

Dans *Ursule Mirouët*, le transfert de légitimité que je viens de décrire est encore plus manifeste. On retrouve, dans ce texte de 1841, de Marsay qui semble citer à nouveau un classique en s'adressant cette fois à Savinien de Portenduère.

« Prenez garde, mon cher, lui dit de Marsay, vous avez un beau nom, et si vous n'acquiescez pas la fortune qu'exige votre nom, vous pourrez aller finir vos jours sous un habit de maréchal des logis dans un régiment de cavalerie.

Nous avons vu tomber de plus illustres têtes !

ajouta-t-il en déclamant ce vers de Corneille et prenant le bras de Savinien. [...] » [UM, III, p. 862-863]

Or, de Marsay ne cite pas Corneille : il invente un vers que le narrateur attribue à Corneille³⁴. La nuance est de taille : ce n'est pas un hommage à un auteur classique, mais une captation de légitimité au moyen du nom de l'écrivain classique. Le phénomène est un peu

³³ On peut aussi considérer que Balzac porte un regard critique sur Victor Hugo, mais aussi sur le public de 1830, au mauvais goût patent, et fort éloigné du public aristocratique (même s'il est en grande partie fantasmé) des années 1630. La différence que Balzac met en exergue entre Corneille et Hugo en dit autant sur les deux auteurs que sur les publics auxquels ils sont confrontés. Dans ce cas, la posture de Balzac est au mieux paradoxale, au pire de mauvaise foi : il a beau jeu de critiquer Hugo, lui qui a parfois pu flatter ce public « au génie essentiellement vaudevilliste », dans *La Comédie humaine* ou dans sa production théâtrale.

³⁴ Pas plus que Madeleine Ambrière-Fargeaud, qui a édité *Ursule Mirouët* dans la Pléiade, je n'ai pu retrouver ce vers dans l'œuvre de Corneille, ni même ailleurs que dans l'œuvre de Balzac : il y a lieu de croire qu'il a tout simplement été forgé par l'auteur.

comparable à l'utilisation que Stendhal faisait des épigraphes dans les chapitres du *Rouge et le Noir*, où les attributions fantaisistes sont légion. L'avertissement de de Marsay acquiert davantage de légitimité aux yeux du lecteur parce qu'il est attribué à Corneille, dont la parole est évidemment plus autorisée (Corneille est un « classique ») que celle d'un personnage fictif dont les qualités éthiques se partagent entre la misanthropie et le machiavélisme. Dans ce contexte, Corneille est un prête-nom (à destination unique du lecteur, il faut le souligner) qui doit faire admettre comme une vérité générale l'avertissement du dandy de Marsay.

*
* *

À côté d'une admiration sans bornes pour Molière et pour La Fontaine, Balzac ne rejette pas les classiques, loin de là, mais il n'avoue pas toujours sa dette à leur égard : les écrivains de la deuxième moitié du XVII^e siècle, particulièrement les moralistes et les mémorialistes, sont présents « en creux » dans *La Comédie humaine*. Balzac peut aussi, à l'occasion, adopter une posture irrévérencieusement ironique, ce qui le pousse à déconstruire l'image du législateur du Parnasse à la manière d'un iconoclaste. Enfin, puisque « les anciens sont les anciens », il reconnaît — souvent — leur autorité dans le discours moral, et il se sert de leurs noms pour opérer un transfert de légitimité dont il espère faire bénéficier l'ensemble de son œuvre.

En fin de compte, après ce rapide tour d'horizon sans doute trop partiel, on peut distinguer chez Balzac différents usages des classiques. Le premier type d'usage est de nature formelle : ce sont toutes les allusions plus ou moins explicites, les références dans un discours critique aux écrivains du XVII^e siècle, les réactualisations d'ordre rhétorique et poétique (comme dans le cas du portrait). Mais il y a, d'autre part, un autre type d'usage des classiques qui serait de nature discursive : on repère chez Balzac un discours sur les écrivains du XVII^e siècle qui permet tantôt une légitimation de son œuvre par transfert de légitimité des « classiques », tantôt une prise de distance polémique, qui vise à désacraliser Boileau ou les moralistes classiques.

Pour conclure, je voudrais insister sur le fait que Balzac revendique explicitement, tout au long de sa carrière littéraire, une esthétique qui entretient une relation de continuité avec celle des classiques, mais qu'il exprime aussi la volonté de « moderniser » la

peinture des mœurs telle qu'elle a été écrite par les classiques. Cette position, qui tient simultanément de l'art du paradoxe et de l'art de la synthèse, permet à Balzac d'adopter des postures différentes à l'égard des classiques et qui sont révélées par la manière dont il ménage la présence de ces auteurs dans son œuvre et par la manière dont il fait usage des « classiques ».

Liste des abréviations (par ordre alphabétique)

Cath.	<i>Sur Catherine de Médicis</i>
CB	<i>César Birotteau</i>
CM	<i>Le Contrat de mariage</i>
CSS	<i>Les Comédiens sans le savoir</i>
E	<i>Les Employés</i>
EHC	<i>L'Envers de l'histoire contemporaine</i>
Fir.	<i>Madame Firmiani</i>
FYO	<i>La Fille aux yeux d'or</i>
In.	<i>L'Interdiction</i>
IP	<i>Illusions perdues</i>
LL	<i>Louis Lambert</i>
Ma.	<i>Les Marana</i>
OD	<i>Œuvres diverses</i>
P	<i>Pierrette</i>
Phy.	<i>Physiologie du mariage</i>
PVS	<i>Pathologie de la vie sociale</i>
SMC	<i>Splendeurs et misères des courtisanes</i>
TA	<i>Une ténébreuse affaire</i>
UM	<i>Ursule Mirouët</i>

Pour citer cet article :

Maxime PERRET, « Balzac classique, Balzac romantique, ou Balzac éclectique ? L'usage des classiques français dans *La Comédie humaine* », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 125-142, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_007.pdf