



SOUS LA DIRECTION DE
LUCA PIETROMARCHI
ET **AGNESE SILVESTRI**

SÉDUCTION ET
VENGEANCE :
LA COUSINE
BETTE DE BALZAC

CINQ LEÇONS



NELLA STESSA COLLANA

1. G. DE MARCHIS (a cura di), *Di naufragi ne so più che il mare. La Cattedra "José Saramago" ricorda Giulia Lanciani*, 2019

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

2

SÉDUCTION ET
VENGEANCE :
LA COUSINE BETTE
DE BALZAC

CINQ LEÇONS

SOUS LA DIRECTION DE
LUCA PIETROMARCHI ET AGNESE SILVESTRI



Roma TrE Press
2020

La Collana “*Xenia. Studi Linguistici, Letterari e Interculturali*”, edita dalla Roma TrE-Press, è stata creata nel 2019 per proporre, all’interno di una cornice editoriale comune, pubblicazioni scientifiche scritte o curate dai docenti del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università degli Studi Roma Tre. La varietà delle proposte riflette le diverse linee di ricerca dipartimentali, nonché la pluralità teorica e metodologica che contraddistingue l’attività del corpo docente.

Direttore della Collana:
Giorgio de Marchis

Comitato scientifico:
Richard Ambrosini; Fausta Antonucci; Camilla Cattarulla; João Cezar de Castro Rocha (*Università dello Stato di Rio de Janeiro – UERJ*); Dora Faraci; Natal’ja V. Kovtun (*Università di Krasnojarsk – KGPU*); Giuliano Lancioni; Rosa Lombardi; Edoardo Lombardi Vallauri; Stefania Nuccorini; Luca Pietromarchi; Luca Ratti; Giovanni Sampaolo.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**, mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:
AK11 (copertina e frontespizio)
Times New Roman (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, luglio 2020
ISBN: 979-12-80060-37-2

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività delle *Roma TrE-Press*s è svolta nell’ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

Table des matières

| | |
|--|----|
| LUCA PIETROMARCHI, <i>La Belle et la Bette (en guise d'introduction)</i> | 5 |
| FRANCESCO FIORENTINO, <i>La France Louis-Philippe et le charme de Valérie</i> | 11 |
| ILARIA VIDOTTO, <i>Du baron Hulot au baron de Charlus, en passant par Samuel Beckett. Étude croisée de deux « frères par excès »</i> | 23 |
| ANDREA SCHELLINO, <i>Valérie Marneffe, ou la palme de la perversité</i> | 47 |
| VINCENT BIERCE, « <i>Dieu livra le monde aux discussions</i> » : <i>La Cousine Bette, ou Le Catéchisme social romancé</i> | 57 |
| AGNESE SILVESTRI, <i>Lisbeth, ou les limites de la vengeance populaire</i> | 73 |

Luca Pietromarchi

La Belle et la Bette
(en guise d'introduction)

La Cousine Bette – le roman auquel est consacrée la troisième des journées d'études que depuis 2017 avec Agnese Silvestri nous réservons à Balzac¹ – est le *roman terrible* de la littérature française du XIX^e siècle, ainsi que les *Liaisons dangereuses* le furent pour le siècle précédent. Maurois disait que Balzac n'avait jamais rien écrit « de plus atroce ». Il s'agit du premier volet des *Parents pauvres*, et comme roman de la famille il aurait pu tout aussi bien porter le titre éloquent que Mauriac choisira pour son chef d'œuvre, *Le Nœud de vipères*.

Au cœur de ce nœud érotico-financier-familial se niche la terrible Madame Marneffe, véritable « Machiavel en jupons » (p. 188)², ainsi que la définit Balzac, s'il ne la compare à Iago ou à Richard III. Mais ce personnage est aussi la figure métonymique de l'énergie créatrice et destructrice qui met en branle cette immense machine qu'est le Paris décrit par Balzac à la fin du chapitre V, où se résument les premières pages de la *Fille aux yeux d'or* : une machine qui broie les choses et les hommes, pour les faire renaître sous d'autres formes et en d'autres conditions. Madame Marneffe est le ressort d'un engrenage, sa psychologie ayant quelque chose de mécanique si l'on songe à la rationalité et à la ténacité dont elle fait preuve pour atteindre son but. Mais il serait tout aussi légitime de la comparer à une araignée, considérant la patience avec laquelle elle guette sa proie.

Toute l'œuvre de séduction de Madame Marneffe répond en effet à

¹ Voir L. Pietromarchi (éd.), *La penna e il pennello. Le Chef d'œuvre inconnu di Balzac. Cinque lezioni*, Binklink, Roma, 2015 ; L. Pietromarchi et A. Silvestri (éds.), *Il rosso e l'oro. La Fille aux yeux d'or di Balzac. Cinque lezioni*, Binklink, Roma, 2017.

² Balzac, *La Cousine Bette*, éd. A.-M. Meininger, dans *La Comédie humaine*, sous la direction de P.-G. Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1977, VII. Toutes les citations de *La Cousine Bette* renvoient à cette édition. Nous les indiquons directement dans le texte, suivi du numéro de page entre parenthèses.

une sorte de stratégie de l'araignée, finalisée à l'anéantissement de Hulot. Et cela à travers une spéculation érotico-financière dont Crevel garde la très scrupuleuse comptabilité. Hulot est la mouche qui, prise dans la toile, succombe comme bien d'autres héros balzaciens : comme Claes, comme Raphaël, comme Goriot, comme Lucien, comme Lambert, ces grands anges dont la chute sillonne le ciel de la *Comédie humaine*. Or ces personnages tombent parce que poussés vers l'abîme – celui de la misère ou de la démence – par le démon d'une passion métaphysique, spirituelle ou intellectuelle. Une passion qui, hors de la dimension érotique, est, dans la *Cousine Bette*, tout à fait absente. « [La] dimension socio-historique du roman l'empêche de jamais prendre coloration métaphysique »³. En effet, Hulot précipite ainsi que tombe un poids mort. Pierre Barbéris l'a dit de façon lapidaire : « Hulot n'est le héros de rien »⁴.

Cependant, si toute l'histoire pourrait être comprise dans les termes d'une spéculation financière, réduite au schématisme d'une psychologie sénile, ou lue comme un traité de sociologie sur la crise de la noblesse d'Empire, l'essentiel n'est pas là. Si, en un mot, les figures de l'araignée ou de l'engrenage ont leur pertinence pour représenter le dessin dynamique du roman, néanmoins cette pertinence est très partielle, car ces images manquent de désigner le plus important, à savoir le grand roman de passion qu'est *La Cousine Bette* : le roman d'une passion aussi forte que brutale.

Le Paris de Balzac est un grand échiquier. Sur cet échiquier chaque personnage joue son coup selon des règles prédéterminées. Coup qui peut être simple comme celui du pion – Birotteau –, linéaire comme celui de la tour – Rastignac – ou plus compliqué comme le coup du cheval – Vautrin. Mais tous répondent à une règle. Sur l'échiquier de ce roman, Balzac au contraire déchaîne une figure qui est laissée libre de gambader dans toute direction, sans règles qui ne soient celles que dicte la passion. La cousine Bette renverse l'échiquier et transforme la ville en une jungle. Une jungle qui correspond à un théâtre de passions, où se croisent et s'entremêlent des appétits et des convoitises qui ne répondent à aucun principe d'intérêt, soit-il d'ordre économique, social ou sentimental. Ce théâtre urbain laisse toujours entrevoir la jungle qui se dissimule derrière

³ P. Barbéris, « Préface. Histoire et vie privée », dans Balzac, *La Cousine Bette*, Gallimard, « Folio classique », Paris, 1972, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

ses coulisses, ainsi que dans l'ombre de la « sauvage Lorraine » l'on peut distinguer le profil – serait-ce un hommage à Cooper ? – d'un mohican : « la cousine Bette devint le Mohican dont les pièges sont inévitables, dont la dissimulation est impénétrable » (p. 152). Bette a en effet la force d'un animal, et la stupidité, ainsi que l'astuce, d'un être primitif.

Nomen omen. Tout cela est bien inscrit dans son nom, simple mais efficace jeu de mots : la cousine Bette, bête parce que d'esprit stupide, et bête parce que de caractère bestial, dont l'histoire ne pouvait être racontée que par un romancier qui, dès la dédicace, n'hésite pas à se définir : « le vétérinaire des maux incurables » (p. 53). Hulot l'appellera « la Chèvre », et Balzac « la mule » ou, le plus souvent, « la Bette féroce ».

Si cet adjectif n'est pas le plus fréquent, c'est sans doute le plus pertinent, du moment qu'il exprime le caractère essentiel de l'un des grands romans de l'énergie du siècle. Mais il s'agit ici d'énergie négative, tout à fait en contraste avec la forte connotation positive que l'épopée napoléonienne avait attribué à l'idée même d'énergie. C'est l'énergie impériale que l'énergie néfaste de Bette prétend effacer, déversant des seaux de haine afin d'éteindre « les feux de Bengale des victoires impériales » (p. 85), dont les Hulot sont les glorieux, bien que déchus, représentants. Bette semble brûler de la flamme la plus vive de la révolution, alimentée par une inextinguible soif de vengeance. « La sauvage Lorraine appartenait à cette catégorie de caractères plus communs chez le peuple qu'on ne pense, et qui peut en expliquer la conduite pendant les révolutions » (p. 86). La vengeance qu'elle exécute est d'ordre personnel et social. C'est la vengeance des parents pauvres, des offensés et des humiliés qui se ruent contre l'ordre qui se reconstitue à chaque manche de l'histoire, mais qui chaque fois les exclut à nouveau. « Elle fut la Haine et la Vengeance » (p. 152). En ce sens, la cousine Bette est bien la *parente pauvre* du le comte de Montecristo, héros du roman de la vengeance par excellence contemporain du nôtre. À la seule différence que chez Balzac le feu révolutionnaire prend aux restes de l'épopée napoléonienne, tandis que chez Dumas c'est la braise impériale qui renaît pour détruire l'ordre de la Restauration.

À vouloir observer de près le visage de la cousine Bette, il était facile, nous dit Balzac, de saisir le « côté féroce des paysans », qu'une série de comparaisons montre en toute sa bestialité : « La physionomie de la Lorraine était devenue terrible. Ses yeux noirs et pénétrants

avaient la fixité de ceux des tigres. Sa figure ressemblait à celles que nous supposons aux pythonisses... » (p. 145). Telle est la Bette qui est laissée libre de se ruer aux quatre coins de Paris pour mettre le feu aux maisons de ses parents, et pour en vider les caisses. Elle reçoit de la ville son énergie, de ce Paris dont elle sillonne la surface comme s'il s'agissait d'une mer agitée par des lames profondes. Or, cette agitation de la ville, Balzac soudain l'évoque à travers une expression qui a désormais assumé une connotation typiquement baudelairienne : « ses singularités disparaissaient au-dehors dans *l'immense mouvement parisien de la rue* » (p. 86, c'est moi qui souligne). Cette expression fait résonner quelque chose de familier⁵. D'autant plus que des « plis sinueux »⁶ de cet « immense mouvement » surgira, d'ici peu, non plus la pythonisse, mais la vipère destinée à distribuer à chacun ses fleurs vénéneuses, Madame Marneffe, qui peut bien se définir comme la *passante de Balzac*.

L'allusion à Baudelaire n'est pas sans raison. Grand lecteur de Balzac⁷, il est fort probable que Baudelaire ait eu en mémoire le souvenir de l'apparition de Madame Marneffe au moment où il devait composer le plus célèbre de ses « Tableaux parisiens », *À une passante* :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet [...]⁸

Le texte sous-jacent de ce célèbre quatrain laisse fort peu de doutes. Balzac avait présenté Madame Marneffe comme une apparition fugace, poussée par un courant d'adjectifs qui la revêtent de légèreté

⁵ « Tu verras dans ce tableau un promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes », Baudelaire, dédicace des *Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Cl. Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1975, rééd., 1990, I, p. 400. Mais également : « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini » Id., *Le Peintre de la vie moderne* dans *Œuvres complètes*, cit., 1976, rééd. 1995, II, p. 691.

⁶ Baudelaire, *Les Petites Vieilles*, v. 1 : « Dans les plis sinueux des vieilles capitales », *Les Fleurs du Mal* dans *Œuvres complètes*, cit., I, p. 89.

⁷ Voir G. Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, Corti, Paris, 1988.

⁸ *Les Fleurs du Mal*, cit., p. 92.

et d'élégance : « Une jeune femme, petite, svelte, jolie, mise avec une grande élégance, exhalant un parfum choisi, passait entre la voiture et la muraille pour entrer aussi dans la maison » (p. 101). Et peu de lignes à la suite le texte précisait : « dont la robe était agréablement balancée » (*ibid.*). Le même mouvement, les mêmes oripeaux, le même champ lexical. La passante baudelairienne, de toute apparence, descend en ligne droite de la passante de Balzac, toutes deux filles de la rue et fleurs de la ville, surgies par effet de la pression du même grand mouvement urbain⁹.

Mais il s'agit d'une descendance qui se développe suivant un processus de refoulement et d'idéalisation de tout ce qui chez Balzac est livré à l'état de romanesque vérité et de prosaïque crudité – « dont la robe était agréablement balancée par autre chose que par ces affreuses et frauduleuses sous-jupes en crinoline » (*ibid.*) ! Chez Baudelaire il s'agit du moment d'une mystérieuse scène de reconnaissance, le jaillissement d'une étincelle qui s'éteint tout de suite, laissant ouvertes, mais sans conséquences, les portes du possible, faisant coïncider le début et la fin dans un instant suspendu dans le temps. « Un éclair... puis la nuit ! »

C'est dans cette nuit, qui est la nuit, ici à peine suggérée, de la passion et de la misère, que Balzac au contraire lance son roman, véritable voyage au fond de la nuit du désir, jusqu'à son tragique épilogue. La poésie de Baudelaire maintient une trace très nette de cet épilogue, relevable dans la lueur livide qui transparait dans le regard de la passante : « Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue »¹⁰. Mais cette dangereuse étincelle ne prend pas, et on la voit s'éteindre dans le ciel d'une vague « éternité », là où chez Balzac elle avait été, au contraire, la mèche destinée à mettre le feu, et à réduire en cendres, la vie de l'« extravagant » Hulot. La poésie, à la lettre, éteint le roman et elle en suspend le cours. À travers ses évocations presque angéliques – il s'agit bien d'une moderne, et très profane, *visitation* – la poésie sublime et efface la dramatique réalité que Balzac raconte. Mais ce faisant elle ne fait que rappeler l'indicible, l'intolérable vérité que le roman montre à travers sa monstrueuse Bette.

⁹ Il s'agit donc de la possibilité de compléter en amont la généalogie de la figure de la passante de Baudelaire établie par Claude Leroy dans *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, PUF, Paris, 1999.

¹⁰ *Les Fleurs du Mal*, cit., p. 92.

Francesco Fiorentino

La France Louis-Philippe et le charme de Valérie

Dans *Le Roman expérimental*, Zola prend pour exemple romanesque de la méthode expérimentale, le baron Hulot, l'image même du « ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille, dans la société »¹. Balzac ferait passer Hulot dans certains milieux et le soumettrait à une série d'épreuves « pour montrer le mécanisme de sa passion »². Selon Zola, qui cherchait des ancêtres illustres à son école, ce roman de Balzac serait donc l'histoire d'un cas pathologique.

Une telle lecture essaye de réduire toute l'histoire racontée à une forme strictement déterministe : une cause qui génère des effets. La critique balzacienne a montré, au contraire, que le roman présente un champ de motivations sociales et historiques qui interfèrent avec les intentions morales et psychologiques, et qui conditionnent le développement de l'intrigue qui n'a pas un seul but et encore moins un seul agent principal/majeur. Balzac se définit « un docteur ès sciences sociales » (p. 104)³ : il saisit les détails de la vie privée et ceux de la vie sociale pour brosser un tableau de l'époque Louis-Philippe. *La Cousine Bette* est, par excellence, le roman de la contemporanéité, écrit à l'époque même de l'histoire racontée. L'interprétation de nature socio-historique – de Barbéris à Joëlle Gleize⁴ – a ainsi trouvé un terrain particulièrement favorable dans l'univers de la *Cousine Bette* qui, comme l'a dit Nicole Mozet, présente l'image d'un monde bouleversé par l'accélération brutale de l'Histoire⁵.

¹ E. Zola, *Le roman expérimental*, Garnier-Flammarion, Paris, 1971, p. 64.

² *Ibid.*

³ Balzac, *La Cousine Bette*, éd. A.-M. Meininger, dans *La Comédie humaine*, sous la direction de P.-G. Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1977, VII. Toutes les citations de *La Cousine Bette* renvoient à cette édition. Nous les indiquons directement dans le texte, suivi du numéro de page entre parenthèses.

⁴ *La Cousine Bette*, éd. P. Barbéris, Gallimard, Paris, 1972 ; *La Cousine Bette d'Honoré de Balzac* commentée par J. Gleize, Gallimard, Paris, 2010.

⁵ N. Mozet, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? » dans F. Rossum-Guyon, M. Van Brederode (éds.), *Balzac et Les Parents pauvres*, SEDES, Paris, 1981, p. 35.

Ces deux directions interprétatives (l'obsession érotique de Hulot et la virginité vindicative de Bette d'une part, et la crise des valeurs bourgeoises de l'autre), toutes deux légitimes, ne me semblent pas donner cependant suffisamment d'importance au véritable moteur de la narration... je veux parler du charme de Valérie, dont la présence dans le roman s'avère dominante et qui, comme j'essaierai de le démontrer, contrebalance le pouvoir déprimant des deux autres instances⁶.

La scène qui ouvre le roman présente tout de suite le milieu social : Crevel, qui se rend chez la femme de Hulot dans l'intention de la séduire, est le type idéal de cette deuxième génération bourgeoise post napoléonienne. Ancien employé de la maison de commerce Biroteau, il est devenu riche grâce au mariage avec la fille d'un meunier (p. 191) et à des spéculations en Bourse. Il est maire de son arrondissement et aspire à devenir député. Il affiche d'une façon ridicule les emblèmes de son nouveau statut social : sa description, au début du roman, dans un carrosse à la mode anglaise, en uniforme de capitaine de la Garde nationale avec la médaille de la légion d'honneur, est une sorte de clé musicale qui conditionne l'atmosphère morale et sociale du roman entier⁷. Il est défini comme « un gros homme de taille moyenne » (p. 55). Le rapprochement des adjectifs *gros* et *moyen* offre d'emblée une contradiction apparente, qui restitue parfaitement le caractère du personnage. Sa grosseur/grossièreté est moyenne : il constitue le type physique et moral même du bourgeois Louis-Philippe. Le registre stylistique que Balzac choisit pour le représenter – et qu'il renchérit dans les épreuves – est celui de la caricature : son attitude fière contraste avec son ventre « piriforme » (p. 56) et sa gaucherie d'ancien commerçant quinquagénaire avec l'exhibition d'une pompe militaire. C'est un personnage de comédie non seulement parce qu'il est comique, mais aussi parce que, jouant toujours un rôle, il n'est jamais naturel. Il croise « les bras à la Napoléon, en mettant sa tête de trois quarts, et jetant son regard comme le peintre le lui faisait lancer dans son portrait, c'est-à-dire à l'horizon » (p. 62). Le peintre qui lui a

⁶ La centralité du personnage de Valérie par rapport à Bette est remarquée aussi par A. Vanoncini, « Pouvoir et séduction dans *La Cousine Bette* », *Revue Suisse des littératures romanes*, 55, 2008, pp.79-90.

⁷ Crevel, devenu homme politique, « adopt[era] le drap noir » (p. 320). Mais sa description restera une caricature.

donné « le ridicule de cette expression byronienne » (p. 157) est Pierre Grassou, l'artiste médiocre de grand renom dans la bourgeoisie de la *Comédie*. Comme il ne dispose que de cette « mise en position », il s'en sert beaucoup⁸ ; mais, grâce à Mme Marneffe, il apprendra aussi à garder « son chapeau à la main d'une façon dégagée », et à insérer « le pouce de l'autre dans l'entournure de son gilet » (p. 320)⁹. Dans la conversation, il réclame constamment son appartenance à la régence, aux pratiques des Mousquetaires gris, de l'abbé Dubois, du maréchal de Richelieu, pour donner à sa vie un vernis de supériorité¹⁰. Mais, comme le dit Josépha qui a été sa maîtresse : « Il est vaniteux, il est passionné, mais son argent est froid » (p. 359). Il est parcimonieux jusque dans ses vices : il n'y investit que les sommes gagnées en Bourse, sans toucher au capital. Crevel est le représentant d'une bourgeoisie devenue classe dirigeante, qui n'a d'autre valeur que l'argent et à laquelle fait défaut le style qui permet de grimper jusqu'au dernier échelon de l'échelle sociale. Il est conscient de ce défaut, parce qu'il ne manque pas d'esprit, comme il arrive parfois aux personnages négatifs de la *Comédie* chez qui Balzac aime projeter des parties de lui-même¹¹. Ainsi, il peut employer une expression triviale en parlant d'une femme – « elle m'irait comme un gant » (p. 67) – sans négliger de se corriger aussitôt : « pardon ! c'est un mot de mon ancien état. Le parfumeur revient de temps en temps, c'est ce qui m'empêche d'aspirer à la députation » (*ibid.*). Les rôles qu'il doit jouer lui servent pour masquer ce vide. Il arrive même à afficher carrément sa débauche, croyant qu'elle peut lui donner le prestige aristocratique d'un style Régence. En effet elle contribue à sa popularité dans les milieux bourgeois sensibles au charme d'une conduite qui est à l'opposé de leurs principes : « À la Bourse, Crevel passait pour être supérieur à son époque et surtout pour un bon vivant » (p. 159). Le considérant « un grand homme » (p. 255), le député de province Beauvisage le prend à son tour comme modèle. Dans la

⁸ Voir par exemple aux pp. 72, 280, 398, 434.

⁹ La même pose de Nathan dans *Une Fille d'Ève*, dans *La Comédie humaine* cit., 1976, II, p. 300. Mais dans son cas le modèle est le portrait de Chateaubriand par Girodet.

¹⁰ Mais à la fin il trouvera le XVIII^e siècle « petit » (p. 399) et il voudra afficher un luxe Louis XIV.

¹¹ R. Chollet, *L'Œuvre de Balzac en préfaces. Des romans de jeunesse au théâtre*, Classiques Garnier, Paris, 2014, p. 382 : « S'il persécute avec tant d'acharnement cet admirable personnage, c'est que Balzac craint de lui ressembler. C'est qu'il lui ressemble ».

nouvelle société orléaniste, le dernier parvenu imite l'avant-dernier. À la fin du roman il aspire à devenir pair de France, il se propose d'acheter une terre et de changer son nom en Crevel de Presles (p. 369). Mais, sur son lit de mort, il retrouve sa dignité avec son identité originaire de commerçant : « Eh bien ! je saurai faire mes paquets. Je suis un ancien commis voyageur, j'ai l'habitude des départs. Ah ! mes enfants, je suis un esprit fort » (p. 434).

Nous avons là un exemple parfait du désir triangulaire, théorisé par René Girard¹², et dont la définition est d'ailleurs déjà avancée par Balzac lui-même dans le roman : « Avez-vous remarqué comme, dans l'enfance, ou dans les commencements de la vie sociale, nous nous créons de nos propres mains un modèle à notre insu, souvent ? » (p. 156). Crevel a des médiateurs de ses désirs : d'abord son ancien maître Birotteau, qu'il a imité dans le choix du mobilier de son chez lui¹³, ensuite Hulot qui, venant d'une couche bourgeoise plus ancienne et déjà anoblie, l'a introduit dans la débauche : il essaye d'avoir ce qu'il a, sa femme et sa maîtresse. Enfin, il voudrait imiter le luxe de l'hôtel que le duc d'Hérouville a offert à Josépha par celui de la rue Barbet, qu'il a arrangé pour Valérie¹⁴.

L'univers du roman est entièrement sous le signe du désir médiat. Hortense tombe amoureuse du jeune artiste aimé par Bette après que celle-ci lui en a parlé ; Carabine désire un tableau prétendument de Raphaël pour rivaliser avec le luxe de Josépha ; et, surtout, Bette aspire à détruire la famille de sa belle cousine à qui elle a « immolé » (p. 80) son

¹² R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961. L'importance narrative des passions dans ce roman a été soulignée par J. Gleize (« *La Cousine Bette* ou L'Énergétique narrative de la passion », *L'Année balzacienne*, 2018, pp.163-177), et elle a été mise en rapport aux exigences du roman-feuilleton par Ch. Couleau (« *La Cousine Bette* : le Feuilleton des passions », *ibid.*, pp. 213-229). Mais, à mon avis, il est significatif que ces passions soient toujours conformes au désir triangulaire décrit par Girard.

¹³ « Crevel fut adjoint parce que son patron avait été adjoint, il était chef de bataillon parce qu'il avait eu envie des épaulettes de César Birotteau. Aussi, frappé des merveilles réalisés par l'architecte Grindot, au moment où la fortune avait mis son patron en haut de la roue, Crevel [...] quand il s'était agi de décorer son appartement : il s'était adressé les yeux fermés et la bourse ouverte, à Grindot, architecte alors tout à fait oublié » (p. 156).

¹⁴ « La différence qui distinguait l'hôtel de Josépha de celui de la rue Barbet, était celle qui se trouve entre la personnalités des choses et leur vulgarité. [...] Qu'estimez-vous une copie de Raphaël ? L'hôtel de Crevel était donc un magnifique spécimen du luxe des sots, comme l'hôtel de Josépha le plus beau modèle d'une habitation d'artiste » (p. 398).

enfance et qui a épousé un bon parti. En même temps elle désire entrer elle-même dans la famille Hulot, « être la protectrice de ses protecteurs, l'ange sauveur qui ferait vivre la famille ruinée » (p. 313) : elle ne veut donc pas seulement détruire les Hulot, elle désire résolument prendre la place d'Adeline. Bette se meurt d'envie ; mais elle n'est jamais ridicule parce qu'elle n'exhibe pas son désir : dans sa concentration virginale elle est dangereuse. On peut remarquer, en tous cas, que dans cet univers social le médiateur est toujours interne : il n'y a plus d'idéaux inspirés par de grands personnages, comme c'était le cas de Julien Sorel ou d'Eugène de Rubempré avec Napoléon. Ils restent tous terre à terre, dévorés par l'envie. Les funérailles du général Hulot, suivies par « l'Armée, l'Administration, la Cour, le Peuple » et par « la vieille noblesse » (p. 353), symbolisent la fin d'une époque de géants : la nouvelle génération est désormais « sans grandeur » (p. 151), à la fois au niveau moral et sous l'aspect de ses formes de représentation.

Qu'est-ce qui remplit ce vide d'idéaux sociaux ? D'abord « la toute-puissante pièce de cent sous » (p. 325), « le manque de religion et l'envahissement de la finance, qui n'est autre chose que l'égoïsme solidifié » (p. 428), comme le dit Blanchon. Francesco Spandri a montré le lien social indissoluble dans le roman entre l'enrichissement et la pauvreté et comment le circuit de l'argent fournit l'occasion de suivre une intrigue parallèle à celle des rapports entre les personnages¹⁵. Le roman balzacien, en effet, registre la multiplication des transactions financières, que poussent surtout la Bourse et la rente d'État, en dépit de la pénurie d'argent mis en circulation à l'époque¹⁶.

Mais l'histoire racontée par *La Cousine Bette* n'est pas seulement celle d'une bourgeoisie médiocre qui ne croit qu'à la toute-puissance de l'argent : la toute-puissance du sexe s'avère encore plus importante pour l'intrigue. Nicole Mozet a observé qu'« aucun roman balzacien [ne] parle aussi directement de la sexualité »¹⁷. À partir de Zola et jusqu'à Barbéris, les critiques ont soutenu que ce roman montre une dégradation de la vie sexuelle causée par la dégradation de la vie sociale. C'est Balzac lui-même qui autorise cette lecture. Il parle expressément d'un nouvel

¹⁵ F. Spandri, « De l'argent comme dissolvant social. *La Cousine Bette* », dans A. Del Lungo, P. Glaudes, *Balzac, l'invention de la sociologie*, Classiques Garnier, Paris, 2019, pp.77- 96.

¹⁶ R. Bouvier, *Balzac, homme d'affaires*, Champion, Paris, 1930, pp. 27-28.

¹⁷ N. Mozet, cit., p.33.

art d'aimer qui apparaît après 1830 : « Cette hypocrisie, le caractère de notre siècle, a gangrené la galanterie » (p. 140)¹⁸. L'ostentation des scrupules, l'affectation d'un décor bourgeois voilent la pratique d'une prostitution avide et calculatrice. La nouvelle prostituée bourgeoise, telle Valérie, est mariée, elle tient en société un langage bien différent de la franchise de la comédienne Josépha, elle va régulièrement à la messe et invite un prêtre à sa table. Elle ne se donne pas tout de suite, mais seulement après des résistances étudiées qui élèvent son prix.

Dans ce vide de valeurs, qui englobe également la sexualité, Valérie me paraît garder cependant un pouvoir de séduction si fort qu'il arrive à contrebalancer en partie sa négativité morale ; une « énergie », encore que celle « du vice » (p. 210), qui contraste avec la laideur de cet univers bourgeois dont elle est pourtant au centre. Ses prérogatives, la séduction et l'énergie érotique, produisent surtout un brio dans la narration qui compense la négativité avilissante du contexte social. Un contraste avec cet univers bourgeois dégradé, d'une autre nature mais toujours fondé sur l'érotisme, connote également le personnage de Hulot. Hulot et Valérie Marneffe, l'obsédé du sexe et la prostituée bourgeoise, encore plus que la vierge Bette qui, comme l'a observé Roland Chollet, « manque d'invention dans le mal »¹⁹, constituent, à mon avis, le véritable moteur de la narration. Celui qui, à cause du sexe, dissipe les biens de famille, et celle qui accumule un capital grâce à son travail sexuel dur. Dans ce roman, c'est toujours le sexe qui déplace l'argent.

Hulot a servi sous Bonaparte et c'est là qu'il s'est irrémédiablement formé. « Inoccupé de 1818 à 1823, le baron Hulot s'était mis au service actif auprès des femmes » (p. 77). Pour lui, les femmes ont donc remplacé le service de l'Empereur. Il a vécu une sorte de sublimation à l'envers : les énergies investies dans le service ont basculé (ou bien elles ont fait retour) dans le désir sexuel. Cette substitution, que sa famille a acceptée en guise de justification, lui a garanti pendant un certain temps, malgré la débauche, le respect de sa femme et de son fils. Elle lui a surtout permis de garder un esprit de service et une certaine distinction jusqu'à la fin de sa vie : dans le quartier de la petite Pologne, où il se cache sous le nom de Vyder, bien que pauvre et dans une situation irrégulière, il continue à être

¹⁸ Même la chambre des amours de Valérie avec Steinbock représente un signe de l'époque : « l'amour clandestin dans les mesquines proportions qui y imprime le Paris de 1840 » (p. 420).

¹⁹ R.Chollet, cit., p. 385.

estimé. Dans ce nouvel ordre, qui n'est plus conciliable avec les idéaux et les valeurs de Bonaparte, « [l']homme reste ce qu'il a été » (p. 298). Il ne se soucie pas de ses malversations en Algérie, commises en tant que directeur du Ministère de la guerre, parce que l'« une des particularités du caractère bonapartiste, c'est la foi dans la puissance du sabre, la prééminence du militaire sur le civil » (*ibid.*). Bien qu'il soit « antimillionnaire » (p. 178) – à l'opposé donc d'un baron millionnaire comme Nucingen – il ne cesse de pratiquer cette vie dispendieuse comme « [l]es grands de l'Empire [qui] ont égalé, dans leurs folies, les grands seigneurs d'autrefois » (p. 151). Et même quand on le compare à Victorin, son fils vertueux, c'est Hulot père qui l'emporte. Victorin « était bien le jeune homme tel que l'a fabriqué la Révolution de 1830 : l'esprit infatué de politique, respectueux envers ses espérances, les contenant sous une fausse gravité, très envieux des réputations faites, lâchant des phrases au lieu de ces mots incisifs [...] mais plein de tenue et prenant la morgue pour la dignité » (p. 97) ». Il est ce qu'on appelait un « homme politique » : « nouveau mot pris pour désigner un ambitieux à la première étape de son chemin. *L'homme politique* de 1840 est en quelque sorte l'*abbé* du dix-huitième siècle » (p. 254). Député puritain aux « phrases filandreuses » (p. 292), complaisant avec le pouvoir, il n'ambitionne pas, à la manière des Rastignac et des Rubempré, le succès – et donc une position sociale à créer – mais, plus bourgeoisement, une carrière, l'ascension d'une hiérarchie qui existe déjà. Il a le sens de la réalité, mais sous une forme étroite, conforme aux valeurs dominantes de son époque : il se contente. « Il (Victorin) résolut d'accepter sa Célestine qui, certes, ne réalisait pas son rêve ; et jugea sainement la vie en voyant que la loi commune oblige à se contenter en toutes choses d'*à-peu-près* » (p. 364). Célestine, « vulgaire » et « insignifiante » (p. 97), s'avère être une femme sage, mais dépourvue de tout charme : « Le caractère de sa figure un peu plate, froide et commune, ses cheveux châtain clair disposés en bandeaux roides, la couleur de son teint, tout indiquait en elle la femme raisonnable, sans charme, mais aussi sans faiblesse » (p. 371). À la fin du roman, Victorin arrive à sauver sa famille qui se resserre autour de lui qui a pris la place de son père : dans les grandes tempêtes de la vie, « Il devint parfait » (p. 363). Ce noyau social sans Hulot père se présente comme tout à fait homogène au nouveau régime Louis Philippe. Mme de Saint-Estève, cynique mais lucide, cependant porte encore ce jugement sur la

moralité de cette nouvelle version de Victorin : « J'ai toujours vu dans l'honnêteté de l'étoffe à hypocrisie » (p. 388).

Comme Balthasar Claes, Hulot aussi recherche son absolu, bien qu'il le recherche dans le sexe. Il appartient à la famille des monomaniaques balzacien qui, à la différence de ceux de Molière, ne sont pas comiques. Il est obsédé par sa passion sous une forme incompatible avec le calcul étroit de la bourgeoisie des Crevel. Josépha, en bonne comédienne, l'assimile à Phèdre en lui donnant une patente d'innocence. Elle le distingue de « ces froids banquiers sans âme qu'on dit vertueux et qui ruinent des milliers de familles » (p. 358). Elle exalte Hulot parce qu'il est excessif : il contraste avec la mentalité juste milieu du siècle : « C'est Sardanapale ! c'est grand ! c'est complet ! On est une canaille, mais on a du cœur » (*ibid.*). Cette sorte d'absolution de Hulot est partagée, en partie, également par la voix narrative : dans la réunion de famille où il perd son autorité paternelle, Hulot, en larmes, reconnaît ses torts et le narrateur souligne son comportement en proposant, sur le plan grammatical, une identification avec lui : « Nous sommes tous dans le secret de nos torts » (p. 291).

La rencontre de Hulot avec Valérie s'avère fatale : ils se croisent, par hasard, sous l'immeuble où demeure Bette. Le baron est frappé par « la jeune femme dont la robe était agréablement balancée par autre chose que par ces affreuses et frauduleuses sous-jupes en crinoline » (p. 101). Ce mouvement n'est pas fait fortuitement, mais il est le produit d'une stratégie tout à fait délibérée : Valérie « ne triomphait pas en face », elle séduira Steinbock de la même manière : « Elle se retourna brusquement [...]. Ce mouvement de danseuse agitant sa robe, par lequel elle avait conquis Hulot, fascina Steinbock » (p. 262). La version en prose et prosaïque du sonnet baudelairien *À une passante* montre tout de suite, non seulement le caractère du personnage, mais aussi celui du roman. Pierre Barbéris a observé que le fait de porter l'attention sur l'arrière-train de Mme Marneffe est une véritable exception qui contraste la tendance romanesque à idéaliser la beauté féminine... Mais je trouve, pour ma part, que c'est de penser en moraliste que de considérer ce passage comme « l'image de l'embourgeoisement radical du monde et des rapports intra-humains »²⁰, du moment qu'il s'agirait là du symbole

²⁰ P. Barbéris, cit., p. 82, n. 1.

d'une beauté de consommation. Balzac arrive à décrire dans ce roman le pouvoir du désir érotique d'une façon très explicite, ce qui n'est pas toujours le cas. L'opposition n'est pas entre un désir aristocratique et un désir bourgeois, mais entre un amour céleste, divin et « le désir, cette faute de l'amour terrestre », comme Balzac le définit dans *L'Enfant maudit*²¹. Il faudrait donc plutôt renverser les termes : c'est l'embourgeoisement radical du monde représenté qui permet l'explicitation du désir sexuel, en général voilé, sublimé ou évoqué dans une forme comique. Pouvoir parler de la corporéité féminine et du désir non idéalisés d'une manière sérieuse est la prérogative de la nouvelle littérature réaliste. C'est une conquête littéraire, comme l'a soutenu Auerbach dans *Mimésis*, non pas un signal de décadence morale.

Valérie est au sein du roman le centre d'attraction des désirs de tous les personnages. Elle est irrésistible pour tous les hommes qu'elle rencontre. Surtout, elle arrive à les satisfaire tous. Elle « possédait des spécialités de tendresse » (p. 192) ; dans le tête-à-tête, « elle dépassait les courtisanes, elle y était drôle, amusante, fertile en inventions nouvelles » (*ibid.*). Le jeune baron brésilien costaud reconnaît qu'elle « a satisfait à tous ses caprices, à toutes ses exigences » (p. 416). C'est « une fée », comme l'avoue Hulot, capable de « métamorphoser un vieillard en jeune homme » (p. 236). Crevel, bien qu'il sache qu'elle le trompe, reconnaît « Oui, ma foi ! C'est la seule chose agréable de la vie » (p. 235). Carabine, qui vit de séduction, ne peut qu'admirer la capacité de sa rivale de posséder ses amants : « Quelle femme ! Comme elle vous a cacheté ce cœur-là » (p. 409). Bien qu'entretenir Crevel et Hulot soit « une rude charge » (p. 199), elle laisse croire à chacun d'eux, comme l'écrit Baudrillard à propos de la séduction féminine, « qu'il est et reste le sujet du désir, sans se prendre elle-même à ce piège »²².

Bette non plus ne résiste pas à son charme et développe une forte sensualité dans sa passion homosexuelle : « elle trouvait en elle l'obéissance des créoles, la mollesse de la voluptueuse » (p. 200) ; Valérie lui offrait « une beauté bien plus maniable que celle de Wenceslas » (*ibid.*). Si la virginité constitue la source principale de la force, retenue et diabolique, du personnage, le lien avec Valérie ne saurait être réduit à une stratégie de vengeance : « Elle adorait [...] Valérie, elle en avait

²¹ *La Comédie humaine*, cit., 1979, X, p. 254.

²² J. Baudrillard, *De la Séduction*, Denoël/Gonthier, Paris, 1981, p. 123.

fait sa fille, son amie, son amour » (*ibid.*). Son « amitié passionnée » est profonde (p. 430), « le sentiment le plus violent que l'on connaisse » (p. 433). Sur son lit de mort, abandonnée de tous, Valérie dira : « Pauvre Lisbeth, tu m'aimes encore, toi ! » (p. 432). La relation de Bette et Valérie ressemble à celle entre Herrera et Lucien, non seulement du fait du lien homosexuel : « Je jouis de tous tes plaisirs, de ta fortune, de ta toilette » (p. 239). Bette, comme Herrera, vit par personne interposée. Mais ce parallèle présente une variante importante : si Lucien est totalement subordonné à Herrera, en revanche, dans le couple Bette/Valérie, malgré ce que Balzac soutient, c'est cette dernière qui mène l'action.

Valérie exerce son pouvoir de séduction d'abord par son corps. Comme dans le cas de sa première rencontre avec Hulot, où son corps, selon Le Huenen²³, est morcelé, dans les descriptions, par un regard désirant. Une attention particulière est réservée, outre qu'à son dos, à sa poitrine, « serrée dans une guipure » (p. 212), ou « décolletée à sortir par le haut de sa robe en costume d'Ève » (p. 218), ou mise en valeur par « le plus joli bouton de rose au milieu de son corsage, en haut du busc, dans le creux le plus mignon » (p. 252)²⁴. Elle est « drôle et sublime » en levant le pied pour montrer à Crevel son nu « à travers le brouillard de la batiste » (p. 333), dans une posture conforme aux estampes libertines. Le narrateur aime s'arrêter à contempler ce corps. Dans la garçonnière de Crevel, Valérie « était belle comme sont belles les femmes assez belles pour être belles en dormant. C'est l'art faisant invasion dans la nature » (p. 303). Dans la chambre de Wenceslas, Valérie qui se fait lacer son corset « offre des beautés surnaturelles », qui arrivent à faire comprendre, « sans les excuser, les folies des Hulot et des Crevel » (p. 421). Dans des situations dégradées, Valérie est toujours une révélation de beauté et de grâce.

Mais Valérie ne séduit pas seulement avec son corps. Elle « acheva son œuvre diabolique [de séduction] en marchant jusqu'à Steinbock, une tasse de thé à la main » (p. 262). Elle est drôle, capable de répliques insolentes : à Crevel qui lui demande qu'ils se rencontrent trois fois la

²³ R. Le Huenen, « L'écriture du portrait féminin dans *la Cousine Bette* », dans F. van Rossum Guyon et M. van Brederode, (éds.), *Balzac et Les Parents pauvres*, cit., pp.75-85.

²⁴ Valérie ne manquera de montrer à Steinbock le bouton de rose qui paraît son corsage (p. 259). Le roman est animé par l'érotisme des descriptions, voir aussi celle d'Olympe Bijou (pp. 362-63).

semaine et non deux, elle répond : « Vous rajeunissez, mon cher... » (p. 227) ; ou de jeux de mots (Wences-las, faisant allusion à la lassitude de son amant après avoir fait l'amour) ; ou de double-sens d'une trivialité populaire (son héritage maternel), bien différente de la bourgeoise : à Crevel qui a promis à la vertueuse Adeline deux cent mille francs, elle dit par provocation : « Qu'a-t-elle fait pour t'apitoyer, la vieille ! elle t'a montré quoi ? sa...sa religion !.. » (p. 333). À la manière de Frosine de Molière, pour les séduire, elle arrive à persuader Hulot de renoncer à « [s]on gilet de force et à [s]on faux toupet » (p. 193) et à convaincre Crevel qu'il est plus charmant que les « jeunes gens » (p. 235)²⁵. Elle a un certain goût pour meubler son appartement, qui ressemble à celui de Balzac aménageant le nid d'amour où accueillir Mme Hanska ; elle est capable d'éduquer Crevel et de le pousser vers une carrière politique ; surtout, elle arrive à affronter les situations difficiles créées par la co-présence de ses amants avec le « calme et l'esprit libre » (p. 213) de Bonaparte au siège de Mantoue²⁶. Ce n'est pas par hasard qu'elle est la fille naturelle de Montcornet, le maréchal de l'Empire de la *Comédie*. Même devant la mort, elle ne perd pas son aplomb : elle se repent (à la différence de Bette) mais sans désavouer sa vie ; surtout elle garde confiance en elle-même. Comme elle a *fait* tous ses amants, maintenant « il faut que je fasse le bon Dieu » (p. 433).

Parmi les lecteurs du roman, celui qui a mieux compris le charme de Valérie a été Taine qui, dans son article sur Thackeray, compare ce personnage de Balzac à Rebecca Sharp de *Vanity Fair*, « intrigante et courtisane, mais femme supérieure et de bonnes façons » :

Balzac aime sa Valérie ; c'est pourquoi il l'explique et la grandit. Il ne travaille pas à la rendre odieuse, mais intelligible. [...] Elle a besoin d'élégance comme on a besoin d'air. Elle en prend n'importe où, sans remords, comme on boit de l'eau au premier fleuve. Elle n'est pas pire que son métier ; elle en a toutes les excuses innées, acquises, de tempérament, de tradition, de

²⁵ Le personnage de Valérie semble reprendre aussi plusieurs caractères de Célimène à partir de sa formidable coquetterie, capable d'entretenir plusieurs prétendants en même temps, voir A. Lorant, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac. La Cousine Bette -Le Cousin Pons. Étude historique et critique*, Droz, Genève, 1967, I, p. 208, note n. 1.

²⁶ Voir aussi quand le baron Montès la découvre avec Wenceslas : elle « le regarda si fièrement que ses yeux étincelèrent comme des armes » (p. 421).

circonstance, de nécessité ; elle en a toutes les forces, l'abandon, la grâce, la gaieté folle, les alternatives de trivialité et d'élégance, l'audace improvisée, les inventions comiques, la magnificence et le succès. Elle est parfaite en son genre, pareille à un cheval dangereux et superbe qu'on admire en le redoutant²⁷.

Taine peut ainsi conclure que Thackeray, qui, tout au contraire, ne rate aucune occasion pour témoigner son aversion envers Becky Sharp, est un moraliste, alors que Balzac est un « artiste et un romancier »²⁸.

Avec les personnages de Hulot et de Valérie, le roman arrive donc à réaliser une « formation de compromis » miraculeuse entre la condamnation morale de leur conduite et la reconnaissance, dans le cas de Hulot, de sa résistance aux valeurs dégradées de la société Louis Philippe et, dans le cas de Valérie, de son charme irrésistible²⁹.

La mort de Valérie entraîne le dénouement moral du roman. Tout l'argent, détourné par Valérie et Bette, revient à la famille Hulot, qui se recompose, à nouveau riche et respectable, autour de Hulot fils. Cette conclusion morale a été obtenue grâce à l'action frauduleuse de Vautrin et de sa tante. Le grand rebelle est désormais passé à la défense de l'ordre et des familles. Seul le vieil Hulot, avec son obsession, résiste au rappel à l'ordre, mais il vit désormais en marge de la société et de la géographie nationale. La morale sociale triomphe, mais la vie s'est rembrunie.

²⁷ H. Taine, *William Thackeray* [« Revue des deux mondes », 1^{er} janvier 1857], dans *Essais de critique et d'histoire*, éd. P. Tortonese, Classiques Garnier, Paris, 2020, vol. I, pp. 514-516.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Pour la notion de « formation de compromis » voir F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 210-218. Cette coprésence d'instances contradictoires caractérise aussi les personnages de Crevel (comme nous l'avons déjà dit) et surtout de Bette : d'une part victime maltraitée par la famille Hulot et par la vie, de l'autre persécutrice féroce et socialement dangereuse.

Ilaria Vidotto

*Du baron Hulot au baron de Charlus,
en passant par Samuel Beckett.
Étude croisée de deux « frères par excès »*

Le point de départ de cette étude nous est fourni par quelques lettres de Samuel Beckett, dans lesquelles l'écrivain irlandais tisse en filigrane un réseau de connexions entre Proust et Balzac, entre la *Recherche* et *La Comédie humaine* et, de manière plus inattendue, entre deux personnages de leurs univers romanesques. La première lettre significative à ce propos date de décembre 1932 ; même si, à cette époque, l'essai sur Proust est déjà achevé, Beckett revient encore sur l'œuvre de cet auteur viscéralement aimé, mais qu'il n'hésite pas pour autant à critiquer avec véhémence¹, en particulier lorsqu'il le surprend en flagrant délit de *balzacisme*. À son ami McGreevy, Beckett écrit que la section sur laquelle s'ouvre *Le Temps retrouvé*, consacrée aux opinions et plaisirs du baron de Charlus pendant la guerre, est un morceau « si évidemment ajouté et hors d'œuvre », d'autant plus détonnant qu'il voisine avec les pages lumineuses où Proust expose sa doctrine esthétique – « un des plus magnifiques morceaux d'écriture soutenue qu'on puisse jamais trouver »². Plus généralement, les péripéties qui ont pour protagonistes Charlus et son protégé Morel, nourrissant la physiologie de l'inversion qui se déploie, de façon inégale, dans les quatre derniers volumes de la *Recherche*³, s'avèrent selon lui « du pur Balzac » ou, qui pire est,

¹ Alberto Beretta Anguissola a mis en lumière dans un article récent la relation d'« *odi et amo* » que Beckett entretient vis-à-vis de Proust, voir A. Beretta Anguissola, « Marcel in Tolomea, ovvero : la *Recherche* secondo Beckett », *Quaderni Proustiani*, 12, 2018, p. 18.

² Formules tirées de S. Beckett, *Lettres (1929-1940)*, éd. G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, D. Gunn et L. More Overbeck, traduction de A. Topia, I, Gallimard, Paris, 2014, p. 232.

³ Le traitement de l'inversion masculine trouve place notamment dans *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière* et dans la première section du *Temps retrouvé*. Voir M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de J.-Y. Tadié, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1988-1989, III et IV. Toutes les citations de la *Recherche* proviennent de cette édition, que nous indiquons directement dans le texte par le sigle RTP, suivi du tome en chiffres

« un déversement à la Balzac »⁴. Ces jugements lapidaires autorisent à comprendre que Proust s'attire les foudres de l'écrivain irlandais dès lors qu'il verse dans des procédés narratifs soutenant un romanesque trop invraisemblable et vulgaire, plaqué artificiellement sur une œuvre autrement complexe, soutenue par une ambition dogmatique.

Proust fait ainsi les frais de l'hostilité déclarée de Beckett vis-à-vis de Balzac, lequel tient lieu de véritable repoussoir aux yeux du père de Godot. Aussi bien dans sa correspondance que dans ses cours de littérature, Beckett condamne la rigidité excessive des intrigues balzaciennes, peuplées de personnages marionnettes livrés à la merci de leur créateur démiurge et réduits de la sorte à des « légumes mécaniques »⁵ ; il abhorre également « l'effet boule de neige » qui supporte les enchaînements des causes et des effets dans « un monde chloroformé », où il n'y a « pas d'imprévu, pas d'incrédulité, pas d'impulsion »⁶.

Des reproches similaires pointent dans une autre lettre de 1935, qui nous intéresse de plus près car elle porte sur *La Cousine Bette*, que Beckett lit à cette époque : « Je lis *La Cousine Bette*. L'effet de chute dans le ridicule dans le style et la pensée est si énorme que je me demande s'il écrit sérieusement ou en parodie »⁷. Malgré son mépris à l'égard des expédients feuilletonesques et de la caractérisation des personnages, si outrée qu'elle tourne au ridicule, Beckett ne se détourne pas du roman ; non seulement il avoue qu'il « continue à le lire », mais cette lecture trouve même une petite place au sein de sa bibliothèque mentale, où elle vient se ranger à côté de la *Recherche*. En effet, deux semaines plus tard Beckett affirme, toujours à McGreevy, qu'à son avis « le baron Hulot était pour beaucoup dans l'élaboration de Charlus »⁸. Ce propos, glissé sans explications ultérieures, témoigne d'une association intertextuelle spontanée qui surgit chez Beckett au cours de lectures et relectures rapprochées dans le temps, et tend ainsi un fil rouge entre les trois lettres citées, entre un Balzac honni et un Proust rudoyé lorsque

romains et du numéro de page en chiffres arabes entre parenthèses.

⁴ S. Beckett, *Lettres*, cit., p. 232.

⁵ Cité dans B. Le Juez, *Beckett avant la lettre*, Grasset, Paris, 2007, p. 48.

⁶ Pour toutes ces citations, voir S. Beckett, *Lettres*, cit., pp. 48, 50 et 51.

⁷ *Ibid.*, p. 315.

⁸ *Ibid.*, p. 322.

trop balzacien, et surtout entre deux personnages que la critique, tant proustienne que balzacienne, n'a pas l'habitude de coupler.

Cette intuition de Beckett ne peut qu'interpeller les spécialistes des deux camps, et ce pour deux raisons en particulier. D'une part, s'il est notoire que le baron de Charlus apparaît comme le personnage le plus balzacien de la *Recherche*, aussi bien sur le plan diégétique – Palamède est un lecteur idolâtre de *La Comédie humaine*, qu'il cite à plusieurs reprises⁹ – que sur le plan de son élaboration fictionnelle, puisant largement dans un arrière-plan balzacien, la source intertextuelle la plus fréquemment citée à son propos n'est pas Hulot mais le diabolique Vautrin¹⁰. Dès 1921, un lecteur perspicace comme le comte de Montesquiou (qui, rappelons-le au passage, est donné souvent comme l'une des clés de Charlus) avait remarqué cette affinité¹¹, que Proust s'empresse de nier dans l'épître¹² mais qu'il thématise dans le texte sur le mode de la réécriture ou à travers des citations explicites. Pensons, pour ne donner qu'un exemple, à la scène de séduction qui clôt le premier volume du *Côté de Guermantes*¹³, où Charlus se pose en père (très peu) spirituel vis-à-vis du héros-narrateur en lui offrant un pacte intime et mondain ; cette scène entre clairement en résonance, tout en la pervertissant, avec la fin d'*Illusion perdues* et la captation de Lucien par Vautrin/Herrera, épilogue que Proust qualifiait de « Tristesse d'Olympio de la pédérastie »¹⁴.

⁹ Voir surtout *À la recherche du temps perdu*, cit., III, pp. 437-439.

¹⁰ Voir sur ce point l'ouvrage récent de M. Bertini, *L'Ombra di Vautrin. Proust lettore di Balzac*, Carocci, Roma, 2019 (Id., *À l'ombre de Vautrin. Proust et Balzac*, Classiques Garnier, Paris, 2019, avec un chapitre supplémentaire par rapport à l'édition italienne). Pour une confrontation plus ample entre Proust et Balzac, voir J. Borel, *Proust et Balzac*, José Corti, Paris, 1975.

¹¹ Bien que l'homosexualité de Vautrin soit encore discutée au sein de la critique balzacienne, c'est en particulier sur l'orientation sexuelle et sur l'attitude des deux personnages vis-à-vis de leurs protégés, sous-tendue par le double fantasme du père (incestueux) et du Pygmalion, que l'on fait reposer cette ressemblance. Voir P. Berthier, « Marcel Proust et Charlus Herrera », dans F. Van Rossum-Guyon, *Balzac, Illusions perdues : l'œuvre capitale dans l'œuvre*, Université de Groningue, Groningue, 1988, pp. 94-103 ; Id., *Figures du fantasme*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1992, pp. 50-52 et Id., *Charlus*, Éditions de Fallois, Paris, 2017, p. 97.

¹² « [M]on personnage était construit d'avance, purement inventé » déclare Proust dans sa réponse à Montesquiou. Voir M. Proust, *Correspondance*, éd. Ph. Kolb, Plon, Paris, 1970-1993, XX, p. 281. Pour la lettre de Montesquiou où il est question de Charlus et de Vautrin, voir *ibid.*, p. 187.

¹³ Voir *À la recherche du temps perdu*, cit., II, pp. 581-592.

¹⁴ Voir M. Proust, *Le Carnet de 1908*, éd. P. Kolb, Gallimard, Paris, 1976, pp. 48-49. Proust

D'autre part, grâce à une lettre de 1896 nous savons que Proust a lu et apprécié *La Cousine Bette*¹⁵ ; cependant, les réflexions que lui inspirera plus tard ce roman portent essentiellement sur le personnage de Steinbock, sculpteur raté et velléitaire, « simple amateur qui ne réalise pas, qui ne produit pas, qui ne comprend pas qu'il faut se donner tout entier à l'art pour être un artiste »¹⁶. Bien que dans les brouillons préparatoires pour *Le Temps retrouvé* l'étude du caractère de Steinbock soit jugée « ennuyeuse et médiocre »¹⁷, l'auteur du *Temps perdu* ne peut qu'être sensible à un personnage qui incarne la problématique de la vocation et de l'astreinte éthique présidant au geste créateur, tandis qu'aucun mot n'est proféré au sujet du libertin dissipateur Hulot.

L'absence de déclarations explicites de la part de Proust nous invite ainsi à interroger plus avant, textes à l'appui, les motivations qui ont pu déclencher cette « agnizione di lettura »¹⁸ chez Beckett. Dans les pages qui suivent, nous nous proposons donc d'examiner en quoi et pourquoi le Charlus de Proust tiendrait du Hulot de Balzac, et de montrer qu'une parenté, sinon une véritable gémellité, existe bel et bien entre ces deux barons frappés de monomanie et descendant à grands pas la pente qui, comme l'écrit Sainte-Beuve dans sa critique de *Bette* pour le *Constitutionnel*, mène « l'honnête homme au déshonneur et le vieillard à l'avilissement »¹⁹. Plus particulièrement, il s'agira de faire ressortir l'entrelacs de déterminations qui réunit, dans une imbrication proprement monstrueuse, la passion monomaniaque dégénérant en folie, la ruine du corps vieillissant et une déchéance qui est à la fois physique, morale et sociale.

prêtera ensuite cette formule à Charlus lui-même, voir RTP, III, p. 437.

¹⁵ Id., *Correspondance*, cit., II, p. 118.

¹⁶ Id., *Cahier 1*, f. 34 v°.

¹⁷ Id., *Cahier 57*, f. 31 r°.

¹⁸ « Agnition » ou « reconnaissance de lecture » (je traduis), formule empruntée à G. Nencioni, « Agnizioni di lettura », *Strumenti critici*, 1967, 2, pp. 191-198.

¹⁹ Cité par J. Gleize, *La Cousine Bette d'Honoré de Balzac*, Gallimard, Paris, 2010, p. 226.

Un dérèglement de tous les sens : de « belles ruines humaines »

En partant du principe, énoncé dans *La Peau de chagrin*, selon lequel « tous les excès sont frères »²⁰, nous pouvons affirmer que, toute proportions de noblesse gardées – l’altier Palamède de Charlus, rejeton de la plus pure aristocratie française, serait en effet horrifié de cette « mésalliance » avec un vulgaire noble d’Empire²¹ – les deux barons de nos romans sont bien des jumeaux intertextuels et surtout des frères par excès. Au vieux libertin qui « aime trop les femmes » (p. 68)²² et qui en arrive de ce fait à dilapider son capital financier et social, à ruiner sa famille et à commettre des crimes pour entretenir cette fausse « femme comme il faut » qu’est Valérie Marneffe, répond la parabole tout aussi autodestructive du baron de Charlus, l’inverti monstrueux et sublime de la *Recherche*, dont l’apparente austérité morale vole en éclats au fur et à mesure qu’on le voit donner libre cours à son « vice », perdre la tête et le cœur pour le cruel violoniste Morel et s’humilier en proie à des instincts débridés. Si l’on fait momentanément abstraction de la différence qui les sépare, et qui a trait à leur orientation sexuelle (nous y reviendrons), force est de constater que les trajectoires des deux personnages paraissent véritablement calquées l’une sur l’autre, sous-tendues par une même dynamique qui conduit inexorablement de l’ordre au désordre²³, de la règle – effective ou simulée – au dérèglement de tous les sens.

Il convient de rappeler en effet que l’excès entraînant leur perte n’est pas donné initialement comme un trait constitutif de leur nature. Afin de rendre davantage percutante la dégradation qu’ils subiront au fil de la narration, Balzac et Proust veillent à nous montrer d’abord les deux personnages « à une tout autre période de [leur] révolution » (RTP, III,

²⁰ Balzac, *La Peau de Chagrin*, éd. Pierre Citron *La Comédie Humaine*, sous la direction de P.-G. Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1979, X, p. 196.

²¹ Le mépris de Charlus, et de tous les Guermantes, pour les familles qui ont acquis leurs titres nobiliaires sous Napoléon est on ne pourrait plus profond ; voir *À la recherche du temps perdu*, cit., II, p. 852.

²² Voir *La Cousine Bette*, éd. A.-M. Meininger, dans *La Comédie humaine*, sous la direction de P.-G. Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1977, VII. Toutes les citations de *La Cousine Bette* renvoient à cette édition, que nous indiquons directement dans le texte, suivi du numéro de page entre parenthèses.

²³ Cf. P. Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Arthaud, Paris, 1973, p. 555.

p. 709), une période qui coïncide, pour filer la métaphore astrologique de Proust, avec leur zénith. Par le biais d'une analepse complétive, le narrateur balzacien rappelle au début du roman le passé glorieux de Hulot, haut fonctionnaire de l'état napoléonien, jouissant de la faveur de l'empereur aussi bien que d'un physique avantageux et, qui plus est, mari fidèle, faisant preuve d'un « attachement conjugal » (p. 76) durable vis-à-vis de sa femme Adeline. De même, lors de sa première apparition, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Charlus frappe le héros proustien par la sévérité de ses mœurs – le baron n'hésite pas à fustiger toute forme de faiblesse chez les jeunes gens, qu'il trouve en général trop efféminés²⁴ – et par une surveillance qu'il paraît imposer tant à son physique (il est dépeint comme un grand sportif, amateur de longues marches à pied) qu'à ses vêtements rigoureusement sombres²⁵.

Au début de leur parcours, les deux personnages font donc montre d'une probité sans faille ; or la contenance qu'ils se donnent s'avère le résultat de la contention exercée sur leurs passions latentes²⁶. Dans le cas de Hulot, cette retenue émane de l'ordre social constitué dont il est, de par sa charge de haut fonctionnaire, partie prenante ; dans le cas de Charlus, c'est surtout le poids des contraintes mondaines et des inhibitions personnelles qui amène Palamède à flétrir ses penchants et à se fabriquer un masque susceptible d'occulter sa vraie nature²⁷. Ce n'est donc que dans une phase successive de leurs existences, au moment où survient une « vacance de l'ordre »²⁸ qui coïncide, pour l'un, avec la

²⁴ Voir *À la recherche du temps perdu*, cit., II, p. 121.

²⁵ « [D]'un peu près on sentait que si la couleur était presque entièrement absente de ces vêtements, ce n'était pas parce que celui qui l'en avait bannie y était indifférent, mais plutôt parce que, pour une raison quelconque, il se l'interdisait », *Ibid.*, p. 112.

²⁶ Il convient de nuancer légèrement ce propos, dans la mesure où la fidélité du jeune baron Hulot n'est pas feinte, celui-ci étant réellement amoureux d'Adeline et remplissant sincèrement ses devoirs conjugaux. La probité de Charlus repose en revanche sur des stratégies de déni et de refoulement de sa vraie nature : le baron affecte du mépris vis-à-vis de tout ce qui lui renvoie, en miroir, sa propre image.

²⁷ Lors de ses premières apparitions, « [L]e corps charlusien semble un champ de bataille où une volonté de fer a décidé de tenir en respect des pulsions non assumées car virtuellement dangereuses », P. Berthier, *Charlus*, cit., p. 34.

²⁸ « [L]e désordre n'a commencé à se glisser dans cette âme qu'avec une certaine vacance de l'ordre, de l'ordre extérieur dont il était, au sens noble, le fonctionnaire », P. Barbéris, *Le Monde de Balzac*, cit., p. 555. Voir aussi R. Borderie, « Le temps des passions », dans *L'Année balzacienne*, 2018, p. 158.

chute de l'Empire²⁹, pour l'autre avec l'acceptation et l'assouvissement d'une pulsion sexuelle auparavant bridée, que la *libido* se déchaîne sans entraves et qu'un désordre organique et psychique s'empare progressivement des deux barons.

Une première manifestation de ce désordre nous est donnée à lire au travers de la représentation des corps, Proust et Balzac s'attachant avec soin, et d'une manière étonnamment similaire, à peindre la déchéance physique qui affecte leurs monomanes respectifs. Ayant constaté à ses frais que « à cinquante ans, il fallut compter avec les grâces » (p. 78), le bel et vaniteux Hector Hulot est contraint de cacher les misères du quinquagénaire en recourant à des artifices aussi illusoires que coûteux : de la teinture pour les cheveux grisonnants, des ceintures, des corsets, autant d'accessoires constituant non pas les attributs du héros homérique dont il porte le nom mais une armature factice qui, si elle paraît donner le change (« chez le baron rien, il faut en convenir, ne sentait le vieillard », p. 94), ne trompe pas pour autant l'œil alerte de Josépha, qui appelle le vieux Beau « mon pauvre chat teint » (p. 122). Par cette appellation railleuse, l'impitoyable courtisane porte une première atteinte à la vanité du baron, démasque sa velléité de vouloir « rester beau à tout prix » (p. 78) et froisse « l'enveloppe » (p. 94) fragile du libertin que Valérie se chargera de réduire définitivement en miettes. Prétendant une improbable jalousie, sous laquelle se cache en réalité un calcul mi-pervers, mi-sadique (« plus tu seras vieux, moins j'aurais peur de me voir enlever mon Hulot par une rivale », p. 193), la despotique Mme Marneffe oblige Hulot de se défaire de ses artifices. Forte de son empire, elle démantèle une à une les « grâces postiches » (p. 193) de son amant : après avoir renoncé à se teindre, « une fois lancé dans son chemin, il ôta son gilet de peau, son corset ; il se débarrassa de toutes ses bricoles. Le ventre tomba, l'obésité se déclara » (p. 193).

De par cette juxtaposition de verbes au passé simple, créant un enchaînement rapide de micro-événements, la syntaxe mime l'accélération prodigieuse avec laquelle le baron se voit spolié de ses attraits. En mettant en avant, et en fonction de sujet, les chairs flasques du libertin, le parallélisme syntactico-sémantique qui clôt la

²⁹ « Inoccupé de 1818 à 1823, le baron Hulot s'était mis en service actif auprès des femmes. Madame Hulot faisait remonter les premières infidélités de son Hector au grand finale de l'Empire » (p. 77).

citation dissipe l'illusion de prestance physique que Hulot s'évertuait à entretenir ; l'édifice précaire de ses charmes s'écroule et le baron se trouve subitement réduit à « une de ces belles ruines humaines » (p. 193), à un débris d'Empire³⁰ – comme l'est aussi le très laid Sylvain Pons – aussi anachronique dans ses prétentions de séducteur qu'est grotesque son corps de vieillard. Le diptyque des *Parents pauvres* est fortement marqué, on le sait, par le registre du grotesque, que Balzac met à contribution dans le cadre de la description des personnages – pensons au couple Pons / Schmucke, à Fraisier, mais aussi à Crevel – et également dans la configuration de certaines scènes où le grotesque s'avère, comme l'a montré Elisheva Rosen, « la doublure et la distorsion grimaçante du pathétique »³¹. L'infléchissement que Balzac imprime au portrait de Hulot après la spoliation induite par Valérie s'inscrit dans le sillage du grotesque romantique et hugolien, promouvant le droit et le devoir de l'écrivain de représenter aussi la laideur et le bas corporel³². L'accent est mis sur les protubérances d'un corps proprement monstrueux, déformé et hétérogène, où des vestiges des anciens charmes, tels des « sourcils restés noirs » rappelant « vaguement le bel Hulot » (p. 193), voisinent – dans un contraste oxymorique³³ – avec la blancheur des cheveux, l'embonpoint, la « pesanteur des mouvements » (*ibid.*). Au grotesque qui caractérise ces détails descriptifs appartient aussi le ricanement railleur qui accompagne la mise au jour de la décrépitude physique du baron. La compassion que l'on pourrait ressentir face au décalage entre la réalité du corps en ruine et l'élan juvénile animant son libidineux possesseur se trouve en effet annulée par le ridicule dont sont souvent victimes les amants séniles balzaciens³⁴, ainsi que par la charge d'une

³⁰ « L'Empire s'en va ! Je vais saluer l'Empire » (p. 122), dit d'ailleurs Josépha, dans un clin d'œil métagoétique et proleptique, lors de la scène de rupture, au début du roman.

³¹ E. Rosen, « Le pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* », dans F. Rossum-Guyon, M. Van Brederode (éds.), *Balzac et Les Parents pauvres*, SEDES, Paris, 1981, p. 121.

³² Voir sur ce point S. Berthelot, « Balzac et le réalisme grotesque. Lecture de *La Cousine Bette* », dans D. Philippot, F. Bercegol (éds.), *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006, pp. 147-163.

³³ Cf. J.-L. Diaz, « Destin du Deux. Oxymore, ironie et répétition dans *Les Parents pauvres* », dans F. Rossum-Guyon, M. Van Brederode (éds.), *Balzac et Les Parents pauvres*, cit., pp. 199-208.

³⁴ Pensons notamment au baron de Nucingen amoureux d'Esther (*Splendeurs et Misères des courtisanes*), au vieil antiquaire de *La Peau de chagrin* amoureux d'Euphrasie, au mari d'Honorine dans le récit éponyme...

dimension comique qui affleure notamment dans la cruelle comparaison animalière de Valérie : « cet affreux administrateur qui souffle comme un phoque, qui a des nageoires dans les narines » (p. 219).

Mettant en exergue le côté excessif, répugnant, à la fois pathétique et comique du corps de Hulot, le grotesque fonctionne en outre comme un élément de jonction entre la prosopographie et l'éthopée, dans la mesure où la dégradation progressive du physique donne à lire la dépravation morale du personnage ravagé par la passion. À la droiture d'un corps encore tonique et d'une conduite irréprochable se substituent en effet un affaissement des chairs, un débordement dans les agissements qui transforment le grand officier de la Légion d'Honneur en une véritable épave. Les réapparitions rocamboliques du baron, déguisé d'abord en père Thoul, puis en père Thorec, et enfin en Vyder, ponctuent les étapes d'une métamorphose qui suit le mouvement paradoxal d'un *crescendo* dans la diminution, tant physique que sociale. La consommation du corps, passant de l'obésité du début à une maigreur presque spectrale, s'accompagne d'un dénuement matériel qui témoigne du renversement des fortunes et de l'indignité dans laquelle patauge, à la fin du roman, le feu parent riche ; Hulot-Thorec revient en effet sous les traits d'un vieillard « qui paraissait âgé de quatre-vingts ans, aux cheveux entièrement blancs, le nez rougi par le froid [...] allant d'un pas traînant, les pieds dans des pantoufles de lisière, le dos voûté [...] laissant passer à ses poignets les manches d'un gilet tricoté, et la chemise d'un jaune inquiétant » (p. 391), un vieillard qui a tout perdu, sauf les sursauts toujours vivaces d'une *libido* anormale, comme le montre le dénouement tragi-comique du roman (nous y reviendrons).

L'entrelacs qui fait de la dégradation du corps vieillissant de Hulot un miroir de l'abjection morale atteinte par le personnage structure également la représentation du baron de Charlus. Son évolution dans la *Recherche* s'articule en effet autour d'une même involution du corps et des mœurs, une dégringolade que Proust a fixée très tôt dans la genèse du roman (dès 1909) et qu'il revendique comme étant une composante essentielle de la poétique du personnage³⁵. Tout comme Balzac insiste

³⁵ Comme l'atteste cette déclaration de Proust à Jacques Boulenger : « Ce n'est pas de ma faute si M. de Charlus est un vieux monsieur, je ne pouvais pas brusquement lui donner l'aspect d'un pâtre sicilien comme dans les gravures de Taormine », *Correspondance*, cit., XX, p. 272. Pour la genèse du personnage de Charlus, voir L. Teyssandier, *De Guercy à*

sur le déclin physique de Hulot pour pointer du doigt, et peut-être exorciser³⁶, les ridicules des vieillards tombés sous la férule d'une passion anachronique, Proust accentue le côté repoussant et grotesque du corps de Charlus pour mieux faire ressortir la monstruosité tragique de l'inversion sexuelle.

L'ouverture de *Sodome et Gomorrhe* assume à ce propos une valeur inaugurale, non seulement en ce qui concerne la révélation de l'homosexualité du baron, mais aussi pour ce qui est de certains traits que Proust inocule dans la prosopographie de son personnage, et que nous retrouvons – grossis et exacerbés – au fil de ses apparitions ultérieures. Dans la lumière crue de l'après-midi, Charlus apparaît au narrateur qui l'observe en cachette « bedonnant, vieilli par le plein jour, grisonnant » (RTP, III, p. 4) ; ces trois expressions caractérisantes, dévoilant les stigmates de la vieillesse dans un ventre proéminent et des cheveux qui tournent au gris, esquissent un croquis qui sera développé plus loin dans ce même volume, au moment de la rencontre fatidique entre Charlus et son amant Morel. Sur le quai de la gare de Doncières, le baron surgit

dans un complet de voyage clair qui le faisait paraître plus gros, en marche et se dandinant, balançant un ventre qui bedonnait et un derrière presque symbolique, la cruauté du grand jour décomposait sur les lèvres, en fard, en poudre de riz fixée par le cold cream, sur le bout du nez, en noir sur les moustaches teintées dont la couleur d'ébène contrastait avec les cheveux grisonnants, tout ce qui aux lumières eût semblé l'animation du teint chez un être encore jeune (RTP, III, p. 254).

Un réseau serré et étonnant de convergences se tisse entre ce portrait de Charlus et le passage où s'accomplit le démantèlement de Hulot par Valérie. Outre la mise à contribution du grotesque, qui se manifeste par l'insistance sur des détails corporels bas tels que le « ventre bedonnant » et le « derrière presque symbolique », ainsi que par la coexistence d'éléments hétérogènes et contrastants (le noir des

Charlus. Transformations d'un personnage de À la recherche du temps perdu, Honoré Champion, Paris, 2013.

³⁶ Nous renvoyons à ce propos à R. Williams, « “Deux vieux amateurs du beau sexe” : Balzac and Hulot », *Nottingham French Studies*, 1985, vol. 24, 1, pp. 26-36.

moustaches teintes et le blanc-gris des cheveux), il est intéressant de relever le rôle spéculaire que joue le maquillage dans la mise à nu du vieillissement des deux personnages. Alors que, jusqu'au diktat de Valérie, les cosmétiques sauvent la mise au vieux beau et préservent, tant bien que mal, ses agréments factices, chez Charlus le maquillage a un effet paradoxal et antiphastique. D'une part, il trahit le souci de plaire de l'homosexuel qui assume pleinement ses inclinations ; d'autre part, son caractère outrancier fait éclater au grand jour la vieillesse qu'il est censé masquer, les misères aussi bien physiques que morales que Charlus croit occulter. Si à Balbec, soit « à l'époque où le baron flétrissait ses propres goûts » (RTP, III, p. 91), « la légère couche de poudre » (RTP, II, p. 120) qui recouvrait son visage témoignait de l'effort de se forger une carapace sous laquelle abriter ses instincts, à Doncières le maquillage criard, qui coule et se dissout sous l'effet de la chaleur, fonctionne comme le signe révélateur d'une dissolution bien plus profonde. « Son secret exsude par tous les pores »³⁷, perce le fard des apparences et affleure à la surface d'un visage qui, malgré – ou à cause même de ces artifices – exhibe tragiquement « une vie crapuleuse racontée par la déchéance morale » (RTP, III, p. 711). Ainsi, de manière encore plus explicite que ne le fait Balzac dans le portrait de Hulot, Proust tisse une relation de cause à effet entre le dérèglement libidinal et l'exubérance du corps avachi, siège et miroir d'une perversion qui envahit aussi le domaine de la parole³⁸ :

Ce n'était pas, d'ailleurs, seulement dans les joues, ou mieux les bajoues de ce visage fardé, dans la poitrine tétonnière, la croupe rebondie de ce corps livré au laisser-aller et envahi par l'embonpoint, que surnageait maintenant, étalé comme de l'huile, le vice jadis si intimement renfoncé par M. de Charlus au plus secret de lui-même. Il débordait maintenant dans ses propos (III, RTP, p. 711).

Bien que tributaire d'une esthétique du grotesque, le « corps énorme » de ce « monstre puissant » (RTP, III, p. 709) suscite moins

³⁷ P. Berthier, *Charlus*, cit., p. 35.

³⁸ Le désordre général qui a gagné Charlus se manifeste aussi par le besoin irrépressible de s'épancher au sujet de l'homosexualité, sur laquelle le baron tient des propos de plus en plus libres et débridés ; voir, entre autres, *À la recherche du temps perdu*, cit., III, pp. 715-717.

le rire qu'un mélange de dégoût et de pitié. La laideur de Charlus est moins comique que tragique, car elle donne à contempler les abîmes effroyables de l'inversion, d'une passion d'autant plus monstrueuse qu'elle est – d'après la vision de Proust – contre nature. La débauche corporelle marque dès lors l'échec de la volonté, la victoire ultime du tempérament sur les efforts de refoulement que Charlus a pourtant mis en œuvre tout au long de sa vie. De ce fait, si les apparitions successives de Hulot témoignent de la « greffe du grotesque sur le pathétique »³⁹ que devrait susciter l'image du vieillard décati et dupé, chez Proust c'est plutôt l'inverse qui s'opère : le pathétique affleure à tout moment sous le badigeon grotesque qui recouvre le personnage, lequel ne fait jamais l'objet de railleries. Au contraire, plus la décadence du baron s'accroît, plus la désapprobation morale du narrateur proustien s'infléchit vers une forme de compassion vis-à-vis de l'individu phagocyté par « le mal générique » (RTP, IV, p. 343) et pathologique dont il est le jouet. « Nous ne pouvons approcher des êtres les plus pervers, sans reconnaître en eux des hommes. Et la sympathie pour leur humanité entraîne notre tolérance pour leur perversité »⁴⁰, affirmait Proust dans *Jean Santeuil* ; et c'est bien avec des accents attendris, empathiques, que le narrateur relate la dernière apparition de Charlus dans *Le Temps retrouvé*, un Charlus minéralisé, pétrifié, tout aussi blanchi et diminué⁴¹ qu'Hulot, resté malgré la vieillesse – ainsi que son jumeau balzacien – « coureur comme un jeune homme » (RTP, IV, p. 442), mais opposant à la bassesse grotesque du soupirant d'Agathe Piquetard « la majesté shakespearienne d'un Roi Lear » (RTP, IV, p. 438).

³⁹ E. Rosen, « Le pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* », cit., p. 121.

⁴⁰ M. Proust, *Jean Santeuil*, sous la direction de P. Clarac, Y. Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1971, p. 872.

⁴¹ « [S]on chapeau de paille laissait voir une forêt indomptée de cheveux entièrement blancs, et une barbe blanche, comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics, coulait de son menton [...] M. de Charlus convalescent d'une attaque d'apoplexie que j'avais ignorée [...] avait plutôt, comme en une sorte de précipité chimique, rendu visible et brillant tout le métal dont étaient saturées et que lançaient comme autant de geysers les mèches maintenant de pur argent de sa chevelure et de sa barbe » (*À la recherche du temps perdu*, cit., IV, pp. 437- 438).

« *À combien l'amour revient aux vieillards* »⁴² : chronique d'une ruine annoncée

De cette analyse de la représentation des corps résulte alors que le désordre affectant l'organisme des deux monomanes se veut, tant chez Balzac que chez Proust, le symptôme extérieur d'une corruption qui, de la sphère physique et sexuelle, s'irradie au domaine moral et social. La ruine du baron Hulot est annoncée dès le début du roman, d'abord au fil du portrait *in absentia* que brosse son compagnon de débauche Crevel, et puis dans les inquiétudes prémonitoires de sa femme Adeline. En révélant à la baronne que son mari « achève de se ruiner pour Josépha », qui l'a « plumé net, oh ! plumé, ce qui s'appelle rasé » (pp. 65-66)⁴³, l'ancien employé de César Birotteau, bien plus économe dans la gestion de son vice, évoque sans ménagements le spectre de la faillite financière qui plane sur la famille Hulot. Quoique débitées avec emphase, afin de miner la résistance vertueuse d'Adeline, les explications de Crevel laissent apparaître un lien de cause à effet, un cercle littéralement vicieux entre la passion monomaniaque de Hulot et sa déconfiture. Logé à la même enseigne que le sexagénaire Nucingen fou d'Esther⁴⁴, mais ne pouvant compter comme lui sur des ressources illimitées, le vieux beau est contraint de multiplier les dépenses pour conserver en sa possession des beautés qui menacent à tout moment de lui échapper : la sienne propre – d'où le recours aux accessoires de toilette mentionnés plus haut – et les maîtresses qu'il entretient en écoulant en peu d'années des sommes considérables. Si, comme nous l'avons constaté, l'érotomanie accélère le processus de dégradation physique qui affecte le personnage, le corps portant les stigmates du vice, il s'avère également que le vieillissement accroît le potentiel (auto)destructeur de la passion : n'étant plus soutenu par une apparence avantageuse, le libertin en proie à ses instincts, et proie pour cela de la cupidité des Josépha et des Marneffe, ne peut

⁴² Titre de la deuxième partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*.

⁴³ Sauf indication contraire, les italiques sont toujours dans le texte original.

⁴⁴ Les infortunes de cet autre baron de *La Comédie humaine* sont d'ailleurs évoqués par Hulot dans l'échange avec le commissaire de police, à la suite de la découverte de la tromperie de Valérie : « J'ai vu monsieur de Nucingen, le banquier, atteint d'une passion de ce genre-là.../ – C'est mon ami, reprit le baron. J'ai soupé souvent avec la belle Esther, elle valait les deux millions qu'elle lui a coûté./ – Plus, dit le commissaire. Cette fantaisie du vieux financier a coûté la vie à quatre personnes » (p. 307).

assouvir ses désirs que par l'intermédiaire de l'argent⁴⁵. « C'est affreux qu'un vice coûte plus cher à satisfaire qu'une famille à nourrir ! » (p. 96) : voilà quintessencié, dans cet amer constat du baron, « le drame, ou si vous voulez, la comédie terrible »⁴⁶ du vieillard amoureux, qui ne peut pourtant s'empêcher – « Et c'est irrésistible » (*ibid.*), admet en effet Hulot – de nourrir son vice aux dépens de sa famille, en abdiquant ainsi son rôle et ses devoirs de *pater familias*⁴⁷.

Conjointement à la furie vengeresse de la parente pauvre, le roman déploie alors l'« odieux spectacle d'un père sans dignité » (p. 355) ; un « père prodigue » (p. 448) qui non seulement dissipe jusqu'au dernier centime la fortune familiale mais en arrive même, dans un renversement burlesque, à mettre le ménage de son fils dans la gêne – Victorin étant obligé d'hypothéquer sa maison pour racheter les lettres de change souscrites par son père – et à détruire sa réputation d'homme d'État. Guidée par la clairvoyance de la vertu, Adeline avait d'ailleurs préconisé, dès le début du roman, l'épilogue désastreux de la carrière de son mari : « elle le vit, tombant de jour en jour par degrés jusque dans la boue sociale, et renvoyé peut-être un jour du ministère » (p. 80). Aussi la « scène de la vie privée » se transforme-t-elle graduellement en une « scène de la vie parisienne » ; les frasques du libertin se déplacent du versant domestique (l'adultère étant d'abord une affaire de couple, puis de famille) au domaine social et politique dès lors qu'Hulot, l'« un des plus habiles travailleurs de l'administration napoléonienne » (p. 179) s'engage dans le « dédale effroyable » (*ibid.*) de l'usure et de la concussion pour payer le train de vie famineux de Valérie. Le vol que le baron perpète au préjudice de l'État en Algérie, dont la découverte entraîne le suicide de l'oncle Fischer, ménage un climax dans le déshonneur atteint par le personnage, vitupéré par son protecteur, le ministre de la Guerre Wissembourg, et ravalé au rang de « monstre » (p. 351) par son propre frère. La monstruosité de Hulot apparaît ainsi dans l'enchevêtrement des répercussions privées et publiques de son

⁴⁵ Comme le note Régine Borderie, « dans *La Cousine Bette*, [l'argent] apparaît comme un « pharmakon » des passions : poison et remède », « Le temps des passions », cit., p. 160.

⁴⁶ Balzac, *Le Cousin Pons*, dans *La Comédie humaine*, cit., 1977, VII, p. 630.

⁴⁷ Sur les enjeux, y compris juridiques, de la paternité chez Balzac, voir M. Mas, *Le Père Balzac. Représentations de la paternité dans La Comédie humaine*, Classiques Garnier, Paris, 2015.

vice, ses agissements criminels sapant en effet les trois piliers de la société napoléonienne : la famille, l'état et la morale. La mercuriale du maréchal Hulot fait office d'analepse itérative, en ce qu'elle ménage une récapitulation impitoyable de la trajectoire ruineuse du baron :

Il nous a déshonorés tous ! [...] Il a volé l'État ! Il m'a rendu mon nom odieux ! [...] À sa famille maintenant ! reprit-il. Il vous arrache le pain que je vous gardais, le fruit de trente ans d'économies. [...] Un homme qui a méconnu une Adeline, et qui a éteint en lui les sentiments du vieux républicain, cet amour du Pays, de la Famille et du Pauvre que je m'efforçais de lui inculquer, cet homme est un monstre, un pourceau... (pp. 350-351).

La destruction du haut dignitaire est complète et la condamnation on ne pourrait plus retentissante. Et pourtant, les accents mélodramatiques de la morale vilipendée ne sont pas les seuls à résonner dans le roman. La position du narrateur balzacien apparaît en effet plus nuancée et indécidable. Si sa désapprobation s'exprime nettement dans certains passages à forte teneur axiologique, ou dans la dialectique manichéenne qui range le dissipateur du côté des méchants et ses probes victimes (Adeline, Victorin, Hortense, le Maréchal Hulot) du côté des bons, à d'autres endroits du roman le narrateur semble mettre en valeur, de façon certes ambivalente, le potentiel énergétique et inventif propre à la passion de Hulot, et aux monomanes en général⁴⁸. En soulignant « la singulière puissance que communiquent les vices, et à laquelle on doit les tours de force qu'accomplissent de temps en temps les ambitieux, les voluptueux, enfin tous les sujets du diable » (p. 175), en insistant aussi sur le rajeunissement prodigieux provoqué par l'élan libidinal, qui fait des libertins des créatures sans âge, Balzac confère à son personnage une sorte de grandeur dans la destruction, laquelle devient, par un renversement grotesque, une création sublime. Il n'est pas tout à fait sûr, dès lors, que Hulot « se dégrade et tombe sans avoir jamais ni la stature, ni la mission du héros »⁴⁹. La force vitale multipliée

⁴⁸ « Vices ou passions sont pour Balzac de puissants moteurs psychiques qui déclenchent des masses supérieures d'énergie, malsaines et "fausses" peut-être, mais impressionnantes », P. Nykrog, *La Pensée de Balzac dans La Comédie humaine*, cité par J. Gleize, cit., p. 79.

⁴⁹ P. Barbéris, « Préface », *La Cousine Bette*, Folio Gallimard, Paris, 1972, p. 21. Pour une mise au point sur la question du héros balzacien, voir J.-D. Ebgy, *Le Héros balzacien*.

et l'acharnement jusqu'au-boutiste que le baron investit dans la poursuite de ses désirs élèvent le personnage vers une forme d'absolu et placent ses folles démarches bien au-dessus des calculs minables d'un Crevel⁵⁰. Cette lecture épique et héroïcisante trouve dans le roman un porte-parole en la personne de Josépha ; dans une tirade qui s'oppose symétriquement à la harangue du Maréchal Hulot, elle exalte la faculté du baron à dépenser et à se dépenser sans compter, en apportant ainsi au vice, d'abord blâmé, la pleine absolution : « Eh bien j'aime cela ! s'écria Josépha, qui se leva pleine d'enthousiasme. C'est un *brûlage* général ! C'est Sardanapale ! C'est grand ! c'est complet ! On est une canaille mais on a du cœur » (p. 358).

Si, grâce à cette ambivalence et à l'alternance des points de vue, le personnage de Hulot s'avère plus complexe qu'il ne le paraît à une première lecture, c'est à un tout autre niveau de complexité, et d'aberrations, que la ruine du baron de Charlus donne accès. Il convient pourtant de préciser que sa ruine n'est pas financière, car l'aristocrate proustien n'encourt jamais le risque de se retrouver « sur la paille » (p. 68). Charlus n'est certes pas moins prodigue envers son amant Morel, auquel il donne des sommes énormes, ou envers la pléthore de jeunes gens qui font cercle autour de lui, que ne l'est Hulot vis-à-vis de Valérie, mais son patrimoine ne sera jamais entamé par ses excès. De même, bien que connu et, vers la fin, complaisamment étalé par Charlus lui-même, le scandale inhérent à ses mœurs n'éclabousse pas pour autant la famille Guermantes, au sein de laquelle les goûts spéciaux du parent sont soit ramenés à une extravagance plus générale, soit « soigneusement dissimulés par les seuls renseignés » (RTP, III, p. 294), et dont la décadence progressive sera surtout le fait des bouleversements entraînés par la guerre dans l'échiquier social.

Il n'en reste pas moins que la dégradation de Charlus acquiert aussi une dimension mondaine et sociale, dans la mesure où le besoin de plus en plus impérieux de satisfaire ses pulsions amène l'aristocrate de haut

Balzac et la question de l'héroïsme, Christian Pirot, Sant-Cyr-sur-Loire, 2010.

⁵⁰ Malgré leurs symétries, Crevel s'oppose aussi à Hulot et représente, au sein du personnel romanesque, un faire-valoir pour ce dernier, car il « underline a certain symbolic value in [Hulot]. It is precisely because they share a pleasure-oriented, sensual way of life that the difference in quality between them can be so clearly underline. Crevel is the bourgeois, business mentality, money-oriented, even in his pleasures », F. Jameson, « *La Cousine Bette* and allegorical realism », *PMLA*, 1971, vol. 86, 2, p. 252.

lignage, entiché de sa noblesse, à frayer avec ce que Proust appelle, en citant le duc de Saint-Simon, « la lie du peuple » (RTP, I, p. 483). Le texte proustien montre ainsi implicitement que le fantasme de domination de Charlus se décline aussi bien sur un plan sexuel que sur un plan sociopolitique : le représentant de la classe dominante fait valoir son pouvoir et achète son plaisir auprès des dominés⁵¹, tandis que lors du passage à l'acte les rapports de force s'inversent, le baron se trouvant « prodigieusement intimidé » (RTP, III, p. 114) et aimant être dominé par ses « conquêtes ». La morgue aristocratique étant balayée par les désirs, voici alors l'altier baron de Charlus, paré de tous ses titres⁵², se lancer à la poursuite d'un chasseur, d'un conducteur d'omnibus ou d'un valet de pied, fréquenter les milieux interlopes attiré par des apaches ou « quelque curieuse personne dont la silhouette [l']aura amusé » (RTP, III, p. 12), dans une accumulation de péripéties vaudevillesques qui, si elle sont parfois à peine esquissée par Proust, contribuent à accroître le coefficient romanesque et « balzacien » de la *Recherche* si âprement fustigé par Beckett. Arrivé au stade où « il ne se plaisait plus guère que dans la fréquentation de la crapule » (RTP III, p. 454), tant et si bien qu'il en adopte par moments le langage⁵³, le baron joue de plus en plus dangereusement avec son capital mondain, moins inattaquable qu'il ne le croit, et s'achemine à grands pas vers la mise à l'écart de son groupe social. Sa marginalisation, entamée avec l'ostentation de sa liaison avec Morel et la fréquentation des Verdurin, s'accomplira pleinement pendant la guerre, lorsque sa germanophilie, son « caractère quinteux » (RTP, IV, p. 344) et un changement dans les modes (« on le trouvait avant-guerre, démodé », RTP, IV, p. 346) scelleront l'isolement et la chute mondaine du baron jadis « recherché, adulé par la société la plus choisie » (RTP, III, p. 91).

⁵¹ Cette dimension sociale du vice de Charlus se confirme par le fait que la possession sexuelle n'est réservée qu'aux représentants des couches populaires ; avec les gens du monde, ou même avec les bourgeois (le héros proustien le sait bien) la domination se décline en revanche sur le mode d'une influence morale, suivant le fantasme "vautrinesque" du directeur de conscience, voir *À la recherche du temps perdu*, cit., III, p. 12.

⁵² « Permettez, répondit M. de Charlus, avec un air de hauteur, à M. Verdurin étonné, je suis aussi duc de Brabant, damoiseau de Montargis, prince d'Oléron, de Carency, de Viareggio et des Dunes », précise-t-il à ces bourgeois ignares que sont les Verdurin, *ibid.*, p. 333.

⁵³ « [Charlus] aimait à employer les expressions du monde apache, peut-être par goût, peut-être pour ne pas avoir l'air, en les évitant, d'avouer qu'il fréquentait ceux dont c'était le vocabulaire courant », *ibid.*, p. 477.

« La grandeur et la crapule se nouent indissociablement »⁵⁴ chez ce personnage déconcertant, que l'inversion, socialement reprobée et pour cela même effrayante aux yeux de ses adeptes⁵⁵, rend amphibie, duplice et double. Le récit offre maints exemples des contradictions insolubles qui animent Charlus, homme réellement sensible, érudit, faisant preuve de dons artistiques éclectiques, et en même temps médisant, cruel à l'envi, aussi dépravé et sadique qu'il laisse mourir de douleur la princesse de Guermantes, qui l'aime en secret, pour ne pas manquer un rendez-vous avec un conducteur d'omnibus⁵⁶, ou qui donne volontiers à entendre que pendant les obsèques de sa femme « il avait trouvé moyen de demander son nom et son adresse à l'enfant de cœur » (RTP, III, p. 344). Élans lyriques, envolées religieuses, noirceur grotesque et instincts sadiques coexistent sans élider chez le noble Palamède, qui touche le fond en fréquentant les bas-fonds, s'arrête à deux doigts du crime – il avouera dans une lettre *post-mortem* au narrateur qu'après leur rupture il était décidé à tuer Morel⁵⁷ – et dont la dégénérescence sociale et morale atteindra un point de non-retour lors de la célèbre scène de flagellation du *Temps retrouvé*, dernier et profond abîme d'où sa folie nous est donnée à contempler.

« Une manie poussée jusqu'à la folie »⁵⁸

« Sues, [les mauvaises mœurs] effraient parce qu'on y sent affleurer la folie, bien plus que par moralité » (RTP, III, p. 709), déclare le narrateur de *La Prisonnière* à propos de Charlus. C'est en effet sans jamais se poser en hérauts de la morale offensée, mais plutôt avec un mélange de fascination et de dégoût – sentiments relevant du sublime – que les deux

⁵⁴ P. Berthier, *Charlus*, cit., p. 18.

⁵⁵ Sur la monstruosité de l'inversion, voir la belle étude de A. Le Roux-Kieken, « La monstruosité dans *À la recherche du temps perdu* », *Marcel Proust 5, Proust au tournant des siècles 2*, Lettres Modernes Minard, Paris, 2005, pp. 257-285.

⁵⁶ Voir *À la recherche du temps perdu*, cit., III, p. 1391 (var. b) pour l'état antérieur du manuscrit, où Proust avait développé plus longuement l'histoire de l'amour tragique de la Princesse de Guermantes pour son cousin.

⁵⁷ Voir *À la recherche du temps perdu*, cit., IV, pp. 384-385.

⁵⁸ Balzac, *Le Cousin Pons*, cit., p. 594.

romanciers traquent les dérives abyssales de leurs personnages et les débordements d'une passion que, comme Balzac l'affirme au sujet de l'usurier Gobseck, « l'âge avait convertie en une sorte de folie »⁵⁹. C'est donc le troisième fil de ce nouage entre déchéance physique, morale et psychique que nous voudrions à présent éclairer, à savoir les obsessions compulsives d'une érotomanie qui acquiert un statut pathologique.

L'apothéose sadomasochiste à laquelle l'on assiste dans le *Temps retrouvé*, lorsque le narrateur observe en cachette M. de Charlus « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher » (RTP, IV, p. 394), couvert de sang et en train de se faire flageller par l'un des garçons de la maison de passe de Jupien, représente le dernier échelon de la compulsion de répétition qui caractérise la manie homoérotique du baron, et qui, d'une manière plus générale, est responsable de la coercition exercée par la passion chez les monomanes. Dès l'ouverture de *Sodome et Gomorrhe*, Charlus avoue que la captation d'un jeune homme livré « à [sa] disposition morale » pourrait lui suffire pour atteindre un semblant d'apaisement, « s'il n'étai[t] bientôt saisi par le souci d'un autre » (RTP, III, p. 13). La *Recherche* offre ensuite maintes illustrations de ce gouffre sans fond, du penchant inextinguible qui pousse Charlus à suivre les traces de garçons à peine aperçus, à demander en s'humiliant les faveurs de voyous de toute sorte, dans une tension spasmodique vers l'impossible assouvissement de besoins moins affectifs que purement sexuels. C'est pour cette raison que, à la différence de Hulot, qui connaît une autre parenthèse monogame auprès de Valérie, le sentiment violent que Charlus éprouve à l'égard de Morel n'arrête pas le cortège d'amants occasionnels levés pour un soir. En effet, comme la relation exclusive que le baron voudrait entretenir avec le violoniste est censée réaliser un autre fantasme tenace chez l'inverti, soit « l'imitation d'un ménage ou d'une paternité » (RTP, III, p. 709), elle ne peut contenter pleinement les exigences libidinales toujours renouvelées d'un esprit épris d'absolu.

Le relâchement moral qui intervient avec l'âge, et avec la pleine acceptation d'une anomalie que le baron considère par la suite comme un simple « défaut », donnent à son homosexualité le statut d'une idée fixe, et à ses pulsions un caractère de plus en plus irrépessible et

⁵⁹ Id., *Gobseck*, dans *La Comédie humaine*, cit., 1976, II, p. 1009.

avilissant. Voilà alors que ce « Temple de l'Impudeur » (RTP, IV, p. 442) qu'est le bordel de Jupien, dont Charlus est le véritable propriétaire, aurait pour fonction de combler la folie perverse de Palamède tout en l'endiguant, de fournir un exutoire – si factice soit-il – à ses rêveries de brutalité et de domination tout en les maintenant dans un cadre surveillé. Cependant, Jupien avoue au narrateur que « même maintenant qu'il a tout ce qu'il peut désirer ici il va encore à l'aventure faire le vilain » (RTP, IV, p. 410) ; cet enfer en toc, théâtralement apprêté par ses employés⁶⁰, ne suffit pas en effet à dompter la compulsion de répétition dont le baron est l'esclave, répétition qui admet pendant la guerre, à cause de la pénurie d'hommes ayant « atteint l'âge où le sexe est entièrement formé » (RTP, III, p. 376), une variation ultérieurement abjecte : « [M. de Charlus] avait, par nécessité d'abord, pris l'habitude et ensuite le goût des petits garçons » (RTP, IV, p. 349). La dérive pédophile scelle ainsi la débauche ultime du vieillard à la merci de sa folie, ayant perdu ses freins inhibiteurs et toute faculté de discernement ; ainsi que l'affirme encore Jupien lors de la dernière apparition du baron, diminué par une attaque apoplectique et néanmoins encore assez fringant pour tenter sa chance auprès d'un garçon jardinier, ce malade « n'est plus qu'un grand enfant » (RTP, IV, p. 443).

Cette dernière image fait clairement écho au deuxième dénouement de la *Cousine Bette*, où la régression infantine et oxymorique d'un Hulot « presque centenaire, cassé, voûté » (p. 447), terminant – encore que le mot de la fin ne soit jamais prononcé – sa carrière de coureur dans les bras d'Agathe Piquetard, est commentée par son fils Victorin en ces termes : « les enfants ne peuvent pas empêcher les folies des ancêtres en enfance » (p. 451). Tout comme la scène de la flagellation marque le climax de la folie charlusienne, on peut affirmer que les avances obstinées que Hulot fait à « cette atroce maritorne » et surtout les « odieuses paroles » (*ibid.*) par lesquelles il arrive à vaincre la résistance de celle-ci (« ma femme n'a plus longtemps à vivre, et si tu veux tu pourras être baronne », *ibid.*) représentent le degré ultime, dérisoire et atroce, de la parabole descendante du libertin, laquelle s'achève sur

⁶⁰ Les garçons de la maison qui offrent leurs services à Charlus respectent un scénario sadomasochiste convenu à l'avance et sont sommés de ne pas lésiner, en les inventant si besoin, sur les détails brutaux ou crapuleux de leurs vies. Voir *À la recherche du temps perdu*, cit., IV, p. 396.

un acte de sadisme et un crime supplémentaire. En effet, après l'oncle Fischer, c'est à présent Adeline qui, après avoir surpris les manœuvres de séduction de son mari envers Agathe, succombe, sacrifiée sur l'autel du vice et terrassée par le déterminisme inexorable de la passion de son conjoint⁶¹.

Nous précisons encore que le « tragi-comique de la répétition »⁶² et l'accumulation maniaque de partenaires caractérisent tant l'inverti proustien que le séducteur balzacien. Après les amourettes anodines des derniers jours de l'empire, Hulot passe en effet de Jenny Cadine à Josépha, s'éprend ensuite de Valérie, dont le joug tyrannique calme pendant quelques années ses esprits ardents, pour rouler finalement, avec la complicité de Josépha, dans les mêmes abîmes pédophiles que Charlus. L'obsession sexuelle s'aggrave en folie dès lors que baisse radicalement l'âge des maîtresses – Olympe Bijou, Élodie Chardin et Atala Judici étant en effet à peine pubères, voire encore « presque enfant[s] » – et que le vieux beau apparaît de plus en plus réduit à un écheveau de désirs invétérés, bafouant tout scrupule moral, ainsi que l'atteste la permission, mi-pathétique, mi-ridicule, qu'il demande à sa femme de pouvoir garder avec lui la petite Atala une fois regagné le foyer familial⁶³.

Cela étant, au terme de cette confrontation serrée il nous semble que la fatalité qui pèse sur nos vieux monomanes, incessamment repris par « la main griffue de la Volupté » (p. 363), ne débouche pas tout à fait sur la même forme de folie. Tout aberrant et pathologique qu'il soit, le vice de Hulot ne viole pas les conventions d'un univers hétéronormé⁶⁴ ; Balzac semble même suggérer que l'insanité de son personnage

⁶¹ Zola voyait en cette matrice déterministe l'objet primordial de l'analyse balzacienne des passions dans *Bette* : « Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. [...] Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société », É. Zola, *Le Roman expérimental*, G. Charpentier, Paris, 1881, p. 8.

⁶² J.-L. Diaz, « Destin du deux », cit., p. 204.

⁶³ Voir p. 445.

⁶⁴ Preuve en est qu'avant de reconnaître son mari en le père Vyder, Adeline est appelée, en tant que dame de charité, à arranger le mariage de ce dernier avec Atala, sous l'égide de l'église, sans qu'une réserve ne soit jamais soulevée au sujet de l'âge de la mariée.

résiderait moins dans sa passion pour elle-même que dans ses séquelles sociales : destruction de la famille, déshonneur du Père et atteinte portée aux valeurs fondatrices de la société. En revanche, si Charlus étale devant le narrateur le spectacle d'une folie par moments réellement effrayante, c'est bien parce que selon Proust ses dysfonctionnements, son détraquement organique et psychique tirent leur origine de l'inversion sexuelle, qui condamne les membres de la « race maudite » à « vivre dans le mensonge et le parjure puisqu'elle sait tenu pour punissable et honteux, pour inavouable, son désir, ce qui fait pour toute créature la plus grande douceur de vivre » (RTP, III, p. 16). Aussi est-ce en vertu de cette différence capitale, n'invalidant pas pour autant le réseau de similarités que nous espérons avoir mis au jour, que Charlus et sa monomanie semblent finalement présenter aux lecteurs une version pour ainsi dire augmentée, complexifiée et tragique par rapport à Hulot, jumeau de même sexe, mais d'orientation différente.

Malgré l'absence de renvois intertextuels explicites, nous pouvons affirmer, en conclusion de cette étude croisée, que Beckett avait vu juste, et très juste même : le baron Hulot semble en effet être pour beaucoup dans l'élaboration de Charlus, dans la mesure où les tenants et aboutissants de sa monomanie sexuelle, et du traitement que Balzac lui réserve, convergent d'une manière surprenante avec la représentation proustienne de l'évolution de Charlus. Inverti *sui generis*, personnage « original à force d'être commun », et dont Proust n'a jamais cessé de revendiquer la nouveauté⁶⁵, ce dernier partage néanmoins avec son homologue hétérosexuel balzacien – et avec d'autres passionnés de la *Comédie Humaine* – l'exigence de se jeter à corps perdu (et nous avons vu à quel point le corps se dégrade et se perd dans ce parcours de débauche) dans la poursuite incessante, et au fond stérile, de ses désirs, faisant fi des conventions socio-morales, ne reculant pas devant le crime, et plongeant finalement dans des aberrations à la fois grotesques et sublimes.

Si nous voulions aller plus loin que Beckett, nous pourrions avancer

⁶⁵ « Je crois ce caractère – le pédéraste viril, en voulant aux jeunes gens efféminés qui le trompent sur la qualité de la marchandise en n'étant que des femmes, ce “misanthrope” d'avoir souffert des hommes comme sont misogynes certains hommes qui ont trop souffert des femmes, je crois ce caractère quelque chose de neuf (surtout à cause de la façon dont il est traité que je ne peux vous détailler ici) – et c'est pour cela que je vous prie de ne pas en parler à personne », lettre de Proust à E. Fasquelle, *Correspondance*, cit., XI, p. 255.

que le baron Hulot n'a pas seulement un frère, mais peut-être aussi un cousin dans la *Recherche*, en le personnage du frère de Charlus, le duc Basin de Guermantes. « Ardent appréciateur des grâces féminines » (RTP, II, p. 770) et libertin sériel, Basin collectionne les maîtresses – dont il impose sadiquement la fréquentation à sa femme Oriane – et finit lui aussi comme « une ruine, mais superbe » (RTP, IV, p. 594), proie d'une passion sénile pour Odette de Crécy, ancienne cocotte embourgeoisée. Cependant, ce personnage d'aristocrate borné et vulgaire n'a pas une once de la complexité tragique de son frère Charlus, ni de la puissance destructrice de Hulot. Ses amours étant fougueuses mais volages et ses penchants, quoique par moments extrêmes⁶⁶, au fond inoffensifs, Basin demeure un Hulot en mode mineur, sinon un Crevel du Faubourg Saint-Germain, sans grandeur car, finalement, sans excès et sans folie.

⁶⁶ Voir *À la recherche du temps perdu*, cit., II, p. 771.

Andrea Schellino

Valérie Marneffe, ou la palme de la perversité

C'est à travers un parcours baudelairien que nous souhaitons aborder *La Cousine Bette* et son personnage le plus séduisant, le plus dépravé, le plus coupablement innocent – chez qui, comme l'a écrit Louis Ulbach, Balzac semble avoir voulu condenser « toutes les corruptions, toutes les infamies »¹ : Valérie Marneffe. Sa force de fascination se mesure au-delà du roman de Balzac, qui en déploie la puissance envoûtante : M^{me} Marneffe a séduit son siècle. Elle est parvenue à gagner à son créateur certains de ses plus féroces détracteurs².

Lors d'un dîner Magny, relaté par les Goncourt, le 11 mai 1863, Balzac est simultanément attaqué par Sainte-Beuve, qui le traite de « monstre » de génie, par Renan, qui oppose les « passions générales » de

¹ Ferragus [Louis Ulbach], « La littérature putride », dans *Le Figaro*, 23 janvier 1868, dans *Émile Zola*, textes choisis et présentés par S. Thorel-Cailleteau, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1998, p. 54. Je tiens à remercier M^{me} Mariolina Bongiovanni Bertini et M. André Guyaux pour l'aide qu'ils m'ont apportée dans la rédaction de cet article.

² Sur Valérie Marneffe, voir aussi : M. Françon, « La belle Ferronnière et Valérie Marneffe », *Romance Notes*, vol. XIII, 1, automne 1971, pp. 77-80 ; Ch. A. Prendergast, « Antithesis and Moral Ambiguity in *La Cousine Bette* », *The Modern Language Review*, vol. LXXXVIII, 2, avril 1973, pp. 315-332 ; H. Ortali, « Images of Women in Balzac's *La Cousine Bette* », *Nineteenth-Century French Studies*, 4, 1976, pp. 194-205 ; J. Gilroy, « The Theme of Women in Balzac's *La Cousine Bette* », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. II, 34, printemps 1980, pp. 101-115 ; N. Mozet, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », dans F. Rossum-Guyon, M. Van Brederode (éds.), *Balzac et « Les Parents pauvres »*, SEDES, Paris, 1981, pp. 33-45 ; R. Le Huenen, « L'écriture du portrait féminin dans *La Cousine Bette* », *ibid.*, pp. 75-85 ; J. R. McGuire, « The Feminine Conspiracy in Balzac's *La Cousine Bette* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 3-4, 20, printemps-été 1992, pp. 295-304 ; B. J. Mehta, « La prostitution ou cette triste réalité du corps dans *La Cousine Bette* », *ibid.*, pp. 305-316 ; N. Aubert, « En attendant les barbares : *La Cousine Bette*, le moment populaire et féminin de *La Comédie humaine* », *Women in French Studies*, 8, 2000, pp. 129-137 ; S. Berthelot, « Balzac et le réalisme grotesque. Lecture de *La Cousine Bette* », dans F. Bercegol, D. Philippot (éds.), *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006, pp. 147-163.

George Sand aux obsessions singulières de Balzac, et par Paul de Saint-Victor, qui s'exclame : « Le beau est simple [...]. Il n'y a rien de plus beau que les sentiments d'Homère, c'est éternellement jeune... Voyons Andromaque, c'est plus intéressant que M^{me} Marneffe ! »³. Devant ces attaques, comme l'observe Mariolina Bertini, « la repartie d'Edmond de Goncourt », qui n'est certainement pas un balzacien de la première heure, « sera celle d'un admirateur inconditionnel de Balzac »⁴ : « Pas pour moi ! »⁵.

Or si Edmond de Goncourt vante l'intérêt de M^{me} Marneffe, c'est qu'il célèbre d'une part la prééminence moderne de l'enquête psychologique, et, de l'autre, qu'il loue le talent de Balzac à peindre les « souffrances morales », talent bien plus rare que celui qui consiste à peindre les « souffrances physiques »⁶. Une dérivation fulgurante se crée entre M^{me} Marneffe et Andromaque, entre Balzac et Baudelaire, *via* Homère, Racine et les invités du dîner Magny : car l'Andromaque du *Cygne*, à laquelle Baudelaire « pense » précisément à l'endroit même où il aurait pu croiser Valérie Marneffe, au nouveau Carrousel du Louvre, est bien un grand tableau – moins psychologique qu'allégorique – de la souffrance :

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)⁷ ;

Selon les Goncourt – et selon Hippolyte Taine –, M^{me} Marneffe est le prototype du personnage balzacien pourvu d'une irréductible

³ E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Robert Laffont, Paris, 1989, I, p. 964.

⁴ M. Bongiovanni Bertini, « Gautier critique de Balzac », *Cahiers de l'AIEF*, 55, mai 2003, p. 506.

⁵ E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, cit., I, p. 964.

⁶ *Ibid.*

⁷ Baudelaire, *Œuvres complètes*, sous la direction de Cl. Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1975, rééd., 1990, I, p. 85.

complexité psychologique, qui déplace l'humain vers l'inhumain. Les Goncourt et Taine subissent la séduction de M^{me} Marneffe, et la séduction de Balzac, qui, dans *La Cousine Bette*, donne quelques clefs pour comprendre sa mystérieuse héroïne.

En dépit des visées psychologiques relevées par la postérité, le romancier exalte l'exemplarité des héros de *La Cousine Bette*. Valérie est un modèle, un archétype parisien. Dans son envoi à Don Michele Angelo Cajetani, Balzac évoque ces « formes qui servent de vêtement à la pensée » (p. 54)⁸ et qu'il a essayé de représenter à travers le diptyque des *Cousins pauvres*. Ce diptyque, en miroir, éveille chez Balzac le thème de l'*homo duplex*, présent dans le *Discours sur la nature des animaux* (1753) de Buffon, et que Baudelaire appliquera à *La Double Vie* de Charles Asselineau. « Qui parmi nous n'est pas un *homo duplex* ? », écrit Baudelaire : « Je veux parler de ceux dont l'esprit a été dès l'enfance *touched with pensiveness* ; toujours double, action et intention, rêve et réalité »⁹. *Homo duplex*, affirme également Balzac, en ajoutant : « *Res duplex* ? Tout est double, même la vertu » (*ibid.*).

Cette loi de l'art, cette loi des contrastes, se manifeste au sein du comportement humain : elle semble justifier, comme l'a écrit Pierre Laubriet, « la présence du vice par une loi esthétique fondamentale »¹⁰. L'éclosion romanesque de Valérie Marneffe, dans *La Cousine Bette*, en est une magnifique illustration : *meretrix duplex*, ambivalence incarnée, elle est construite pour faire paraître naturelle une duplicité fondatrice. Tableau psychologique, elle est aussi un « type » tardivement découvert par Balzac : une « courtisane mariée », expression qui fait ressortir toute l'ambition de son vice :

M^{me} Marneffe est en quelque sorte le type de ces ambitieuses courtisanes mariées qui, de prime abord, acceptent la dépravation dans toutes ses conséquences, et qui sont décidées à faire

⁸ Balzac, *La Cousine Bette*, texte établi, annoté et présenté par Anne-Marie Meininger, dans *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1977, VII. Nous citons *La Cousine Bette* dans cette édition, en indiquant dans le texte, entre parenthèses, la référence aux pages.

⁹ Baudelaire, « Un mangeur d'opium », dans *Les Paradis artificiels* (janvier 1860) ; *Œuvres complètes*, cit., I, p. 444.

¹⁰ P. Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne* (1961), Genève, Slatkine, 1980, p. 95.

fortune en s'amusant, sans scrupule sur les moyens ; mais elles ont presque toujours, comme M^{me} Marneffe, leurs maris pour embaucheurs et pour complices (p. 188).

Balzac insiste sur le rôle représentatif de M^{me} Marneffe, qui prend place dans l'échiquier moral, ou immoral, de la vie parisienne : « Néanmoins », écrit-il, « il se trouve encore assez de M^{me} Marneffe à Paris, pour que Valérie doive figurer comme un type dans cette histoire de mœurs » (p. 187).

C'est donc Balzac lui-même qui inaugure la réception critique de son personnage. Le 15 janvier 1849, en rendant compte du vaudeville de Clairville tiré du roman de Balzac, et intitulé *Madame Marneffe ou le Père prodigue*¹¹, Théophile Gautier prolonge cette exégèse du personnage balzacien, désormais émancipé de *La Cousine Bette* : « la société sache quelquefois où elle en est : les M^{me} Marneffe ne manquent pas à Paris. Chaque quartier, chaque rue a les siennes, qui avec moins de charmes, d'esprit et de séduction, font faire une foule de choses incroyables à des tas de Hulot encore plus abrutis que celui de Balzac »¹².

Réalité sociale et figure exemplaire, M^{me} Marneffe est la quintessence de la dépravation parisienne. « Valérie est le sublime du genre » (p. 328), déclare Crevel à Adeline. On peut s'interroger sur sa place au sein du roman. M^{me} Marneffe n'est pas, selon Balzac, un épouvantail moral. Au contraire, le romancier se débarrasse avec humour de toute posture moraliste :

Cette tirade ira comme une flèche au cœur de bien des familles. On voit des M^{me} Marneffe à tous les étages de l'État social, et même au milieu des cours ; car Valérie est une triste réalité, moulée sur le vif dans ses plus légers détails. Malheureusement, ce portrait ne corrigera personne de la manie d'aimer des anges au doux sourire, à l'air rêveur, à figures candides, dont le cœur est un coffre-fort (p. 188).

Le sort de M^{me} Marneffe, subitement métamorphosée par la vengeance de son ancien amant brésilien en un être en « décomposition »

¹¹ Voir R. J. B. Clark, « Balzac, Clairville et "Madame Marneffe" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 68^e année, 5, septembre-octobre 1968, pp. 769-781.

¹² Th. Gautier, « Feuilleton de *La Presse*. Théâtre », *La Presse*, 15 janvier 1849, p. 2.

(p. 430), en un « amas de pourriture » (p. 431), pourrait certes cautionner une interprétation moralisante de la conclusion. Ce serait une lecture hâtive : la décomposition de cette « venimeuse créature » (p. 430), comme l'appelle Hortense, est aussi violente, excessive, visionnaire qu'elle est émaillée de traits d'humour : elle montre que, en fin de compte, l'incorrigible et dépravée séductrice n'a pas l'intention de mettre un terme à sa carrière. Le dernier mot qu'elle adresse à Lisbeth est une allusion à l'« argot des coulisses » (p. 105) dont son mari s'était autrefois servi : « Laissez-moi toute à l'Église ! je ne puis maintenant plaire qu'à Dieu ! je vais tâcher de me réconcilier avec lui, ce sera ma dernière coquetterie ! Oui, il faut que je *fasse le bon Dieu* ! » (p. 433). Ce dénouement peu lénifiant avait été corrigé par Clairville, dans sa pièce : en découvrant qu'Adeline est sa sœur, cette Marneffe édulcorée épouse un Brésilien jeune, riche et beau, peu enclin aux vengeances exotiques imaginées par Balzac, et surtout assez crédule pour apprécier la pureté de sa bien-aimée.

Or Théophile Gautier, dans le compte rendu déjà mentionné, fait l'éloge de cette conclusion peu balzacienne, sorte de revanche de l'idéal sur le réel :

Eh bien ! cette fin absurde, quand on y réfléchît, répond à un secret sentiment du cœur humain : le désir du pur et de l'honnête, et ce dénoûment, ridicule au point de vue de l'art et de la vérité, se conçoit jusqu'à un certain point : la virginale réhabilitation de l'infâme M^{me} Marneffe est une espèce de pardon demandé à la pudeur publique de lui avoir présenté ce type honteux et vrai ; c'est l'idéal qui reprend ses droits bêtement, mais non sans quelque apparence de justice¹³.

Chez la Marneffe de *La Cousine Bette*, il n'y a pas de place pour les invraisemblances de l'idéal. Cet idéal, univoque et apaisant, se prêterait mal à la *res duplex* qui attire Balzac. Pour saisir cette nature mouvante et protéiforme, capable de s'adapter à tous les amants, pour caractériser ce *monstrum* exemplaire, Balzac multiplie les définitions, et multiplie, par là, les duplicités de la *femina duplex* : « courtisane mariée », comme nous l'avons vu ; mais aussi « Machiave[I] en jupon » (p. 188), ou

¹³ *Ibid.*

libertine « en coupes réglées » (p. 308), lorsqu'elle gère, en virtuose, trois amants à la fois. Dans le débordement de son libertinage, M^{me} Marneffe se dérobe à ses prétendants. Elle leur demeure incompréhensible, malgré la régularité de ses appétits : elle dispose de l'arbitraire, cette « démente du pouvoir » (p. 233), comme le définit Balzac, qui permet de jouir des autres à sa propre convenance.

En méditant sur cette femme « ignoble », « infâme », « scélérate », Hulot généralise : « la femme [...] est un être inexplicable » (*ibid.*). Et Crevel, qui subit les « folies » de M^{me} Marneffe, se demande : « Comment une femme si gaie pourrait-elle être dépravée ? Folichonne, oui ! mais perverse... » (p. 399). Ces mots font songer à une autre femme « trop gaie », dans *Les Fleurs du Mal*, qui suscite chez le poète des sentiments mêlés :

Ces robes folles sont l'emblème
De ton esprit bariolé ;
Folle dont je suis affolé,
Je te hais autant que je t'aime !¹⁴

Les deux dernières strophes d'*À celle qui est trop gaie* évoquent la terrible punition que le poète réserve à l'éternelle Marneffe :

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur !
À travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur !¹⁵

Créature innocente et perverse, M^{me} Marneffe tire avantage d'une duplicité incessante. En tant que « créole de Paris », définition qui revient dans *La Cousine Bette*, elle « abhorrait la peine, elle avait la

¹⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., I, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

nonchalance des chattes qui ne courent et ne s'élancent que forcées par la nécessité. Pour elle, la vie devait être tout plaisir, et le plaisir devait être sans difficultés » (pp. 150-151).

Sa toilette est un art hautement élaboré, et Balzac s'amuse à décrire la manière savante qu'elle a de disposer trois mouches, lorsqu'elle entend tyranniser trois hommes pendant le même dîner. Dans cette représentation féminine, on reconnaît le *mundus muliebris* familier à Baudelaire, qui n'a cessé de rapprocher la séduction et l'intimité amoureuse de la présence féline, dont le regard « profond et froid, coupe et fend comme un dard »¹⁶. Et on ne saurait mieux faire résonner les pages de Balzac sur la toilette de M^{me} Marneffe qu'en leur accompagnant l'« éloge du maquillage » de l'auteur du *Peintre de la vie moderne*, qui félicite l'« artiste philosophe » se proposant de légitimer « toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté »¹⁷, en la mettant au service d'une séduction surnaturelle.

À bien lire, ce monstre balzacien installe un grain de surnaturalisme au sein de la bourgeoisie. Tout au long de son roman, Balzac insiste sur sa condition sociale médiocre, dont malgré sa plasticité de séductrice, elle porte constamment les stigmates : elle est une « petite bourgeoise » (p. 187) – ou la « petite M^{me} Marneffe » (p. 182), comme le romancier l'appelle lorsqu'elle rêve d'assister au mariage d'Hortense. En insistant sur ce point, Balzac ne cède pas seulement à son goût de l'ironie ou à un penchant antibourgeois, mais il inscrit son personnage dans une société adaptée à sa dépravation : la « beauté vénale », comme la « muse vénale » de Baudelaire, nécessite de ses amateurs. Elle a besoin aussi d'un cadre bourgeois. Pour exploiter ce « capital narratif », comme André Vanoncini le souligne, Balzac dote M^{me} Marneffe « d'un profil sociologique hautement polyvalent : elle est la fille du comte de Montcornet et d'une courtisane, et ensuite se marie à un petit bourgeois cupide ; elle est monstrueuse, parce qu'elle résume en elle des ambitions et des statuts contrastants, qui lui permettent d'exercer tous les moyens de la séduction »¹⁸.

Une autre dualité, de nature burlesque, se greffe sur la trivialité

¹⁶ Baudelaire, « Le chat », dans *ibid.*, p. 35.

¹⁷ Id., *Œuvres complètes*, cit., 1976, rééd. 1995, II, p. 350.

¹⁸ A. Vanoncini, « Pouvoir et séduction dans *La Cousine Bette* », *Versants*, t. LV, n° 1, 2008, p. 87.

bourgeoise de M^{me} Marneffe : cette petite bourgeoise, maîtresse ès escamotages, réunit un bouquet de figures mythologiques féminines. L'image de la femme castratrice se cristallise en Dalila : pour le plier entièrement à elle, Valérie suggère à Wenceslas Steinbock de préparer un groupe en bronze ayant pour sujet Samson et Dalila. Elle le catéchise en ces termes : « Il s'agit d'exprimer la puissance de la femme. Samson n'est rien, là. C'est le cadavre de la force. Dalila, c'est la passion qui ruine tout » (pp. 259-260). En proposant à l'artiste livonien de poser en Dalila, elle devient le bourreau de l'artiste. Elle sacrifie et résorbe la puissance créatrice de ses amants. « Si la Dalila du XIX^e siècle se met à genoux, c'est pour rendre hommage à l'anéantissement des Samson traités par ses soins »¹⁹, écrit André Vanoncini. Mais, selon Balzac, M^{me} Marneffe est aussi une « Danaé bourgeoise » (p. 179) ; une Circé même, qui, comme l'observe Théophile Gautier, change « les hommes en animaux immondes rien qu'en les touchant de sa baguette »²⁰. C'est ainsi que le maréchal Hulot apostrophe son frère, ravagé par la passion : « cet homme est un monstre, un pourceau » (p. 351). Cette « Circé tyrannique aux dangereux parfums »²¹, comme la décrira plus tard Baudelaire dans *Le Voyage*, est une monstrueuse enchanteresse, qui adore son homme pourvu qu'il se ruine pour elle.

Balzac dissémine dans *La Cousine Bette* les marqueurs discrets de l'empire satanique. La dualité de M^{me} Marneffe provient du diable. Dans l'espoir de posséder Valérie, le baron Hulot et Crevel s'endorment bercés par des « réminiscences tentatrices et diaboliques, éclairées par les feux de l'enfer » (p. 236). Cette séductrice infatigable est une « diabolique courtisane » (p. 376), un « gentil petit démon » (p. 220), comme l'appelle Lisbeth, ou tout simplement un « démon », alors qu'Hortense est un « ange ». Le baron Hulot trouve en elle « la jeune fille la plus innocente et le diable le plus consommé » (p. 185). Elle est une « Ève satanique »²², pour emprunter une formule que Baudelaire applique à M^{me} de Merteuil : lorsqu'elle séduit Wenceslas, elle devient le modèle de la tentation, associant la femme au serpent : « Valérie fut

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰ Th. Gautier, « Feuilleton de *La Presse*. Théâtre », cit., p. 1.

²¹ Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., I, p. 129.

²² *Id.*, « Notes sur *Les Liaisons dangereuses* » (janvier-mars 1866), dans *Œuvres complètes*, cit., II, p. 71.

plus qu'une femme », écrit Balzac : « elle fut le serpent fait femme, elle acheva son œuvre diabolique en marchant jusqu'à Steinbock, une tasse de thé à la main » (p. 262).

Or le rapprochement avec l'héroïne du roman de Laclos révèle la véritable nature de M^{me} Marneffe : c'est Balzac lui-même qui la définit comme une « Merteuil bourgeoise » (p. 286). Baudelaire, dans ses notes sur *Les Liaisons dangereuses*, associe ces romans sous le signe de l'« analyse racinienne » : « Gradation. / Transition. / Progression. / Talent rare aujourd'hui, excepté chez Stendhal, Sainte-Beuve et Balzac »²³. *La Cousine Bette* transpose *Les Liaisons dangereuses* sous la Monarchie de Juillet. M^{me} Marneffe est l'incarnation parisienne d'un nouveau type de séductrice, héritière du personnage de Laclos, chez qui « tout ce qui est humain est calciné »²⁴. Toujours supérieures à l'homme libertin, aux Valmont, aux Hulot ou aux Crevel, ces deux femmes s'imposent à travers le froid calcul du plaisir et de l'intérêt. Et toutes les deux finiront leurs jours défigurées, l'une par la petite vérole, l'autre par une maladie mystérieuse.

Cette tentative de créer une nouvelle M^{me} de Merteuil, l'abondance de nuances psychologiques, cette duplicité constamment renouvelée, montrent bien que le premier à être séduit par M^{me} Marneffe est Balzac. Quelques grands lecteurs de *La Cousine Bette* l'ont compris. Ainsi Hippolyte Taine, en janvier 1857, en esquisant une comparaison entre le personnage de Balzac et Rebecca Sharp, la courtisane de *Vanity Fair* de Thackeray, relève l'« amour » profond qui unit le romancier à sa créature :

Balzac aime sa Valérie ; c'est pourquoi il l'explique et la grandit. Il ne travaille pas à la rendre odieuse, mais intelligible. Il lui donne une éducation de courtisane, un mari « dépravé comme un bague », l'habitude du luxe, l'insouciance, la prodigalité, des nerfs de femme, une verve d'artiste. Ainsi née et élevée, sa corruption est naturelle²⁵.

²³ *Ibid.*, p. 70.

²⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁵ H. Taine, « William Thackeray, son talent et ses œuvres », *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1857, pp. 190-191 ; recueilli dans *Essais de critique et d'histoire*, Hachette, Paris, 1858, p. 196.

Taine explique la fascination qu'inspire M^{me} Marneffe par le goût de physiologiste de Balzac, par son plaisir à « la peindre sans autre but que de la peindre »²⁶. C'est l'épopée psychologique de la séduction. Mais Taine ignore que Balzac rêvait de sa Marneffe, en la créant : un peu plus tard, il annonce à son Ève qu'il fera pour elle « toutes les folies que les Hulot et les Crevel font pour les Marneffe »²⁷.

En 1947, Colette a rendu hommage à M^{me} Marneffe dans un article recueilli dans *Trait pour trait*, article qui situe le roman de Balzac dans l'horizon d'une société en transformation :

Il n'est pas, dans toute son œuvre, de créature que Balzac ait plus caressée et plus maudite que M^{me} Marneffe. L'illustre romancier la décrit cent fois, l'accable de maux immondes, la dote d'affreux desseins et de charmes inégalés, la réconcilie finalement avec Dieu ; bref, il l'aime²⁸.

La débauche de M^{me} Marneffe est une fatalité voluptueuse. Dans *Claudine en ménage*, Colette avait observé que « le vice, c'est le mal que l'on fait sans plaisir »²⁹. L'héroïne de Balzac répondrait que le vice est le plaisir qui déclenche le mal.

Taine et Colette, comme Gautier avant eux, s'accordent en faisant de *La Cousine Bette* un roman typiquement français et de M^{me} Marneffe un type de Parisienne, celle qui « parle le langage même de la volupté »³⁰ et de la dépravation. Alors que, selon Baudelaire, à la femme revient la « palme de la perversité »³¹, Balzac, par anticipation, précise la théorie du poète : c'est à la Parisienne que revient la palme de la perversité, et au romancier la tâche de la damner et de l'aimer.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Balzac à Ève Hanska, 5 décembre 1846, dans *Lettres à Madame Hanska*, éd. R. Pierrot, Éditions du Delta, Paris, 1967, III, p. 513.

²⁸ Colette, « À propos de Madame Marneffe 1847-1947 », dans *Trait pour trait* (1949, rééd. 1950), éd. J. Dupont, dans *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Cl. Pichois et A. Brunet, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 2001, IV, p. 953.

²⁹ Colette, *Claudine en ménage*, éd. P. d'Hollander, dans *Œuvres*, cit., 1984, I, p. 468.

³⁰ Colette, « À propos de Madame Marneffe 1847-1947 », dans *Œuvres*, IV, cit., p. 954.

³¹ Baudelaire, *Œuvres complètes*, cit., II, p. 69.

Vincent Bierce

« Dieu livra le monde aux discussions »¹ :
La Cousine Bette, ou Le Catéchisme social romancé

A-t-on déjà remarqué à quel point *Le Catéchisme social* offrait un éclairage essentiel pour comprendre *La Cousine Bette* ? Dans ce « mystérieux ouvrage »² sous-titré « Essai sur le pouvoir » et que Bernard Guyon date des années 1840-1842, soit quelque temps avant la rédaction du premier volet des *Parents pauvres*, Balzac développe en effet une analyse des lois de l'ordre politique et de l'ordre social. Il présente ainsi, dans cette suite de notes et de fragments épars organisés en six sections de nature et de longueur inégales³, ses convictions idéologiques et politiques. Celles-ci sont bien connues : identité essentielle entre l'état naturel et l'état social, supériorité de la famille sur l'individu, nécessité d'un état monarchique et absolu, place essentielle accordée à la religion, considérée comme le plus solide soutien de l'ordre et de toutes les lois sociales⁴. Analysant tour à tour les « deux formes possibles pour le pouvoir, l'aristocratie ou la démocratie » (CS, p. 104), Balzac affirme la prépondérance d'un

¹ *La Cousine Bette*, éd. A.-M. Meininger, dans *La Comédie humaine*, sous la direction de P.-G. Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1977, VII, p. 54. Toutes les citations de *La Cousine Bette* renvoient à cette édition. Nous les indiquons directement dans le texte, suivi du numéro de page entre parenthèses.

² B. Guyon, « Introduction » au *Catéchisme social*, La Renaissance du Livre, Paris, 1933, p. 76. Toutes les citations du *Catéchisme social* proviennent de cette édition, que nous indiquons directement dans le texte par le sigle CS, suivi du numéro de page entre parenthèses.

³ L'ouvrage est en effet divisé en six sections, chacune annoncée par une tête de chapitre très nette : « Du pouvoir », « De l'homme », « Du libre arbitre », « De l'esclavage », « De la religion », « Divers ».

⁴ À ce propos, voir notamment R.-A. Courteix, *Balzac et la Révolution française. Aspects idéologiques et politiques*, PUF, Paris, 1997 ; B. Guyon, *La pensée politique et sociale de Balzac*, Armand Colin, Paris, 1967 ; B. Lyon-Caen, M.-E. Therenty (éds.), *Balzac et le politique*, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2007 ou encore P. Métadier, *Balzac homme politique*, L'Harmattan, Paris, 2007.

pouvoir fort et absolu – « La royauté est plus qu'un principe. Elle est une nécessité » (CS, p. 146) –, un pouvoir émanant « d'un organe unique » (CS, p. 106) et à la doctrine « complète et finie » (CS, p. 104). Se proposant pour ambition d'« examiner et prouver que par l'élection on arrive à l'absurde » (CS, p. 143), il rejette tout pouvoir fondé sur deux principes qu'il considère être contraires aux lois de la nature : la liberté et l'égalité. Il plaide ainsi pour un état hiérarchisé où les puissants et les forts, comme dans la nature, domineront les faibles : sa condamnation de la liberté est catégorique⁵. Quant à l'égalité, elle est « la plus terrible chimère » (CS, p. 85) qui empêche de comprendre la « loi d'inégalité constante, persistante, absolue » (CS, p. 107) régissant les relations entre les êtres.

Or *La Cousine Bette* semble bien représenter un monde en tout point opposé à ce programme politique, un monde à l'agonie, sans pouvoir, tenté par la démocratie et tout entier soumis à « la toute-puissante pièce de cent sous » (p. 325). Si le roman offre une « sorte d'instantané de la société des années 40 »⁶, il décrit surtout un univers bouleversé par l'accélération de l'Histoire, où la société en mutation de la Monarchie de Juillet apparaît comme en proie à une « dégradation des valeurs (déchéance des valeurs familiales, politiques, mise en cause même de la possibilité de la création artistique) »⁷. Ce récit est ainsi d'abord et avant tout celui de la démission du pouvoir politique, le drame social « du changement économique, politique, idéologique, d'une époque »⁸.

On pourrait alors formuler l'hypothèse suivante : *La Cousine Bette* est un roman fondamentalement politique qui peut être lu comme une application romanesque des thèses développées dans *Le Catéchisme social*, comme une représentation dans et par le roman des ravages de la démocratie et de l'égalité. Plus encore : cet état dégradé de la société moderne dénoncé par l'auteur apparaît comme un symptôme des temps modernes dû à une seule et unique cause : la parole partagée.

⁵ « Si la nature, au lieu de donner à l'homme une faculté indéfinie, l'a limitée et le force d'agir dans un cercle impitoyable, la Société ne doit pas plus à ses citoyens que la nature n'a accordé à l'homme », *Catechisme social*, cit., p. 150.

⁶ Th. Conrad, « Du bon usage des passions », *L'Année Balzacienne*, 2018, p. 209.

⁷ F. Rossum-Guyon, M. Van Brederode, *Présentation*, dans Id. (éds.), *Balzac et « Les Parents pauvres »*, SEDES, Paris, 1981, p. 8.

⁸ Fr. Gaillard, « La stratégie de l'araignée » in *Balzac et Les Parents pauvres*, cit., p. 184.

Essentielle à cet égard nous apparaît la citation biblique mise en exergue dans la dédicace au prince de Téano qui précède le récit : « Dieu livra le monde aux discussions » (p. 54). Car dans *La Comédie humaine*, le terme *discussion*, lorsqu'il ne renvoie pas aux conversations mondaines, ennuyeuses ou spirituelles, des salons, revêt un sens politique quasiment toujours péjoratif. Balzac ne cesse en effet d'attaquer la discussion, cette « harpie moderne »⁹ qu'il associe régulièrement au « principe électif »¹⁰, à la démocratie¹¹ et, partant, à « l'esprit d'examen »¹² : autant de principes dissolvants pour la société qui ont historiquement tout à voir à ses yeux avec le protestantisme¹³. Le lecteur est ainsi invité à lire l'ensemble du roman à partir de cette citation biblique à laquelle il faut donner tout son sens politique et théologique : si le roman travaille contre le système idéologique dont il dépend, c'est en représentant une société post-révolutionnée en proie à un dialogue perpétuel, c'est-à-dire à une parole essentiellement démocratique qui n'est plus et ne peut plus être verticale. *La Cousine Bette* est le roman de la faillite de la verticalité.

La Monarchie de Juillet ou la parole partagée

Si « 1830 a consommé l'œuvre de 1793 » (p. 151), c'est d'abord parce que la Monarchie de Juillet coïncide avec « l'avènement de la

⁹ Balzac, *Les Petits Bourgeois*, in *La Comédie humaine*, cit., 1977, VIII, p. 108.

¹⁰ « Le principe électif est la discussion. Il n'y a pas de politique possible », *Sur Catherine de Médicis*, dans *La Comédie humaine*, cit., 1980, XI, p. 174.

¹¹ « Nous sommes entre deux systèmes : ou constituer l'Etat par la Famille, ou le constituer par l'intérêt personnel : la démocratie ou l'aristocratie, la discussion ou l'obéissance, le catholicisme ou l'indifférence religieuse, voilà la question en peu de mots », Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*, dans *La Comédie humaine*, cit., 1976, I, p. 243.

¹² « [À] ces sociétés que l'esprit d'examen et de discussion a déchainées et qui crient aujourd'hui » (Louis Lambert dans *La Comédie humaine*, cit., XI, 1980, p. 652)

¹³ « Les idées de Luther ont engendré Calvin, qui engendra Bayle, qui engendra Voltaire, qui engendra l'opposition constitutionnelle, enfin l'esprit de discussion et d'examen. Elles se conçoivent les unes par les autres, comme les plantes, filles de la même graine ; comme les hommes, fils d'une première femme », (Balzac, *Aventures administratives d'une idée heureuse*, dans *La Comédie humaine*, cit., 1981, XII, p. 776). À propos du protestantisme attaqué comme l'esprit séditieux d'examen menant à la république, voir P. Barbéris, *Mythes balzaciens*, A. Colin, Paris, 1972, pp. 200 et suiv.

médiocratie »¹⁴. *La Cousine Bette* illustre ainsi à merveille les effets des « nouvelles doctrines politiques » (CS, p. 104) décrites et combattues dans *Le Catéchisme social*. Dans le premier chapitre de cette esquisse, intitulé « Du pouvoir », Balzac attaque en effet « l’assertion des gens qui radotent sur le libre-arbitre et la liberté » (*ibid.*), et déplore les conséquences de ce qu’il nomme le pouvoir arbitraire, qu’il oppose au « pouvoir absolu », celui de la monarchie dont les « lois fondamentales sont incommutables » (CS, p. 106) et qui ne peut être changé :

Le pouvoir arbitraire est celui qui a les moyens de changer les conditions de son existence. Tel est le pouvoir basé sur l’Election. Le pouvoir arbitraire finit par vouloir les limites du pouvoir absolu (dans l’intérêt de son existence, car l’un est vrai, l’autre est faux, le faux, en politique, tend à devenir vrai pour durer), et il y a divisions entre les élus et les électeurs ; tout royaume divisé sera détruit, a dit l’Evangile (*ibid.*).

Or la société post-révolutionnée représentée dans *La Cousine Bette* est bien cette société trop conflictuelle guidée par « l’envie de parvenir » (p. 71) et par « les plus scélérates combinaisons de l’intérêt » (p. 427), dans laquelle chaque individu, se considérant désormais comme un « citoye[n] frrrrançais » (p. 362), cherche à s’élever et à changer les conditions de son existence. Tandis que « l’humanité prise dans sa totalité » est la « démonstration du dogme naturel, de la loi d’inégalité constante, persistante, absolue » (CS, p. 119), l’époque est désormais celle où l’on « accepte les hommes pour leur valeur personnelle » (p. 61) et où règne le libre-arbitre, c’est-à-dire « la faculté de faire ce qu’on veut sans entrave, de n’être déterminé par aucune force morale ni physique pour se décider » (CS, p. 119), et que Balzac considère à la fois comme une erreur et un danger¹⁵. On lit ainsi dans *La Cousine Bette* de multiples descriptions de ce nouvel état de fait résultant du « heurt

¹⁴ M. Riot-Sarcey, « La Révolution comme processus » dans B. Lyon-Caen, M. E. Therenty (éds.), *Balzac et le politique*, cit., p. 77.

¹⁵ « Il est juste de dire que le mot libre-arbitre est sans signification [...] Toutes les fois que les destructeurs de société ont voulu miner un état de choses quelconque [...] ils ont pour renverser le pouvoir établi (l’Eglise et la Royauté) créé des préjugés philosophiques : le libre arbitre, la liberté de conscience, la liberté politique, qui se sont traduits par des révolutions », Balzac, *Le Catechisme social*, cit., p. 122.

des intérêts ou des passions contraires »¹⁶, descriptions qui fonctionnent toutes comme ce que Vincent Jouve nomme des « points valeur », c'est-à-dire des discours véhiculant un univers de croyance et qui font système pour renvoyer à une idéologie précise¹⁷. C'est par exemple l'intervention du narrateur qui affirme que la noblesse est « devenue économe [...], bourgeoise et sans grandeur » (p. 151), qu'on a « détruit la Famille » et qu'en France, désormais, « tout y prend le cachet de la personnalité » (*ibid.*). Mais c'est aussi le discours du juge Rivet, « l'oracle du quartier Saint-Denis » (p. 153), qui explique à Lisbeth que « notre temps est le triomphe du commerce, de l'industrie et de la sagesse bourgeoise », avant de préciser : « nous sommes dans une époque où les peuples doivent tout obtenir par le développement légal de leurs libertés, et par le jeu pacifique des institutions constitutionnelles » (*ibid.*). Cette affirmation correspond bien à la description de la société de la Monarchie de Juillet par Crevel, description qui ouvre quasiment le roman :

Paris est une ville où tous les gens d'énergie qui poussent comme des sauvageons sur le territoire français, se donnent rendez-vous, et il y grouille bien des talents, sans feu ni lieu, des courages capables de tout, même de faire fortune [...] Qu'avait du Tillet ? Qu'avait Popinot, il y a vingt ans ?... ils pataugeaient tous les deux dans la boutique de papa Birotteau, sans autre capital que l'envie de parvenir [...] Qu'avais-je, moi ? L'envie de parvenir, du courage. Du Tillet est l'égal aujourd'hui des plus grands personnages. Le petit Popinot, le plus riche droguiste de la rue des Lombards, est devenu député, le voilà ministre... (p. 71)

Désormais, les rapports entre les êtres ne sont plus qu'horizontaux, et aucun personnage ne respecte plus la place qui lui est assignée. Hantée par « le spectre de l'Égalité nivelante et de la Hiérarchie défunte »¹⁸, cette nouvelle société apparaît aux yeux de Balzac comme celle du désordre et de la dispersion, c'est-à-dire celle de l'indistinction. En effet, l'un des traits fondamentaux de la question démocratique est bien celle de la représentation politique, qui « participe également d'une entreprise de déchiffrement » et doit « contribuer à rendre lisible une société que

¹⁶ Th. Conrad, « Du bon usage des passions », cit., p. 40.

¹⁷ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, PUF, Paris, 2001, p. 89.

¹⁸ N. Mozet, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », dans F. Rossum-Guyon, M. Van Brederode, cit., *Balzac et Les Parents pauvres*, pp. 39-40.

n'organise plus *a priori* aucun principe d'ordre »¹⁹. Car la naissance a « cessé d'être un principe radical de différenciation »²⁰ : désormais, « tout est changé » (p. 389) et, comme l'écrit Balzac dans l'« Avant-Propos » de *La Comédie humaine*, « l'épicier devient certainement pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social »²¹.

Ce nouveau devenir de l'individu moderne, qualifié de « déraison sociale » (p. 363) par le narrateur, est ainsi, et d'abord, symbolisé dans *La Cousine Bette* par les diverses incarnations du mari d'Adeline qui est tour à tour le baron d'Ervy, l'oncle en faillite Thoul ou encore l'écrivain public Vyder. Que ce fier représentant de la noblesse, conseiller d'état et ami intime du Prince de Wissembourg puisse être appelé simplement « bonhomme » (p. 121) par une Josépha apparaît alors bien comme un désordre de nature politique, puisque « l'ordre en politique signifie la coordination des rapports nécessaires entre le sujet et le pouvoir » (CS, p. 134). Mais dans la Monarchie de Juillet il n'y a plus ni sujet, ni verticalité : la société est un univers renversé où tout le monde se vaut, et où chacun veut progresser, alors même que « dans l'ordre religieux et politique il n'y a pas de progrès possible » (CS, p. 125). Symptomatique à cet égard est la pensée fixe de la cousine Bette, qui s'obstine à vouloir se venger d'Adeline en échangeant leur position sociale : « Chacun son tour. Elle sera dans la boue, et moi ! je serai comtesse de Forzheim !... » (p. 201). Au baron Hulot qui s'étonne de ce projet (« Toi, la maréchale Hulot ! toi, comtesse de Forzheim ! », p. 301), Lisbeth peut alors répondre : « Adeline est bien baronne ? » (*ibid.*). Car désormais il n'y a plus ni ordre ni distinction, et chaque individu, frustré par sa position sociale, peut essayer d'en changer. La cousine Bette ambitionne ainsi d'être « la protectrice de ses protecteurs, l'ange sauveur qui ferait vivre la famille ruinée » (p. 313) ; elle en vient alors à payer une petite pension « à son protecteur, le baron Hulot, de qui elle était la protectrice » (p. 375).

C'est d'ailleurs bien parce que chacun se croit l'égal de tous et que les individus sont devenus interchangeables que les femmes, dans ce

¹⁹ P. Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, Gallimard, Paris, 1998, p. 288.

²⁰ J. Neefs, « Mobilité, pouvoir et représentation » dans B. Lyon-Caen et M. E. Therenty (éds.), *Balzac et le politique*, cit., p. 182.

²¹ Balzac, « Avant-Propos » de *La Comédie humaine*, cit. 1976, I, p. 9.

roman-feuilleton qui représente un monde « dans lequel le sexuel et le politique sont en étroite corrélation »²², passent d'un homme à l'autre. Les amantes s'échangent et circulent dans une sorte d'indistinction généralisée : Crevel cherche à séduire Adeline parce que le baron Hulot lui a enlevé Josépha, Hortense se vante d'avoir volé à Bette son amoureux (« L'amoureux de notre cousine Bette, qui, j'espère, est maintenant le mien », p. 136), qui tombe lui-même sous le charme de Valérie, ce qui permet à Stidmann d'espérer « consoler » (p. 280) Hortense, tandis que Wenceslas, Hulot, Crevel, et Montès sont tous persuadés d'être responsable de la grossesse de Valérie²³. Cette « comédie du sentiment moderne » (p. 140) jouée par cette dernière, qui emploie toutes les « ressources de la tactique moderne » (*ibid.*) pour avancer dans l'échelle sociale, correspond non seulement au « nouvel art d'aimer » (*ibid.*)²⁴ décrit par le narrateur, mais semble également illustrer parfaitement l'affirmation développée par Balzac dans le chapitre « De la religion » du *Catéchisme social* : « Au lieu d'une concurrence entre les familles, il y a concurrence entre les individus ; au lieu d'avoir des familles riches et puissantes, il y a des individus qui veulent fonder des familles, le problème social est renversé » (CS, 140).

Mais à ces effets désastreux de l'égalité et de l'indistinction sociale se superpose en outre le nouveau statut acquis par la parole sous la Monarchie de Juillet. En effet, dans ce monde « livré aux discussions » (p. 54), la parole n'est plus verticale, au contraire de ce qu'elle était à l'état naturel de l'homme tel que Balzac le décrit dans le *Catéchisme social*, qui présente une société dans laquelle « la famille était

²² Fr. van Rossum-Guyon, M. van Brederode, *Présentation*, cit., p. 8.

²³ Et si N. Mozet peut rapprocher *La Cousine Bette*, roman « tour à tour paillard et didactique » (« *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », cit., p. 33), de l'Aristophane de *Lysistrata*, cette équivoque de la paternité partagée n'est pas sans rappeler une autre pièce d'Aristophane, *L'Assemblée des femmes*, pièce qui propose une satire féroce du régime collectiviste et pousse à outrance l'égalité entre tous les hommes. Une des mesures « bien démocratique » mis en place par Praxagora stipule que chaque femme pourra « faire des enfants avec n'importe qui », de telle sorte que les enfants « regarderont comme leur père tous les hommes d'un âge avancé » (*L'Assemblée des femmes*, trad. M.-J. Alfonsi, GF, Paris, 2019, p. 209). L'égalité entre tous est ainsi assurée.

²⁴ Dans *Autre étude de femme*, Blondet présente ce type féminin nouveau, symptôme des temps modernes, qui a selon lui remplacé la « grande dame » d'autrefois, et qui témoigne de l'affadissement des mœurs françaises, de la dégradation de la « gracieuse franchise du 18^e siècle » par « l'hypocrisie anglaise » (*La Comédie humaine*, cit., 1976, III, p. 700).

la base des tribus » et où « la langue était concise » (CS, p. 110). Ce nouvel état de fait entraîne deux conséquences contraires, mais profondément liées. D'abord cette parole horizontale a désormais perdu toute son efficace, et ce dans des domaines aussi variés que l'amour, la politique ou la création artistique. Le « nouvel art d'aimer » (p. 140) représenté par Valérie et opposé aux amours de l'époque impériale se fonde par exemple sur « les différentes conversations inventées depuis 1830 », sur de « belles phrases » qui sont autant de « paroles évangéliques » (*ibid.*) destinées uniquement à parvenir. Wenceslas, quant à lui, fait partie de ces « gens de génie [...] qui passent leur vie à *se parler* » (p. 245) : il n'est en fait qu'un « grand artiste par la parole, par ses explications critiques », très capable d'aller dans le monde et d'y « parl[er] admirablement sur l'art » (*ibid.*), mais découragé par le véritable travail. C'est que cette société contemporaine a, comme le dit Hector Hulot, « substitué la parole à l'action » (p. 95), en couronnant les « fallacieuses paroles » (p. 243), la « petite monnaie de la conversation » (p. 224) et les « conversation[s] à propos interrompus » (p. 396) que seule la forme du roman-feuilleton semble dorénavant pouvoir retranscrire.

Les luttes morales sont désormais avant tout orales, et cette dégradation de l'action à la parole est présentée comme la première caractéristique des luttes politiques de la Monarchie de Juillet. Le baron Hulot se plaint ainsi des « combats de parole » (p. 95) au parlement, « où les discours sont comme des charges de cavalerie qui ne dissipent point l'ennemi » (*ibid.*), et le narrateur ne cesse d'attaquer les « tartines politiques » (p. 317), les « paroles aigrettes » (p. 97) et les « phrases filandreuses » (p. 292) des parlementaires. Intéressant à cet égard est le portrait du fils Hulot, caractérisé notamment par son « esprit infatué de politique » (p. 97) et présenté comme « le jeune homme tel que l'a fabriqué la Révolution de 1830 » qui « lâch[ait] des phrases au lieu de ces mots incisifs, les diamants de la conversation française, mais plein de tenue et prenant la morgue pour la dignité » (p. 97). Si cette notation critique du narrateur a partie liée avec la doxa de la première moitié du XIX^e selon laquelle la France traverse alors une « crise de l'esprit »²⁵, elle doit surtout être comprise comme le rejet d'une société marchant

²⁵ L. Véron, *Le trait d'esprit dans La Comédie humaine de Balzac, étude stylistique*, Thèse de doctorat, p. 26, à paraître. A ce propos, voir également B. Lyon-Caen, « "Esprit, es-tu là ?" Épigramme et satire en 1830 », *Études françaises*, vol. 44, 3, 2008, pp. 4556.

dans la voie de la démocratie et du parlementarisme, c'est-à-dire de la parole égalitaire. C'est une idée que Balzac avait déjà développée en 1832 dans son article intitulée *Du gouvernement moderne*, article qui propose une sévère critique du système électif et du système parlementaire et où l'on peut lire par exemple que « le produit immédiat du gouvernement représentatif est de mettre le pouvoir entre les mains d'un ministère soumis à une constante discussion »²⁶, ou encore que « la grande question dont notre époque si belle, si savante, si intelligente, s'occupe avec ardeur et qui l'arrête dans son chemin de progrès est donc une question de mots »²⁷. On comprend ainsi pourquoi un monde livré aux discussions et dans lequel règne le « duel de la parole » (p. 117) ne peut être qu'un monde désordonné, divisé et sans pouvoir véritable précisément parce qu'« un pouvoir discuté n'existe pas »²⁸.

Mais on comprend surtout, dès lors, pourquoi le pouvoir véritable semble être également profondément lié au langage. En effet, si l'action s'est dégradée en parole, le langage acquiert une nouvelle force, et un simple mot peut désormais tuer : ce motif est répété à de nombreuses reprises dans *La Cousine Bette*, à tel point qu'il en devient même un *leitmotiv* du roman. C'est par exemple Adeline qui s'écrie à Lisbeth « tu m'as tué ma fille ! » (p. 170), c'est Stidmann qui, en disant la vérité sur la soirée chez Valérie alors que Wencenslas l'a cachée, provoque l'évanouissement d'Hortense et « ne [peut] croire à sa parole une pareille portée » (p. 267) ; c'est Hortense qui affirme à son père que « chacune de [ses] paroles est un coup de poignard » (p. 290), Bette qui, « par une seule phrase », met « la vie et la raison » (p. 402) d'Adeline en danger, Bixiou, du Tillet et Léon de Lora qui prononcent trois phrases qui sont « trois coups de pistolet que Montès reçut en pleine poitrine » (pp. 410-411), ou encore les « odieuses paroles » (p. 451) dites par le baron à Agathe qui finissent par tuer Adeline. Cette parole équitablement partagée qui ne cesse de circuler entre les individus, cette parole démocratique qui tue et a remplacé la parole archaïque, c'est-à-dire la parole révélée du « dogme divin » (CS, p. 135), est bien pensée comme le symptôme d'un profond dysfonctionnement social.

²⁶ Balzac, *Du gouvernement moderne*, dans *Œuvres diverses*, II, p. 1066.

²⁷ *Ibid.*, p. 1073.

²⁸ *Ibid.*, p. 1071.

Dès lors, il s'agit donc de savoir se taire et parler à bon escient. Cette dialectique du silence et de la parole apparaît comme un véritable enjeu de pouvoir pour les personnages, conscients de l'importance du secret dans cette nouvelle civilisation de la parole. Le baron Hulot enjoint par exemple à deux reprises Wenceslas à ne dire « ce secret à personne » (p. 173), c'est-à-dire à ne divulguer ses espérances « à personne, pas même à notre vieille cousine Bette » (p. 135), Adeline demande à sa fille de jurer de ne parler de ses chagrins qu'à sa mère, le maréchal obtient des aveux sur la situation de son frère et Valérie encourage Crevel à faire son « petit déballage... Disons tout et vivement » (p. 332). Mais c'est surtout Lisbeth qui prend un avantage véritable sur tous ses adversaires grâce à sa capacité à recevoir des confidences, ainsi qu'elle l'explique à Crevel : « Ma situation [...] m'oblige à tout entendre et à ne rien savoir. Vous pouvez causer avec moi sans crainte, je ne répète jamais un mot de ce qu'on veut bien me confier » (p. 161). Celle qui se surnomme elle-même « le confessionnal de la famille » (p. 84) et qui sait aussi être « chaudement éloquente » (p. 168) fait part de sa méthode érigée en principe à Valérie, qu'elle résume en trois mots : « et pourquoi parler ? » (p. 147). Son pouvoir réside alors entièrement dans l'orchestration de la circulation et la rétention de la parole, à « savoir taire ce qui [lui] nuirait, et dire ce qui doit être dit » (p. 150).

Lisbethocratie

En outre, le pouvoir de Lisbeth est d'autant plus dangereux qu'il correspond à un amalgame entre le peuple et la nature féminine très significatif. Dans *Le Catéchisme social*, si Balzac s'intéresse à cette « grande discussion politique » (CS, p. 142) qui concerne la souveraineté du peuple, c'est d'abord pour le restreindre au maximum, notamment en excluant les femmes (« Un enfant, une femme font grammaticalement partie du peuple et politiquement ne doivent pas en faire partie », CS, p. 143), ensuite pour lui dénier toute capacité politique (« le peuple [...] n'est pas souverain », CS, p. 144). Or Lisbeth symbolise les envies et les violences du peuple : elle est bien cette « paysanne des Vosges dans toute l'extension du

mot » (p. 80), cette « sauvage Lorraine » qui « appartenait à cette catégorie de caractères plus communs chez le peuple qu'on ne pense, et qui peut en expliquer la conduite pendant les révolutions » (p. 86). Si le personnage de la cousine Bette représente un danger social, c'est parce qu'elle est une « vraie républicaine, une fille du peuple » (p. 351) qui plait d'ailleurs beaucoup au maréchal « par ses côtés démocratiques » (p. 340). Ces deux dernières notations semblent alors bien autoriser une lecture métaphorique : on peut considérer Bette comme la personnification même du principe démocratique à l'intérieur du roman. Cette lecture métaphorique est inscrite d'ailleurs dans l'espace parisien lui-même : Bette habite en effet rue du Doyenné, une rue à laquelle le narrateur consacre une description éloquente, puisqu'il la décrit comme une « protestation », une « barbarie » située le « long du vieux Louvre », « en face du palais où trois dynasties ont reçu pendant ces dernières trente-six années, l'élite de la France et celle de l'Europe » (p. 99). Et si le narrateur explique que nous avons peut-être là « sans le savoir, quelque grande pensée politique » (*ibid.*), c'est qu'il faut conférer à cette description un sens symbolique, et que cette « alliance intime de la misère et de la splendeur » (*ibid.*) renvoie bien à l'opposition entre la monarchie et la démocratie que dissèque *Le Catéchisme social*. Rien d'étonnant, dès lors, à voir Bette se rendre régulièrement à la maison Rivet, symboliquement située « rue des Mauvaises-Paroles » (p. 153) ; car le principe démocratique correspond bien aux yeux de Balzac à cette dangereuse association entre l'égalité, la liberté et la parole horizontale équitablement partagée.

Dans cette perspective, on comprend alors que Lisbeth se caractérise également par un athéisme essentiel. À Valérie qui lui parle de repentir et de pensées chrétiennes, elle répond : « si tu parles ainsi, tu es bien morte ! » (p. 432) et elle se réjouit lorsque Valérie blasphème de nouveau : « Voilà le dernier mot de ma pauvre Valérie, je la retrouve ! » (p. 433). De plus, la justification qu'elle donne de son incrédulité religieuse est éloquente, puisqu'elle condense toutes les caractéristiques de la *discussion* théologique et politique telle que l'entend Balzac :

Moi ! dit la Lorraine, j'ai vu la vengeance partout dans la nature, les insectes périssent pour satisfaire le besoin de se venger quand on les attaque ! Et ces messieurs, dit-elle en montrant le prêtre, ne nous disent-ils pas que Dieu se venge, et que sa vengeance dure

l'éternité !... (p. 432)

L'athéisme de Beth se trouve ainsi justifié par un désir d'ascension sociale qui prend sa source dans une volonté de vengeance elle-même adossée à l'idée d'égalité, justification qu'elle renforce en outre par une explication lexicale qui a tout du sophisme, à tel point d'ailleurs que le prêtre présent dans la pièce ne peut que faire ce constat : « Vous êtes athée, madame » (*ibid.*). Or que Lisbeth se caractérise par un athéisme radical est tout sauf anodin, car *Le Catéchisme social* nous apprend qu'« il y a une corrélation visible et flagrante entre l'athéisme et la démocratie » (CS, p. 149). Pour Balzac en effet, « la démocratie ne veut pas plus dans la société de pouvoir unifié que l'athéisme ne veut de Dieu dans le monde, elle place le pouvoir dans les citoyens comme l'autre Dieu dans les effets de la matière ou dans la matière même » (CS, p. 150). La démocratie, c'est la discussion qui mène à la division, autant sur le plan politique que théologique. On comprend alors pourquoi il était essentiel que Bette, personnification du principe démocratique, soit athée : elle représente bien cette « énergie mal réglée, à laquelle le frein de la religion fait défaut, mais qui dispose d'une certaine efficacité »²⁹. Car la religion, comme Balzac l'écrit dans *Le Catéchisme social*, « a pour but de réprimer les mauvais penchants et de développer les bons » (CS, p. 114) ; la société, « pour exister, doit donc être religieuse, politique et civile » (CS, p. 134), parce que « la base de l'ordre est dans la Religion » (*ibid.*) et que « le sentiment religieux est la force des états » (CS, p. 136). C'est une idée que l'on retrouve à l'identique dans la bouche de Bianchon, qui explique à Hortense qu'« entre la nécessité de faire fortune et la dépravation des combinaisons, il n'y a pas d'obstacle, car le sentiment religieux manque en France » (p. 428). Le « mal profond » qui ronge la société provient donc essentiellement « du manque de religion » car « l'argent autrefois n'était pas tout, on admettait des supériorités qui le primaient » (*ibid.*).

La société de la Monarchie de Juillet apparaît dès lors comme un univers où règne majoritairement l'incrédulité religieuse, une incrédulité qui se traduit notamment par une utilisation détournée de la parole biblique, cette parole originellement verticale qui se trouve

²⁹ N. Mozet, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », cit., p. 44.

désormais transformée, déformée, parodiée. En *Lisbethocratie*, le vocabulaire de la religion ne s'apparente en effet plus qu'à un matériau lexical que l'on peut mettre en jeu et carnavaliser³⁰ à volonté ; il fait l'objet de détournements langagiers et de calembours ironiques qui se donnent à lire comme autant de symptômes d'un athéisme grandissant. Le détournement du vocabulaire religieux se fonde ainsi régulièrement sur ce que Maurice Ménard appelle des « mariages grotesques »³¹, c'est-à-dire des interférences entre des éléments empruntés à des registres hétérogènes : celui de la morale, de la loi ou de l'idéal d'une part, celui des réalités corporelles ou matérielles de l'autre. C'est ainsi que fonctionne le dernier mot de Valérie, qui s'écrie : « Il faut que je *fasse le bon Dieu* » (p. 433). La réaction de la petite Atala Judici à qui l'on parle de Dieu est également intéressante, puisqu'elle ne répond que par des injures (« S...n...de Dieu ! Tonnerre de Dieu ! Sacre-Dieu !... », p. 440) ; preuve que le mot *dieu* est désormais démonétisé.

En outre, dans *La Cousine Bette*, les nombreuses références ironiques aux mythes bibliques sont éloquentes, en ce qu'elles construisent un discours citationnel parodique qui participe de la dégradation générale du vocabulaire religieux. À sa fille Hortense qui lui parle de Wenceslas, Hulot répond par exemple par une citation railleuse de la Bible : « Le Seigneur a dit : "Laissez venir les enfants à moi !" » (p. 133) ; Héloïse écrit à Crevel « Agar attend son Abraham » (p. 160) ; Marneffe surnomme ironiquement, en s'y comprenant, tous les amants de sa femme « les cinq pères de l'Eglise » (p. 282) ; Crevel se moque enfin d'Adeline en lui expliquant que « nous sommes revenus aux temps bibliques » en référence à « l'éternelle allégorie du Veau d'or » (p. 325). La référence à la parabole du père prodigue circule en outre de bouche en bouche : c'est d'abord Crevel qui, furieux de voir Adeline Hulot refuser de céder à ses avances, s'écrie : « vous épellerez la parabole moderne du *père prodigue*, depuis la première jusqu'à la dernière lettre » (p. 69), puis le baron Hulot qui, à l'occasion du splendide dîner organisé par sa femme pour fêter son retour, lui murmure ironiquement : « vous fêtez le retour du père prodigue » (p. 448), avant que le narrateur lui-même ne qualifie le baron de « père prodigue

³⁰ Sur le concept de carnavalisation, voir M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970, p. 18.

³¹ M. Ménard, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, PUF, Paris, 1983, p. 113.

reconquis » (p. 449). Ces références drolatiques apparaissent bien comme les derniers vestiges d'une parole archaïque verticale désormais intégrée au langage commun et aux *discussions* générales.

Mais surtout, c'est la question de la lisibilité de la société, et plus généralement celle de la vérité qui est ici posée par cette association entre l'athéisme et l'ironie railleuse : semble en effet être engagée toute une vision du monde où la vérité ne se fonde plus sur une transcendance, celle de Dieu, du sens, ou du vrai. Car, ainsi que l'explique Pierre Laforgue, dans un système où la vérité existe, où les mots, les choses, les paroles et les pensées sont référés à un principe qui garantisse leurs rapports respectifs, l'ironie n'a pas sa place, elle n'a pas de sens. Inversement, « dès lors que ce principe fait défaut, les rapports entre les mots et les choses, entre les pensées et les paroles ont pour seul garant celui qui les établit. Autrement dit, c'est le règne de l'arbitraire, non du signe, mais du sens »³². La mise en question du langage et des moyens de dire le réel apparaît alors bien comme une caractéristique de ce monde désorienté, qui « a perdu ses repères historiques mais aussi philosophiques »³³. Le dénouement de *La Cousine Bette* est à cet égard intéressant, car il semble remettre en cause l'existence d'une providence divine à l'œuvre. En effet, Adeline ne cesse, tout au long du roman, de faire appel et de croire à la justice de Dieu. Lorsque Hortense tombe amoureuse de Wenceslas, elle voit « dans cette aventure une réponse de la Providence à ses ferventes prières » (p. 137) ; elle croit « sa prière exaucée » (p. 287) lorsque son mari revient à sa famille (« Dieu prendrait-il en pitié notre famille ? », *ibid.*) et « remercie le ciel » (p. 309) lorsque ce dernier lui avoue toute la vérité. Plus encore, elle renvoie constamment ses interlocuteurs à sa foi en un « Dieu très juste » (p. 430) et s'exclame, à l'annonce de la maladie mortelle de Valérie par Bianchon : « Le doigt de Dieu est là ! » (p. 429).

Pour autant, la clôture du texte ne laisse pas d'être ambiguë, puisque le baron propose à Agathe de se marier avec elle, et que cette parole tue Adeline. Avant de mourir, cette dernière formule alors un reproche à son mari : « dans un moment tu seras libre, et tu pourras faire une baronne

³² Pierre Laforgue, « Ironie et athéisme, ou matérialisme, esprit et calembours dans *Ursule Mirouët* » dans E. Bordas (éd.), *Ironies balzacienes*, cit., p. 31.

³³ *Ibid.*

Hulot » (p. 451). Ce mot de ressentiment brouille bien sûr l'image de celle qui constituait le seul référent éthique du récit, puisque c'est « sur le bord de l'Éternité » (*ibid.*) qu'elle succombe au ressentiment. Ce reproche est, dans l'ordre de la narration, d'autant plus problématique qu'il intervient juste après le discours violemment blasphématoire de Bette, « comme si elle s'était laissée contaminer par l'apologie de la vengeance que cette dernière prononce sur son lit de mort »³⁴. Cette ultime parole d'Adeline n'est plus celle d'une croyante car elle ne cherche plus la verticalité, mais entre dans un réseau horizontal, dans une discussion, en quelque sorte, avec la réplique de Bette et avec son mari. Plus généralement, c'est alors la question de la croyance qui est ici posée, puisque la justice divine semble avoir sinon échoué, du moins s'être absentée, et que le récit met en avant la « logique dérangeante de la disjonction »³⁵ : disjonction entre la croyance d'Adeline et sa parole mais aussi disjonction entre la foi en une justice divine réparatrice et consolatrice et l'agencement des événements. La notion même de providence s'en trouve problématisée, puisque la lecture providentialiste qui a été celle de Madame Hulot apparaît réversible : sa vision du monde postule un Dieu juste qui doit nécessairement exister et la récompenser d'avoir tant souffert, mais si aucune instance transcendante n'existe, les malheurs auxquels elle a été confrontée ne se trouvent plus justifiés par rien, et toute tentative d'élaborer un sens est absolument vouée à l'échec. De manière générale, c'est alors la transcendance qui apparaît comme une « illusion perdue »³⁶, et tout le dénouement du roman qui fait « douter de la vertu de Dieu » (p. 328).

Dans *Le meurtre du Pasteur*, Benny Lévy décrit le passage de l'âge théologique à l'âge moderne³⁷. L'âge théologique est le moment où dans l'humanité, les hommes croient en une ou plusieurs divinités, et où Dieu, qui règne en maître, est la mesure de toute chose. Pour vivre et se conduire, les hommes n'ont qu'à écouter les paroles de Dieu, ces paroles archaïques et verticales transmises par l'intermédiaire du pasteur et qui

³⁴ A. Péraud, « L'ironie textuelle balzacienne, ou l'art de composer avec le réel » dans E. Bordas (éd.), *Ironies balzaciennes*, cit. p. 247

³⁵ *Ibid.*

³⁶ P. Nykrog, « La révélation de la société invisible chez Balzac », dans Fr. van Rossum-Guyon, M. van Brederode (éds.), *Balzac et Les Parents pauvres*, cit., p. 19.

³⁷ B. Lévy, *Le Meurtre du pasteur*, Grasset & Fasquelle, Paris, 2002.

produisent de l'accord, sans problème, comme effets de la parole. C'est le temps de la parole divine, de la parole efficace des mythes ou des dix commandements, celle donnée d'en haut, qui n'est pas réciproque, n'est pas soumise à l'accord de l'interlocuteur et qui n'entre jamais en dialogue. Or l'humanité s'est débarrassée du pasteur, c'est-à-dire qu'elle s'est séparée de la parole verticale, de l'absolu, pour pénétrer dans un espace de l'autonomie humaine. Désormais, les hommes sont tous égaux ; désormais, ils doivent s'accorder entre eux, délibérer pour vivre ensemble : c'est la naissance de la parole horizontale, la parole-dialogue qui correspond aussi, pour Benny Lévy, à la naissance de la politique et de la démocratie, à ce moment qu'il intitule « l'a-dieu »³⁸. Dorénavant, tout le problème consiste à accepter ce « résultat monstrueux : se flatter d'avoir son semblable pour maître »³⁹.

Cette explication à la fois théologique, philosophique et politique correspond bien à la société de la Monarchie de Juillet telle qu'elle est critiquée dans *Le Catéchisme social* et représentée dans *La Cousine Bette*, cette société *moderne* qui est à la fois celle de la politique partagée, de la *discussion* à volonté et de la faillite de la verticalité. Or ce nouveau régime de la parole ne va pas sans une problématisation de la transcendance, celle-là même que permet précisément la forme romanesque : telle semble être également l'effet de la citation biblique placée en exergue, et qui rend, en quelque sorte, Dieu responsable de la situation. Ultime déstabilisation qui, avant même que ne débute la narration, brouille d'ores et déjà le discours du roman ou dans le roman en introduisant une problématique de la valeur⁴⁰. Que « Dieu coexiste au monde » ou qu'il soit « séparé de son œuvre » (CS, p. 132), le discours romanesque refuse de figer définitivement un sens devenu « dans notre époque » (p. 337) difficilement lisible : aussi, comme on peut le lire dans *Illusions perdues*, « le roman est-il bien supérieur à la discussion froide et mathématique »⁴¹.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁰ Nous avons proposé d'intituler *ironisation* ce processus de retournement qui fonde, dans *La Comédie humaine*, la représentation du sentiment religieux. À ce propos, voir V. Bierce, *Le sentiment religieux dans La Comédie humaine. Foi, ironie et ironisation*, Garnier, Paris, 2019.

⁴¹ Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, cit., 1977, V, p. 459.

Agnese Silvestri

Lisbeth, ou les limites de la vengeance populaire

Roman de la « dissolution »¹ de la famille Hulot, que la cousine Bette éponyme contrôlerait et détruirait telle « une araignée au centre de sa toile » (p. 207)², ce premier volet des *Parents pauvres* résonne d'accents alarmés contre la « puissance occulte » (p. 197) des classes travailleuses, bien plus que « son jume[au] de sexe différent » (p. 54), *Le Cousin Pons*, où le célibataire est certes écrasé par sa concierge, mais non sans le concours essentiel de sa propre famille et de petits bourgeois véreux. La peur du renversement des rapports sociaux est bien perceptible dans *La Cousine Bette*, où Balzac tonne contre « les funestes résultats des doctrines antisociales répandues dans les classes inférieures par des écrivains incendiaires » (p. 196), et elle s'étend au-delà du cas spécifique des domestiques³, lesquels ont pris un tel pouvoir que désormais ce sont eux à se renseigner sur leurs futurs maîtres, avant de se faire embaucher, et non l'inverse. L'écrivain sonne l'alarme : « Les gens occupés de la haute politique du moment ignorent jusqu'où va la dépravation des classes inférieures à Paris : elle est égale à la jalousie qui les dévore » (p. 197). Quant à la dépravation, il serait franchement difficile de dire, en termes sociologiques, lequel parmi les personnages du roman en est le moins imbu, l'écriture balzacienne étant, sur le plan axiologique, toujours complexe et ambivalente, et plus encore dans ce roman, que l'écrivain pose sous le signe de la duplicité : « tout est double, même la vertu » (p. 54). Mais pour ce qui concerne la jalousie, Balzac

¹ A. Henry, H. Olrik, « Deux jumeaux de sexe différent », dans F. van Rossum-Guyon, M. van Brederode (éds.), *Balzac et Les Parents pauvres*, SEDES, Paris, 1981, p. 210.

² Balzac, *La Cousine Bette*, éd. A.-M. Meininger, dans *La Comédie humaine*, sous la direction de P.-G. Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1977, VII. Toutes les citations de *La Cousine Bette* renvoient à cette édition. Nous les indiquons directement dans le texte, suivi du numéro de page entre parenthèses.

³ « Une des sept plaies de Paris », selon le titre d'un des chapitres originaires (p. 195, var. a).

a voulu qu'elle constitue le fond de la personnalité de son héroïne, Lisbeth Fisher, paysanne et ensuite ouvrière en passementerie à Paris : « La jalousie formait la base de ce caractère plein d'*excentricités* » (p. 80). Laide, pauvre et célibataire, elle jalouse la vie durant sa cousine germaine Adeline, paysanne comme elle, mais belle et donc en mesure d'épouser un brillant ordonnateur de l'Armée impériale, le baron Hulot, qui l'emmène vivre parmi les luxes de la cour impériale.

Nicole Mozet, rappelant que *La Cousine Bette* est écrit à la veille de 1848 et qu'il ressent de l'inquiétude pour la montée des tensions politico-sociales, a la première signalé combien le personnage de Lisbeth, venant du peuple, en symbolise les violences, révolutionnaires à l'occurrence⁴. Si ce type romanesque peut assumer la dimension de l'allégorie⁵ – « Elle fut la Haine et la Vengeance sans transaction » (p. 152) –, c'est aussi en ce qu'il est la traduction romanesque de la possible, et pour Balzac funeste, insubordination des classes prolétaires, qui reposerait sous le signe de sentiments moralement déplorables : « l'envie resta cachée dans le fond du cœur [de Lisbeth], comme un germe de peste qui peut éclore et ravager une ville, si l'on ouvre le fatal ballot de laine où il est comprimé » (p. 82).

On a pourtant déjà mis en doute la prétendue toute-puissance d'action maléfique de la diabolique cousine. Françoise Gaillard a montré qu'elle relève moins de la transcription littéraire de processus socio-historiques que des nécessités du récit réaliste de rendre concrètes les forces abstraites de l'histoire, ces dernières opérant très bien toutes seules la décomposition de l'autorité paternelle et de la famille décrite dans le roman⁶.

Nous voudrions faire un pas de plus dans cette direction et réfléchir sur les grandes limites que semble enfin présenter cette vengeance de la parente pauvre sur la riche famille des Hulot, ainsi que sur les raisons de la vanité de ses efforts, qu'il paraît hasardeux de réduire, avec Kris Vassilev, à l'inexistence de l'offense⁷. Les convictions de Lisbeth sont

⁴ N. Mozet, « *La Cousine Bette* roman du pouvoir féminin » [1981], désormais dans Id., *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, 1990, p. 145.

⁵ J.-L. Cabanès et É. Reverzy, « Allégories réelles », *Romantisme*, 152, 2011, p. 55.

⁶ F. Gaillard, « La Stratégie de l'araignée (notes sur le réalisme balzacien) », dans F. van Rossum-Guyon, M. van Brederode (éds.), *Balzac et Les Parents pauvres*, cit., pp. 179-187.

⁷ « [L]'offense étant irréaliste, l'acte vengeur ne peut qu'avorter », affirme K. Vassilev, « Représentation et signification sociale de la vengeance dans un texte réaliste. L'exemple de

en effet difficilement réductibles à une sensation subjective qui serait due à sa prodigieuse jalousie⁸. « Depuis l'âge où l'on sent, j'ai été immolée à Adeline ! » (p. 146), dénonce Lisbeth, mais le narrateur ne dit pas autre chose en présentant le personnage : « La famille [...] avait immolé la fille vulgaire à la jolie fille, le fruit âpre, à la fleur éclatante » (p. 80). « J'ai eu pendant vingt-six ans tous leurs restes... » (p. 147), enrage la vieille fille avec Valérie Marneffe ; le bourgeois Crevel, en visite à sa famille alliée, lui donne raison : « Et voilà le reste de nos écus ! » (p. 393), la salue-t-il à la fin du récit.

Une sorte de mauvaise conscience semble parcourir ce roman. Car, en brouillant l'esthétique propre au feuilleton et au mélodrame, qui voit les méchants s'opposer aux bontés angéliques⁹, Balzac détaille les diminutions variées que la famille inflige à Lisbeth afin que le lecteur puisse partager le sentiment d'une injustice. De plus, en variant dans l'écriture l'usage du prénom de son personnage, comme on va le voir, il préserve son identité contre celle, teinte de mépris, par laquelle la famille Hulot identifie la « cousine Bette ». Enfin, le statut de travailleuse qui accable socialement Lisbeth, est en même temps ce qui la rend porteuse de ces mêmes valeurs de vigueur et de persévérance dans l'effort que Balzac considère comme indispensables au véritable artiste, ainsi qu'à toute grande réalisation humaine : « Le travail constant est la loi de l'art comme celle de la vie » (p. 246). L'histoire de Wenceslas Steinbock, sculpteur destiné à la stérilité créatrice dès qu'il se libère de la protection jalouse de la vieille fille, souligne cet aspect.

On a l'impression que, dans *La Cousine Bette*, Balzac cherche à régler ses comptes avec une donnée historique : la gestion de l'héritage de la Révolution française et de l'époque napoléonienne, avec les possibilités de mobilité sociale qui en dérivent. Dans une époque où

La Cousine Bette », *Romantisme*, 127, 2005, p. 56, repris dans Id., *Le Récit de vengeance au XIX^e siècle. Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, p. 163.

⁸ « [A]ussi avait-elle été prodigieusement jalouse d'Adeline » (p. 80).

⁹ Sur cette question et sur les implications du grotesque, qui perturbe le conflit entre vice et vertu, voir E. Rosen, « Le pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* », dans F. van Rossum-Guyon, M. van Brederode (éds.), *Balzac et Les Parents pauvres*, cit., p. 121-133 ; Cristèle Couleau voit dans la figure d'Adeline, sublime dans son combat mais forcément perdante dans la société de 1840, un élément qui éloigne le roman du manichéisme du feuilleton, C. Couleau, « *La Cousine Bette* : le feuilleton des passions », *L'Année balzacienne*, 2018, p. 224.

toute grandeur épique a définitivement sombré, suivant l'effondrement de l'Empire, dans un système où désormais seul l'argent paraît compter et où les bourgeois sont définitivement établis, quitte à pourrir¹⁰, que faire de l'ascension sociale réalisée dans ces circonstances exceptionnelles par les classes travailleuses ? Et que faire de la demande d'égalité qui continue de s'élever dangereusement de la société ? Pour comprendre dans cette optique la réponse complexe que donne ce roman, entre refus effaré et une forme de compréhension des raisons – historiques entre autres – des revendications populaires, il convient de se pencher d'abord sur les itinéraires croisés et de signes opposés des deux cousines Fisher.

De l'ascension sociale des classes populaires

La Cousine Bette est en effet aussi le récit de ce qui reste de la promotion sociale fulgurante d'Adeline, passée « sans transition des boues de son village dans le paradis de la cour impériale » (p. 75). À la « taille d'impératrice » (*ibid.*), capable de faire son éducation au point de tenter Napoléon lui-même, Adeline table sur son exceptionnelle beauté dans un moment historique où celle-ci peut représenter pour une fille sans naissance une chance réelle de changement de statut socioéconomique, et non plus seulement un destin de courtisane. Balzac met d'ailleurs en relation la réussite d'Adeline avec le triomphe de Bonaparte : « Lors du mariage fantastique de sa cousine, Lisbeth avait plié devant cette destinée, comme les frères et les sœurs de Napoléon plièrent devant l'éclat du trône et la puissance du commandement » (p. 81). Grand adepte des privilèges des « supériorités », Balzac admet notamment ceux du talent naturel ; or, s'agissant ici d'une femme, paysanne et analphabète, il ne restait que la beauté pour indiquer la primauté de cette « femm[e] né[e] rein[e] » (p. 75).

Pourtant, définissant son mariage avec le baron Hulot une « Assomption » (*ibid.*), Balzac dessine strictement le cercle sémantique

¹⁰ Pierre Barbéris interprète la maladie de Crevel comme le signe d'un « pourrissement né de la réussite » bourgeoise, voir *Mythes balzaciens*, Armand Colin, Paris, 1972, p. 264 ; l'autre victime du poison du Brésilien, Valérie Marneffe, est d'après Michel Butor « la mise en scène ou en lit, de la Monarchie de Juillet », *Paris à vol d'archange. Improvisations sur Balzac II*, Éditions de la différence, Paris, p. 277.

à l'intérieur duquel ce personnage va demeurer : adorée comme une sainte pour sa vertu et sa douceur envers un mari qui, à la chute de l'Empire, se dégrade en libertin, Adeline est de plus en plus une *mater dolorosa* – « urne lacrymale » (p. 297) selon la perfide Valérie –, toute patiente soumission, dont on évoque à plusieurs reprises le « martyr » supporté avec foi chrétienne. Le texte semble rattacher cette propension au sacrifice à la classe sociale de provenance du personnage, comme si la souffrance était le lot des gens de basse condition. À propos du silence plein de respect qu'Adeline oppose aux fredaines de son mari, le narrateur commente : « Ces excès de délicatesse ne se rencontrent que chez ces belles filles du peuple qui savent recevoir des coups sans en rendre ; elles ont dans les veines les restes du sang des premiers martyrs. Les filles bien nées, étant les égales de leurs maris, éprouvent le besoin de les tourmenter » (p. 77). Adeline n'oubliera jamais l'insignifiance de ses origines sociales. Si au comble du bonheur conjugal Hulot est pour elle « une espèce de Dieu qui ne pouvait faillir ; elle lui devait tout » (p. 76), exilée trente ans plus tard dans un appartement où son mari la laisse seule au milieu des reliques du luxe et de l'amour d'antan, Adeline réussit à y trouver son bonheur : « En me reléguant là, mon Hector m'a fait la vie encore plus belle qu'elle ne devait l'être pour une simple paysanne » (p. 202)¹¹.

Balzac condamne comme « lâche » (p. 73) l'amour trop compréhensif d'Adeline pour le baron et déclare fort erronée la conviction que la douceur et la soumission sont les meilleures armes des femmes. Pourtant, c'est seulement au prix du sacrifice de son amour propre, voire de sa dignité, qu'Adeline peut s'élever à représenter dans le roman la Vertu, avec V majuscule. Car elle doit s'abaisser à s'offrir à l'homme qui, dans l'incipit, voulait acheter ses faveurs. Entre ces deux scènes majeures, celle du refus orgueilleux face à l'arrogance et à la vulgarité de Crevel et celle de la singerie, désespérée et maladroite, de la courtisane, Balzac dessine les limites des prétentions des classes populaires. « Vous ne connaissez pas la misère à son dernier [sic]

¹¹ Sa fille Hortense, née baronne, aura une autre perception de sa propre valeur. Bien qu'elle ait développé un sentiment d'amour pour son mari analogue à celui de sa mère, elle réagit différemment à la trahison de Wenceslas. La raison de cette différence doit peut-être se chercher dans son statut social qui est paritaire, sinon supérieur, à celui de l'artiste polonais, comte, mais exilé, étranger et pauvre.

période, la honte... le déshonneur... » (p. 69) avait d'ailleurs prédit à Adeline l'ancien commis Crevel, bon juge de la « gêne » (p. 68) où les Hulot se trouvent déjà. La prostitution peut toujours surgir quelque part de l'horizon existentiel d'une jolie femme du peuple, fût-elle de la lignée royale de Vénus et quoique devenue baronne. Dans la mesure où elle concerne toutes les jeunes filles d'humble condition qu'on croise dans le roman – Jenny Cadine, Josépha, Élodie, Atala Judici, pour ne citer que celles auxquelles s'intéresse le baron Hulot – elle peut apparaître comme un destin social. Le martyr et la prostitution, à la limite « sublime »¹², sont donc les deux seules possibilités de grandeur que Balzac laisse à ce personnage féminin. On peut douter qu'il en aurait été de même si Adeline n'avait pas eu des origines si communes.

Étant de naissance prolétaire, l'autre réalité qui la guette est le travail manuel, bien que sa famille l'en ait préservée dès l'enfance, pour le malheur de sa cousine : « Lisbeth travaillait la terre, quand sa cousine était dorlotée » (p. 80). La revanche de Bette prévoit donc d'imposer aux « jolis doigts » d'Adeline le « travail forcé » (p. 207) qu'elle connaît si bien. En réalité, on ne saura jamais si cette éventualité se produit effectivement, le seul travail d'Adeline qu'évoque le texte étant une « place honorable » (p. 339) d'inspectrice d'œuvres de bienfaisance. Balzac épargne donc à sa créature un retour au plus bas de l'échelle sociale, la laissant dans le rôle confortable de personne qui aide, d'une position supérieure, les plus démunis, conformément aux leçons de morale chrétienne, ce qui lui donne bonne conscience et un revenu convenable. Mais, à un moment donné, la fatigue et la honte de la condition de travailleuse hantent le texte comme un cauchemar : « j'ai le soupçon affreux qu'elle travaille en secret » (p. 208), chuchote Hortense à Lisbeth en parlant de sa mère ; « Oh ! la pauvre dame ! ma foi, c'est atroce ! » (p. 228), s'écrie Crevel quand il en est informé par Valérie. Ce qui aide le lecteur à mesurer la distance qui sépare jusqu'à la fin les deux cousines, car Lisbeth n'arrêtera jamais de travailler, même lorsqu'elle sera à l'abri du besoin.

Peut-on enfin considérer l'ascension sociale d'Adeline comme réussie ? Après douze ans de vie heureuse, la baronne mène une vie de femme délaissée, appauvrie par la débauche de son mari, secouée dans

¹² « Une courtisane sublime » c'est le titre donné au LXXXVI chapitre de l'édition originale (p. 320, var. *b*).

ses dernières années par un tremblement nerveux incessant qui en mine la santé, et elle finit par mourir de douleur. Son oncle Fisher, ancien soldat fidèle à l'ordonnateur Hulot, qui, suivant les ordres de ce dernier, accomplit des exactions et des malversations en Algérie, se suicide pour ne pas comparaître devant la cour d'assise en homme déshonoré : « La figure de notre Adeline, si heureuse par vous, – écrit-il à Hulot – m'a rendu la mort très douce » (p. 344). L'ironie se fait tragique, elle prend des accents pré-flaubertiens. Le pessimisme de Balzac, très sensible dans *Les Parent pauvres*, ne ménage rien. Toutefois, si la vie d'Adeline a fini par n'être qu'un long sacrifice, la femme a pu assurer à ses enfants un destin au moins socialement, si non existentiellement, heureux.

L'histoire de Lisbeth est par contre celle d'une ascension sociale deux fois ratée. Une première fois pendant l'Empire : appelée par sa cousine à Paris, elle devient « la plus habile ouvrière » (p. 81) chez les brodeurs de la cour impériale, et apprend à lire et à écrire dans le but de s'établir à son compte ; mais la chute de Napoléon bouleverse ses projets, disperse sa famille et la rejette dans une situation d'extrême faiblesse sociale¹³ qui lui ôte le courage de se faire entrepreneur. Son entêtement farouche à s'habiller à la mode impériale peut se lire comme la manifestation de son désir de rester à une époque où elle a failli cueillir sa chance. Elle est alors « ridicule » (p. 85), comme tous les personnages « archéologiques »¹⁴ de Balzac, parmi lesquels le cousin « jumeau » Pons, par exemple. Mais si pour Pons l'habillement démodé est le signe d'une incapacité à s'adapter aux mœurs et aux valeurs de la nouvelle époque, pour Lisbeth, qui défait tout vêtement nouveau qu'on lui offre pour le retravailler « à sa façon » (p. 85), il paraît plutôt traduire une protestation contre sa situation d'infériorité sociale. En effet, elle met sa toilette au goût du jour à deux moments précis de la diégèse : à sa toute première arrivée à Paris, « quand elle [a] quelques espérances » (p. 83) de se marier et de créer sa propre maison de broderie ; ensuite, lorsque, avec sa complice Valérie, elle travaille à sa revanche et vise à devenir madame la maréchale.

La deuxième occasion ratée est représentée précisément par l'échec de son mariage avec le frère aîné du baron Hulot. La mort soudaine de

¹³ Lisbeth a alors la « certitude d'être peu de chose dans cet immense mouvement d'hommes, d'intérêts et d'affaires, qui fait de Paris un enfer et un paradis » (p. 82).

¹⁴ J. Guichardet, *Balzac "archéologue" de Paris*, SEDES, Paris, 1986, pp. 329-368.

ce dernier avant les noces est le nouvel événement catastrophique qui détruit encore une fois ses espérances et qui signale ainsi l'impossibilité historique de revenir en arrière, aux conditions qui rendirent possible le mariage d'Adeline et du baron Hulot.

Au cours des quarante ans qui séparent l'Empire de la Monarchie de juillet, le baron Hulot s'est transformé de l'« un des plus habiles travailleurs de l'administration napoléonienne » (p. 179) en concussionnaire, et de mari amoureux en insatiable coureur de jupons¹⁵. Comme on le sait, le roman pose un lien de causalité entre ces deux métamorphoses de l'histoire collective et individuelle¹⁶. Ne trouvant plus de débouchées à sa hauteur, l'énergie autrefois nécessaire à l'élan épique finit par se replier sur les objets infimes des conquêtes féminines, puis des courtisanes, jusqu'à la fille de cuisine qui, « atroce maritorne » (p. 451), amène un Hulot défait et sans plus aucune conscience de la dignité de son rôle, mourir en province, en pleine régression infantine¹⁷. Mais, dans ce contexte de délitement de l'autorité royale et paternelle, la vitalité du peuple, intacte, cherche elle aussi ses champs d'application¹⁸. Qu'en est-il du réservoir de volonté des oubliés du nouveau système ? « Avoir de l'énergie à escalader le Paradis, et l'employer à se procurer du pain, de l'eau, des guenilles et une mansarde ! Ah ! c'est là, ma petite, un martyr ! j'y ai séché » (p. 148), se confie Lisbeth à Valérie.

Adeline, qui a eu accès aux classes dominantes, va désespérément employer sa détermination à garder le *statu quo*, se faisant la « gardienne fanatique de la loi du Père »¹⁹. Elle arrive ainsi à maintenir viable l'image sociale de sa famille garantissant la centralité du père symbolique lorsque le père réel est de plus en plus déficitaire²⁰. Lisbeth, au contraire, oriente

¹⁵ Sur ce personnage, voir Id., « Le Maréchal Hulot : gloire et malheur », *L'Année balzacienne*, 1990, pp. 151-164.

¹⁶ « Inoccupé de 1818 à 1823, le baron Hulot s'était mis en service actif auprès des femmes » (p. 77).

¹⁷ D'après André Lorant, attentif à l'image récurrente de la « boue », qui finit par avoir une signification morale et sociale, la régression intéresse plusieurs personnages et finit par « envahir progressivement le roman » ; voir son « Introduction » dans Balzac, *La Cousine Bette*, Garnier-Flammarion, Paris, 1977, p. 20.

¹⁸ « J'ai de la vie pour deux, et je vous infuserais mon sang, s'il le fallait » (p. 109), assure Lisbeth à Wenceslas.

¹⁹ K. Vassilev, cit., p. 49.

²⁰ Sur l'importance de l'« image » du père autour duquel la famille se soude, voir M. Mas, « Normes familiales et modèle pathologique dans *Les Parents pauvres* », *L'Année balzacienne*,

d'abord sa vigueur vers la domination d'un être faible, l'artiste polonais Wenceslas, auquel elle procure, de par sa volonté tyrannique de lui donner « l'habitude du travail » (p. 118), le seul moment de créativité de sa vie²¹. Le danger social de cette situation qui transgresse les rôles sociaux et sexuels normalement admis – une ouvrière protégeant un comte, une femme exerçant son esprit de domination sur un homme – est déjoué par les manœuvres adroites et souterraines de sa famille. Lui enlever cet objet de conquête est pourtant fatal. La conscience des torts subis se fait alors pour elle intolérable, et rien n'arrête plus la transformation de son énergie comprimée en volonté destructive : Lisbeth va « ha[ïr] de plus en plus » (p. 201).

Elle est absolument « méchante » (p. 83), dangereuse et agit de façon odieusement tyrannique avec son protégé. Que celui-ci ait envie de s'évader de sa claustration pour vivre un grand amour est donc un élément destiné à trouver chez le lecteur un consensus certain. Pourtant, Balzac justifie en même temps le sentiment d'injustice qui bouleverse Lisbeth à la nouvelle des fiançailles de Wenceslas et de sa petite cousine Hortense. Alors qu'il l'avait construite comme un personnage totalement fermé aux arguments de la foi religieuse, ici Balzac la laisse faire appel aux Saintes Écritures pour dénoncer ce qui lui arrive : « Et voilà que, comme dans l'Ancien Testament, le pauvre possède un seul agneau qui fait son bonheur, et le riche qui a des troupeaux envie la brebis du pauvre et la lui dérobe ! ... sans la prévenir, sans la lui demander » (p. 147). Il faut croire que l'auteur a ainsi voulu permettre à Lisbeth de plaider de façon efficace sa cause auprès des lecteurs, d'autant que plusieurs indices témoignent de la sensibilité de Balzac envers les raisons de la vieille fille. Nous allons en illustrer quelques-uns.

2014, p. 286 ; L. Frappier-Mazur qui parle à propos de l'attitude d'Adeline de « mère absolue », « Héritage et généalogie dans *La Cousine Bette* », dans Id., (éd.), *Genèses du roman : Balzac et Sand*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2004, p. 151.

²¹ Nicole Mozet établit un « parallélisme entre l'échec de l'artiste et la décadence du Pouvoir », voir « Création et/ou paternité dans *La Cousine Bette* », dans R. Le Huenet, P. Perron (éds.), *Le Roman de Balzac : recherches, critiques, méthodes, lectures*, Didier, Montréal, 1980, pp. 174 et suiv. Sur la genèse de ce personnage, A. Lorant, « La création d'un personnage balzacien : Wenceslas Steinbock », *Les Études balzaciennes*, 10, mars 1960, pp. 425-438.

Subir des torts

Aucun des personnages impliqués dans le mariage d'Hortense n'est dupe : il s'agit bel et bien d'un « vol ». Le narrateur ne le désigne pas autrement : Hortense est « la fille occupée à voler un amoureux à sa cousine » (p. 99). L'échange verbal entre Hortense et son père témoigne aussi bien de leur conscience de la nature éthique de l'action qu'ils accomplissent que du fait qu'ils sont loin d'en rougir : « – Tu as de la délicatesse pour le cachet, et tu voles à la cousine Bette son amoureux. / – J'ai fait une promesse pour le cachet, et je n'ai rien promis pour l'auteur » (p. 132). La vertueuse Adeline, au récit enthousiaste qu'Hortense lui fait des manigances pour obtenir « l'amoureux de notre cousine Bette qui, [elle] espère, est maintenant le [s]ien », ne répond autrement que par des félicitations émues : « chère petite fille, la plus grande rouée de la terre sera toujours la Naïveté ! » (p. 136). À Bette il ne reste que faire mine d'accepter joyeusement le fait (« Comment m'as-tu volé mon amoureux ? », p. 170), car la disproportion des forces est trop grande : « que peut une parente pauvre contre toute une famille riche ? » (pp. 147-148).

Le tort qu'elle a subi n'est que le dernier en date. L'obligation au travail, fruit d'une politique familiale précise, puis la dépendance de l'aide économique des autres – encore plus sensible pour les femmes célibataires²² – déterminent dans le système des relations familiales la condition inférieure de Lisbeth : « Je piochais le jardin, j'épluchais les légumes, et elle [Adeline] ses dix doigts ne se remuaient que pour arranger des chiffons !... » (p. 146). La dure besogne qu'elle accomplit depuis son plus jeune âge a laissé des traces sur la figure déjà disgracieuse de la femme, car elle paraît « plus âgée que la baronne, quoiqu'elle [ait] cinq ans de moins » (pp. 56-57). Son statut de travailleuse rend problématique son appartenance à la famille. Pauvrement habillée, quelque œuvre de passementerie toujours à la main, « tout étranger aurait hésité à saluer la cousine Bette comme une parente de la maison, car elle ressemblait tout à fait à une couturière en journée » (p. 57). On la renvoie, en effet, avec le « sans-gêne » réservé aux domestiques, « en la

²² M. Perrot, « En marge : célibataires et solitaires », dans Ph. Ariès, G. Duby (éds.), *Histoire de la vie privée. 4. De la Révolution à la grande guerre*, Seuil, Paris, 1999, pp. 274-276.

comptant pour presque rien » (*ibid.*). Et elle semble « résignée à ne rien être », à se laisser « traiter sans façon », à être « à la merci de tout le monde » (p. 84). Son inclusion marginale chez les Hulot, qui se veulent magnanimes mais qui ne lui reconnaissent jamais les mêmes droits qu'eux, se reflète naturellement sur le plan économique : « ils ne vous ont jamais fait des rentes » (p. 161), remarque le positif Crevel. Quand Lisbeth les aura obtenues, au prix d'accepter de bon cœur la double trahison d'Hortense et de Wenceslas, elle n'en sera que l'usufruitière, jamais la propriétaire²³.

Cette négation des prérogatives qu'on reconnaît aux sujets pleinement admis dans la famille, se manifeste d'ailleurs dans l'élément identitaire par excellence, le prénom. Car la parente pauvre est « nommée Bette par abréviation » (p. 81) et ce diminutif chez les Hulot est moins d'origine affective qu'un signe de pis-aller. Ce n'est alors pas anodin si Balzac prend soin de ne pas réduire l'identité de ce personnage à son petit nom : le narrateur appelle presque toujours « Lisbeth » celle qui, sous les apparences, ne se résigne pas à être « Bette » et se révolte. Ce qui fait peur, mais mérite évidemment aussi un certain respect. Lisbeth a horreur de la domesticité vers laquelle les Hulot ont une claire tendance à la repousser par la proposition de situations ambiguës, comme d'habiter chez eux, voire carrément avilissantes, comme « de vivre avec leur oncle et d'en tenir la maison à la place d'une servante-maîtresse qui devait coûter cher » (p. 83). Dans son rêve d'inverser les rapports de force qui l'écrasent, et prête à atteindre son but par son mariage avec le maréchal Hulot, Lisbeth prend le plaisir supplémentaire de rapprocher, dans son discours intérieur, les titres et les privilèges dont elle pourrait alors jouir, de l'appellation familiale par laquelle on la diminue :

elle s'appelait elle-même *madame la comtesse* ou *madame la maréchale* ! en se saluant dans la glace. Adeline et Hortense achèveraient leurs jours dans la détresse, en combattant la misère, tandis que la cousine Bette, admise aux Tuileries, trônerait dans

²³ Ce qui a à voir avec la violence des stratégies familiales contre les célibataires : en excluant leur possibilité d'hériter, on s'approprie même de leurs économies. En cela Crevel se comporte avec Lisbeth exactement comme les Hulot : voir M. Lucey, *Les Ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, [2003], Paris, Fayard, 2008, pp. 215-217. Sur la non coïncidence, dans *La Cousine Bette*, entre propriétaire et usufruitier voir F. Spandri, « De l'argent comme dissolvant social. *La Cousine Bette* », dans A. Del Lungo, P. Glaudes, *Balzac, l'invention de la sociologie*, Classiques Garnier, Paris, 2018, pp. 91-92.

le monde (p. 313).

Le célibat de Lisbeth apparaît alors moins comme une « excentricité » que comme le choix d'une femme qui n'est pas disposée à se contenter de n'importe quoi. Elle refuse en effet tout mariage qui ne serait pas une promotion sociale aussi importante que l'a été celui d'Adeline : « ils m'en ont tirée [de mon village], mais pour me faire ouvrière et pour me proposer des employés, des capitaines qui ressemblaient à des portiers !... » (p. 147), récrimine-t-elle. Exclue des stratégies matrimoniales de la famille²⁴, elle envisage de se venger précisément par l'affirmation de son droit à avoir la même destinée sociale que sa cousine : posséder une fortune, un titre, être reçue à la cour. L'incrédulité du baron face à son projet de mariage souligne jusqu'à quel point, dans sa famille, ce droit à l'égalité des chances lui est refusé : « – Toi, la maréchale Hulot ! toi, comtesse de Forzheim ! s'écria Hector surpris » (p. 301). Le « ton aigre et formidable » par lequel Balzac fait alors riposter son personnage – « Adeline est bien baronne ?... » (*ibid.*) – souligne sa hardiesse, mais aussi une logique irréfutable.

La complexité du personnage de Lisbeth nous semble due à l'ambivalence dont Balzac revêt la requête de nouveaux droits de la part des classes travailleuses, entre compréhension de la licéité de cette demande, inhérente aux processus de démocratisation en acte, et négation obstinée des changements pouvant bouleverser les hiérarchies établies. C'est enfin ce refus qui prévaut et qui détermine la défaite de la cousine, dont l'œuvre a sa clé de voûte dans le mariage avec le maréchal, sans lequel aucun réel revirement dans les rapports de pouvoir n'est possible²⁵. C'est le but véritable de celle que le roman présente comme la diabolique vengeance de Lisbeth, toutes les conquêtes de Valérie, y compris celle du polonais qui a déclenché sa rage, ne pouvant y suffire : « Ta vengeance est complète, dit Valérie à l'oreille de Lisbeth, Hortense pleurera toutes ses larmes et maudira le jour où elle t'a pris Wenceslas. / – Tant que je ne serai pas Mme la maréchale, je n'aurai rien fait » (p. 262).

Balzac toutefois ne le permet pas, et la revanche de Lisbeth reste un échec, tout comme sa promotion sociale qui pendant un moment avait

²⁴ M. Lucey, *Les Ratés de la famille*, cit., p. 214.

²⁵ Pour Lisbeth il s'agit de « régner sur la famille qui l'avait si longtemps méprisée » (p. 313).

paru réalisable. Même sans le baron Hulot qui s'avère irrécupérable – mais que Lisbeth n'arrivera jamais à faire comparaître devant une Cour d'assises, comme elle en rêve –, la famille finit par reconstituer les structures qui assurent sa force sociale et qui condamnent la parente pauvre à la subordination. D'abord, le patrimoine, rétabli par Victorin Hulot par la spéculation immobilière et même par l'emploi de moyens criminels visés à se libérer des chantages de Valérie. Ensuite, l'union du couple, basée, non plus sur l'amour, mais sur l'intérêt à demeurer dans les institutions qui assurent un certain ordre dans la vie intime et sociale : « vous n'avez pas le sens de la famille, vous ne comprenez pas la solidarité d'honneur qui en lie les différents membres » (p. 394), reprochera Victorin à son beau-père s'apprêtant à épouser Valérie. Même l'artiste polonais finit par réintégrer la famille, enfin réunie par Victorin dans un même hôtel prestigieux. Lisbeth devra accepter ce qu'elle avait farouchement refusé sa vie durant pour protéger son indépendance et sa dignité : deux chambres dans l'appartement de sa cousine.

Dans sa tentative d'inverser les relations sociales, elle a travaillé à ruiner économiquement les Hulot tout en masquant ses intentions derrière son rôle d'instrument utile aux autres. Au plaisir du baron, d'abord, auquel elle facilite les rencontres avec Valérie ; au soutien patrimonial de la famille, ensuite : « je ne me marie que pour assurer du pain à votre fille et à votre femme, vieil insensé ! » (p. 301), essaie-t-elle de persuader. Ce dernier argument est en effet celui qui décide l'ensemble des membres de la famille : Hulot, Adeline, ses enfants, le maréchal lui-même, qui accepte, pour commencer, la cousine pauvre comme femme de ménage. Heureuse d'accélérer ainsi son mariage sans dévoiler son véritable but, Lisbeth affirme : « Il faut que j'achève ma carrière en vous rendant toujours service aux uns ou aux autres » (p. 294). Elle ne croit pas si bien dire. Car, parmi les raisons de sa défaite, il y en a une inhérente à la composition littéraire de son personnage : elle incarne la férocité du peuple, mais ses caractères lui empêchent en fait de sortir de sa fonction instrumentale, d'outil du bien-être des autres. En ce sens, tout en représentant Lisbeth infernale dans sa « puissance occulte », Balzac l'a en réalité marquée du sceau de l'impuissance des sacrifiés du système, ce qui probablement devait rassurer ses inquiétudes face aux tensions sociales grandissantes.

Sous le signe de Vulcain

Il suffit de relire l'incipit de *La Fille aux yeux d'or* pour s'en convaincre. Là, relégués dans la dernière « sphère » sociale, les artisans parisiens sont posés sous le signe de Vulcain, c'est-à-dire de la difformité, de la vigueur et du feu de la révolte : « Vulcain, avec sa laideur et sa force, n'est-il pas l'emblème de cette laide et forte nation, sublime d'intelligence mécanique, patiente à ses heures, terrible un jour par siècle »²⁶. Non seulement Lisbeth partage avec eux une effroyable laideur et cette robustesse qui la rend capable de travailler de l'aube jusqu'à tard dans la nuit, mais elle devient précisément une « Fille de soufre et de feu » (p. 148), identifiée au volcan en pleine éruption au moment de sa colère : « elle brûlait ! La fumée de l'incendie qui la ravageait semblait passer par ses rides comme par autant de crevasses labourées par une éruption volcanique » (p. 145)²⁷. Dans le dernier épisode de *l'Histoire des Treize*, la violence des ouvriers reste pourtant inoffensive. Le système décrit par Balzac prévoit que les hommes « quadrumanes »²⁸ soient destinés à rester cloués à leur échelon sans pouvoir grimper dans l'échelle sociale. La richesse que produit leur travail de bêtes de somme ne profite qu'aux classes supérieures, tout comme les objets de luxe qu'ils fabriquent. Leur révolte est éphémère et vaine : après l'ivresse d'un jour – débauche ou révolution, que le romancier se plaît à confondre –, ils « retourne[nt] au travail, au pain sec, stimulé[s] par un besoin de procréation matérielle qui, pour [eux], devient une habitude »²⁹. Une habitude que Lisbeth connaît aussi, elle qui a du mal à rester désœuvrée même quand elle le pourrait.

Cette parentèle sémantique avec les signes définissant les prolétaires « vulcanisés »³⁰ de *La Fille aux yeux d'or* peut expliquer pourquoi le personnage de Lisbeth n'arrive jamais à inverser sa position dans les relations sociales, ni dans sa famille ni ailleurs. Même pas à travers le pacte scélérat qu'elle signe avec Valérie, par lequel, en principe, elle se sert de cette dernière pour ses propres fins. Sans entrer dans la grande

²⁶ Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, dans *La Comédie humaine*, cit., 1977, V, p. 1042.

²⁷ D'un autre point de vue, à propos de ce passage, on a pu justement souligner la « conception énergétique de la passion », voir J. Gleize, « *La Cousine Bette* ou l'énergétique narrative de la passion », *L'Année balzacienne*, 2018, pp. 164-165.

²⁸ Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, cit., p. 1041.

²⁹ *Ibid.*, p. 1042.

³⁰ *Ibid.*

complexité affective du rapport entre ces deux femmes, je me limite ici à prendre en considération certaines données sociologiques. Il est vrai que Balzac insiste sur le fait qu'elles agissent de parfait accord selon un schéma relationnel paritaire (« ces deux femmes n'en faisaient qu'une ; toutes les actions de Valérie [...] se décidaient après des mûres délibérations entre elles », p. 200), et qu'il souligne le plaisir de Lisbeth à retrouver chez son amie « l'obéissance des créoles » (*ibid.*). L'une pense, l'autre agit, on nous explique. Pourtant, d'un personnage tel que Valérie on ne peut s'attendre qu'une alliance intéressée à retirer le meilleur profit pour elle-même. Sa solidarité avec la vieille fille se fonde sur l'axiome qu'« Il faut seulement s'occuper de tirer le plus de foin à soi du râtelier » (p. 148) et, sans exclure le mépris pour la travailleuse (« Comme elle pue la fourmi !... », p. 150), vise à utiliser l'autre pour rejoindre ses buts : « il faut la ménager, elle me sera bien utile, elle me fera faire fortune » (*ibid.*), réfléchit-elle au moment de sceller leur accord.

Or, ce dont Valérie a besoin pour se procurer la vie de plaisir et de luxe qu'elle ambitionne, est « une âme damnée [...], consentant à un *partage inégal de la vie* » (p. 151, c'est nous qui soulignons). Ce sera le rôle de Lisbeth, il a toujours été son rôle. Les jolis doigts de Valérie égalent ceux d'Adeline : « J'aurais dû travailler pour vivre, mais je n'ai pas les doigts faits pour cela.... Demande à Lisbeth » (p. 238), se justifie-t-elle avec le riche Brésilien soudain réapparu dans sa vie. C'est en effet la cousine Bette qui part au petit matin aux Halles pour surveiller et conseiller la cuisinière de son amie et lui assurer ainsi des repas somptueux aux meilleurs prix. Lisbeth continue à ramasser les « restes » de ceux qui sont plus heureux qu'elle : Valérie lui offre « la défroque » (p. 196) de son appartement, prête à partir, elle, à l'assaut des hôtels promis par ses amants. Valérie s'enrichit dans l'ordre de centaines de milliers de francs en rentes, bénéfices mensuels, spéculations boursières ; la cousine ne recueille que les bribes avec son « petit capital de cinq à six mille francs » (p. 199). Dans le « Bilan de la société Bette et Valérie », pour reprendre le titre du XVI^e chapitre dans *Le Constitutionnel*, le « Compte Fischer » (p. 195, var. a) reste assez maigre.

Certes, les bénéfices émotifs de la haine assouvie doivent combler la grande disproportion des bénéfices socio-économiques. De plus, Lisbeth considère sa position comme un grand progrès : « Après avoir

commencé [...] la vie en vraie chèvre affamée, je la finis en lionne » (p. 196). Mais cette conviction intervient quand elle est prête à épouser le maréchal Hulot, inconsciente qu'elle va se retrouver bientôt pleurer de rage, toujours célibataire, pauvre et n'ayant même plus de domicile. Certes, Lisbeth désire l'enrichissement de Valérie, elle vit d'ailleurs des bonheurs et des plaisirs de l'autre, dans un mécanisme de « vie par procuration » qui la rapproche singulièrement de Vautrin³¹. Mais Vautrin c'est le Crime, et celui-ci a toujours sa place dans le système. L'ancien forçat trouve la sienne et reste un personnage gagnant, y compris dans ce roman où, allié de l'homme de loi, il déjoue définitivement le danger subversif représenté par la révolte de la parente pauvre. Bette, par contre, c'est le peuple travailleur, le dernier cercle de l'enfer social, dont la condition maudite est nécessaire pour que l'engrenage puisse tourner.

Il y a eu un moment où Balzac a pu envisager d'intégrer d'une autre façon les forces populaires au projet de société conservatrice qui est le sien³². Au tout début des années 1840, dans le *Curé de village* il posait en effet la question du rôle dans la société contemporaine des enfants talentueux des classes travailleuses et, imaginant la renaissance utopique de Montégnac grâce à l'œuvre expiatrice de Véronique Graslin, il permettait à l'ouvrier porcelainier Tascheron, voleur et assassin par amour, d'être de quelque façon intégré au nouveau système qui conjugait les vertus de la pensée saint-simonienne à celles de la doctrine libérale. Il avait alors voulu que la sœur de l'ouvrier guillotiné devînt la femme de l'ingénieur Gérard, maire de Montégnac, et que Véronique leur confiât le développement futur de la contrée³³. En 1846, cette composition des différentes aspirations semble irréalisable et les classes travailleuses, plus que jamais dangereuses, ne suscitent

³¹ Comme l'ont remarqué P. Barbéris, « Préface. Histoire et vie privée », dans Balzac, *La Cousine Bette*, Gallimard, Paris, 1972, p. 16, et A. Lorant, « Introduction », cit., p. 19 ; voir ici même F. Fiorentino, « La France Louis-Philippe et le charme de Valérie », p. 20.

³² Sur la composition balzacienne entre pensée contre-révolutionnaire et donnée historique révolutionnaire, tout particulièrement dans *Le Médecin de campagne*, voir G. Gengembre, « Pour lire Balzac. De la famille et de la propriété selon Bonald », dans A. Del Lungo, P. Glaudes, *Balzac, l'invention de la sociologie*, cit., 2018, pp. 37-52.

³³ Pour une analyse de la dynamique utopique dans ce roman voir A. Silvestri, « L'utopie à l'épreuve de la faute : *Le Curé de village* de Balzac » de prochaine publication dans *Francofonia*, 81, automne 2021, B. Diaz, A. Silvestri (éds.), « Écrire l'utopie. L'utopie sociale dans la littérature française du XIX^e siècle ».

que des fantasmes de renversement de l'ordre établi. Balzac revient alors aux caractères des cercles infernaux qu'il dessine d'une façon si poignante dans *La Fille aux yeux d'or*, et toute autre solution s'éclipse inexorablement de *La Comédie humaine*.

Dans le monde bourgeois né des débris de l'épopée napoléonienne, rongé par la démocratisation et la demande d'égalité, l'ordre social est-il mis en danger par les barons désœuvrés de l'Empire, par les vieilles filles pauvres, ou par les coquettes à haut potentiel de séduction ? Cinq spécialistes se penchent sur ce foisonnant premier volet des *Parents pauvres* pour suivre Balzac dans les nombreux parcours de *La Cousine Bette* (1847), quitte à rencontrer sur le chemin Baudelaire ou Proust.



Luca Pietromarchi est professeur de Littérature française à l'Università Roma Tre. En 2014 il a inauguré le cycle des *Cinq leçons* consacrées à une œuvre de Balzac, cycle destiné à exalter la richesse des approches méthodologiques que ces chefs-d'œuvre suscitent. Les cinq leçons sur *La Cousine Bette* suivent les *Cinque lezioni* consacrées au *Chef-d'œuvre inconnu* (*La penna e il pennello*, Biblink, 2014) et les *Cinque lezioni* sur *La Fille aux yeux d'or* (*Il rosso e l'oro*, Biblink, 2015, avec Agnese Silvestri).

Agnese Silvestri est professeure associée de Littérature française à l'Università di Salerno. Spécialiste des XIX^e et XX^e siècles, elle a publié *René Kalisky, une poétique de la répétition* (Peter Lang, 2007), *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno* (Franco Angeli, 2012), en co-direction « Kalisky l'intempestif ? Relectures contemporaines d'une œuvre du XX^e siècle » (revue *Francofonia*, automne 2016).