



**HAL**  
open science

# Modèles romanesques de Balzac : Richardson, Rousseau, Diderot et Laclos

Odile Richard-Pauchet

► **To cite this version:**

Odile Richard-Pauchet. Modèles romanesques de Balzac : Richardson, Rousseau, Diderot et Laclos. 2019. hal-02490174

**HAL Id: hal-02490174**

**<https://unilim.hal.science/hal-02490174>**

Preprint submitted on 20 Apr 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## "Modèles romanesques de Balzac : Richardson, Rousseau, Diderot et Laclos"

Odile Richard-Pauchet

15 novembre 2019, conférence à l'Académie de Touraine

Résumé : Odile Richard-Pauchet, Maître de conférences HDR à l'Université de Limoges, raconte comment Balzac s'inspire des modèles romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle dans ses propres romans, *Mémoires de deux jeunes mariées* ou *Modeste Mignon*. Balzac relit ainsi Richardson, Diderot, Rousseau ou Laclos, et leur rend hommage.

Raymond Trousson s'est penché naguère sur les liens entre Balzac et les hommes des Lumières pour nous rappeler que « La vocation première de Balzac [...], ne fut pas celle d'un romancier, mais d'un penseur [...]. Il puise surtout dans la pensée sensualiste, matérialiste et athée du XVIII<sup>e</sup> siècle, où il découvre les éléments d'un matérialisme unitaire qui le ravit<sup>1</sup> ».

Mais la vie va définitivement orienter l'homme vers une carrière de romancier. On a d'ailleurs coutume de l'imaginer seul, occupé d'un projet mûrement pensé, aux prises avec une œuvre totale dont il serait l'artisan unique, dépositaire de secrets de fabrication bien gardés. Or il n'en est rien : si l'on est attentif aux multiples allusions insérées entre les lignes de ses romans, on découvre des intentions clairement affichées, des modèles hautement revendiqués. On peut parler ainsi, avec Michel Butor, d'une « littérature en activité », faite à la fois d'un corpus de fiction bourré de références, et d'un abondant paratexte comportant ses essais critiques et sa correspondance. Selon Stéphane Vachon, Balzac est très loquace sur son travail :

En témoignent, dans *La Comédie humaine*, l'intégration de tous les genres et de toutes les techniques, une intertextualité foisonnante et toujours surdéterminée, le recours à l'ironie ainsi qu'à la parodie, l'usage constant d'un métadiscours lié au désir d'articuler, de faire comprendre et de transmettre le plus efficacement possible<sup>2</sup>.

« Intertextualité foisonnante », « usage constant d'un métadiscours » : autant dire que Balzac ne peut s'empêcher d'écrire et d'expliquer ce qu'il est en train d'écrire, selon une attitude hyper-didactique, hyper-philosophique, dont l'effort se noie peut-être dans sa propre emphase, mais qui a le mérite d'afficher « la couleur » de son projet. Stéphane Vachon cite quelques exemples de cette manie autoréférentielle : « un aspect caractéristique du métalangage

---

<sup>1</sup> Raymond Trousson, *Balzac disciple et juge de Jean-Jacques*, Genève, Droz, 1983, p. 37. Voir aussi, sur la réception de Diderot par Balzac, Fabien Girard, « Balzac : une lecture sélective de Diderot », dans « Vers un Dictionnaire critique des lecteurs de Diderot ». Échantillons », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 50, 2015, p. 257-262.

<sup>2</sup> Stéphane Vachon, dans Françoise van Rossum-Guyon, *Balzac ou la Littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*, Département d'études françaises, Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2002, Avant-propos, p. IX.

balzacien est, en effet, l'invasion des termes métalangagiers dans la diégèse pour décrire des faits ou qualifier des personnages : « l'histoire du mari » (*Le Père Goriot*, III, 106<sup>3</sup>), « le drame du gendre » (*ibid.*, 113) : « les personnages de cette scène domestique » (*Modeste Mignon*, I, 614).

Autant il est devenu courant à l'époque, pour tout romancier soucieux de vraisemblance, de s'effacer derrière sa narration, autant il est fréquent, chez Balzac, de l'envahir au contraire par des propos surdéterminés. Il le fait tout autant sans doute pour guider son lecteur, que pour se rassurer lui-même sur la cohérence de sa démarche. Mais il semble qu'il le fasse aussi, en digne héritier des Lumières, par méfiance à l'égard d'une fiction trop facile, de grande consommation et de simple plaisir, qui abuserait ses lecteurs si l'auteur ne les avertissait régulièrement de rester vigilants et critiques. Déjà Diderot, lui-même héritier de Rabelais et de Cervantès, avait pris l'habitude dans ses romans de titiller ses lecteurs afin que ces derniers ne s'assoupissent pas, bercés par une narration trop confortable. C'est le cas dans son célèbre *Jacques le Fataliste et son maître*, récit volontairement exaspérant par ses interruptions, et qui commence par nous refuser les informations élémentaires, dans ce qu'on appelle au théâtre la scène d'exposition, et dans le roman, l'*incipit* :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? (*Jacques le Fataliste, incipit*).

Diderot refuse au lecteur le droit d'être informé correctement, ou bien il le fait quand cela lui chante : c'est sa façon de nous faire réfléchir à ce qu'est une narration. Balzac, lui, ne met pas ses lecteurs sur le grill, mais les bombarde de précisions qui, se voulant critiques et enrichissantes, n'en retardent pas moins le récit : « Ah, sachez-le, écrit-il au début du *Père Goriot* : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman » (*ibid.*, 50).

En réalité, tout comme l'Encyclopédiste, Balzac possède une haute idée de sa mission de romancier. Diderot, en son temps, avait écrit une sévère diatribe contre les romans, impropres pensait-il, à éduquer un peuple de lecteurs. C'était aussi l'opinion de Voltaire, qui qualifiait son *Candide* de plaisanterie, de « polissonnerie » et même de « couillonnerie ». Diderot ne va pas jusque-là, mais se prononce tout de même très durement contre les romans de son pays, les comparant à ceux du grand écrivain anglais Samuel Richardson (1689-1761), beaucoup plus en avance selon lui, que les romanciers français :

---

<sup>3</sup> Ces références correspondent à l'édition Gallimard, parue dans la collection de la « Bibliothèque de Pléiade » sous la direction de Pierre-Georges Castex (1976 pour le t. 1).

Par un roman on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans (*Éloge de Richardson*, 1762).

On comprend que Diderot, après Rabelais et Cervantès, ait trouvé un autre mentor en Richardson, pour le foisonnement de ses récits, l'ampleur de sa fresque sociale, et surtout l'honnêteté, l'utilité, la moralité de son propos. Or ce sera, presque mot pour mot, la même ambition chez Balzac. De ce fait, et c'est là où je veux en venir, on trouvera régulièrement chez l'écrivain tourangeau, dans ce métadiscours dont nous parlions à l'instant, maintes allusions non seulement à Diderot, mais aussi à Rousseau, à Laclos et à celui qui les a inspirés, Richardson, ce modèle inégalable de tous les romanciers français du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pour me résumer donc, l'admiration, la révérence de Balzac à l'égard des grands romanciers d'avant la révolution, dont on trouve abondance de références dans son œuvre, se traduit par la même manie de parsemer son œuvre de commentaires à usage critique : le romancier se veut un philosophe, un éveilleur de consciences. Et il se justifie par une même ambition, faire du roman une quasi science exacte, et un vecteur d'élévation morale.

Le grand modèle, le grand ancêtre, c'est donc Richardson, connu pour trois romans fleuves écrits entre 1740 et 1750, et empruntant tous trois la même technique épistolaire : il s'agit de *Paméla ou la vertu récompensée*, *Clarisse Harlowe*, enfin *L'Histoire du Chevalier Grandisson*. Ces trois romans nous inspirent la vertu en narrant trois itinéraires sociaux, moraux et sentimentaux. Pamela est une jeune servante enlevée par un maître fou amoureux d'elle, qui veut la séduire sans l'épouser. Elle lui résistera avec une force morale surhumaine. Grandisson et le fils vertueux et généreux d'un gentilhomme libertin. Il montre en plus de mille pages comment répandre autour de lui l'amour, la vertu, la concorde et la justice. Enfin Clarisse reproduit l'itinéraire de Pamela, dans une version aristocratique. On verra comment Balzac, assez méthodiquement, emprunte à son tour à Diderot, puis comment il emprunte aussi à chacun des autres admirateurs de Richardson : Rousseau et Laclos ; enfin l'on se concentrera sur l'exemple incontournable de son unique roman épistolaire, *Mémoires de deux jeunes Mariées*, écrit en hommage au siècle qu'il a tant aimé.

## **I Balzac et Diderot**

Disons tout d'abord que la fascination de Balzac pour ces hommes des Lumières relève d'une ambition à la fois littéraire et philosophique. Pour reprendre la formule célèbre de l'*Encyclopédie*, il s'agit pour lui aussi, de « changer la façon commune de penser ». Cette

ambition s'exprime à travers une volonté de dévoilement de la société dans ce qu'elle a de superficiel et de profond, d'apparent et de caché. Ce projet se veut exhaustif, totalisant : toutes les couches de la société seront méthodiquement sondées, explorées. C'était déjà l'idée de Richardson, de nous montrer l'Angleterre de son temps grâce à une fresque sociale assez complète, notamment à travers l'histoire de *Clarisse Harlowe*, jeune fille originaire d'un milieu de bourgeois anoblis vivant à la campagne, enlevée par un jeune aristocrate libertin, Lovelace, et promenée d'une ville à l'autre, d'une auberge campagnarde à une maison de passe londonienne, avec la complicité d'une domesticité nombreuse et haute en couleurs. Ces pérégrinations nous révèlent un pays en pleine mutation, aux parlures variées et aux classes sociales perméables. Cette fresque enthousiasme Diderot pour son réalisme, un mot qui n'existe pas encore à cette époque qui condamne encore toute allusion grossière en littérature. Il publie en 1762, à la mort de l'auteur anglais, un *Éloge de Richardson* qui est un véritable manifeste du roman moderne. On peut imaginer à quel point ce double exemple (celui de Richardson puis de Diderot) va transporter à son tour Balzac, qui connaît lui aussi le syndrome de l'écrivain totalisant, voulant traiter tous les sujets, décrire tous les hommes, embrasser toute une société : ils sont quelques-uns ainsi dans notre histoire littéraire française : Diderot, Balzac, Flaubert, Zola, Proust...

Dans cette optique « totalisante », l'une des techniques que Balzac va reprendre à Richardson, avec la bénédiction de Diderot (qui souligne précisément cette vertu du texte anglais dans son *Éloge*), consiste à reproduire fidèlement le langage de chaque couche sociale, de chaque catégorie d'individus, quitte à le caricaturer énergiquement pour mieux nous le faire entendre : ainsi les germanismes de Nucingen, ou ceux de Schmucke, l'ami du cousin Pons. Philippe Dufour avait naguère analysé *La Comédie humaine* sous l'angle d'une « Babylone des langages<sup>4</sup> ». Comme l'écrit Dominique Massonnaud dans un ouvrage plus récent, *Faire vrai : Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*,

Le projet de peinture des mœurs et d'intellection de la société issue de la Révolution impose donc un travail propre à établir des catégories discriminantes afin de donner à penser le réel face à un temps présent qui nivelle tout<sup>5</sup>.

Cette approche s'oppose à la technique du roman classique à la française, qui cherchait au contraire à lisser tous les langages pour proposer du monde un image jugée plus harmonieuse, car plus esthétique. Ainsi fonctionnaient encore, dans les années 1755, les traductions de

---

<sup>4</sup> Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 121.

<sup>5</sup> Dominique Massonnaud, *Faire vrai : Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Paris, Droz, 2014, p. 286.

Richardson par l'abbé Prévost, vivement critiquées par Diderot, dans lesquelles la cacophonie des différentes parlures sociales étaient remplacée par un élégant sabir, une langue de salon sans aucun rapport avec la réalité. Encore en 1761, dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, tous les personnages, quelle que soit leur origine, parlent la même langue. Laclos, au contraire, dans ses *Liaisons dangereuses* (1782), va imiter Richardson, faisant écrire et converser Valmont bien différemment de son laquais.

Pourquoi Diderot n'a-t-il pas écrit lui-même ce roman « totalisant » qu'il appelait de ses vœux, où il aurait reproduit à son tour, tel un Richardson français, toute la société et ses travers ? Très certainement par manque de temps, et parce qu'une autre œuvre le requérait, elle aussi parfaitement totalisante, l'*Encyclopédie*. Il a essayé toutefois de critiquer certains espaces mortifères de la société, comme les couvents, dans *La Religieuse*, ou bien le microcosme littéraire parisien, dans *Le Neveu de Rameau*. Mais ces romans étaient proprement impubliables à son époque. On sait qu'il comptait bien davantage sur la Postérité pour tirer parti de ses idées, et il a trouvé en Balzac un disciple au-delà de toute espérance.

On en voudra pour preuve quelques exemples, pour en finir sur ce chapitre diderotien, avant d'évoquer ensuite le goût de Balzac pour la technique épistolaire empruntée à Richardson, Rousseau ou Laclos.

On a parlé du langage des personnages balzaciens, que Diderot déjà en son temps souhaitait le plus vivant et le mieux caractérisé socialement. Ceci ne va pas sans l'art d'animer ces personnages à l'aide d'une technique expressive fort proche de celle du comédien, surtout lorsqu'il s'agit de certains héros de roman balzaciens, porteurs d'une personnalité et d'une signification exceptionnelle ayant valeur de mythe (Rastignac, Vautrin, le colonel Chabert, etc). Ces personnages, Diderot les aurait sans doute portés au théâtre. Il a fini par en concevoir au moins un pour le roman, le Neveu de Rameau. Il s'agit de ces personnages qui atteignent, comme il le dit, le « sublime dans le mal » - de même que la tragédie classique française s'était efforcée d'en fabriquer aussi. Dans *Le Colonel Chabert* (1832), Balzac souligne toute la théâtralité qu'il faut donner à ce type de personnage, pour atteindre à l'expressivité et à la force requise. Il fait alors allusion, implicitement (dans l'un de ces nombreux méta-commentaires qu'il affectionne), à la théorie de Diderot telle qu'elle s'exprime dans le *Paradoxe sur le Comédien*. Voici ce que Balzac écrit sur la comtesse Féraud, au moment où celle-ci fait monter dans sa voiture, près d'elle, son ancien mari, le colonel Chabert, et lui adresse ce simple mot, « Monsieur » :

Monsieur ! dit la comtesse au colonel d'un son de voix qui révélait une de ces émotions rares dans la vie, et par lesquelles tout en nous est agité.

En ces moments, cœur, fibres, nerfs, physionomie, âme et corps, tout, chaque pore même tressaille. La vie semble ne plus être en nous ; elle en sort et jaillit, elle se communique comme une contagion, se transmet par le regard, par l'accent de la voix, par le geste, en imposant notre vouloir aux autres. Le vieux soldat tressaillit en entendant ce seul mot, ce premier, ce terrible : « Monsieur ! » Mais aussi était-ce tout à la fois un reproche, une prière, un pardon, une espérance, un désespoir, une interrogation, une réponse. Ce mot comprenait tout. Il fallait être comédienne pour jeter tant d'éloquence, tant de sentiments dans un mot. Le vrai n'est pas si complet dans son expression, il ne met pas tout en dehors, il laisse voir tout ce qui est au-dedans. Le colonel eut mille remords de ses soupçons, de ses demandes, de sa colère, et baissa les yeux pour ne pas laisser deviner son trouble<sup>6</sup>.

Balzac insiste ici sur la force, le talent et la ruse de la comtesse, assimilés à un art du comédien tel que Diderot l'a théorisé, un art de feindre avec une énergie et une subtilité travaillées, qui dépassent l'expression vraisemblable, quotidienne, pour atteindre au sublime, en juxtaposant plusieurs émotions à la fois. Seule la grande actrice Mlle Clairon, au XVIII<sup>e</sup> siècle, était selon lui capable d'un tel exploit. L'idée n'étant pas d'être seulement touchante ou pathétique, en laissant simplement « voir ce qui est au-dedans », mais terrible, puissante, pour « jeter [à l'extérieur, *i.e.* jusqu'au parterre de spectateurs, jusqu'au lecteur] tant d'éloquence, tant de sentiments dans un mot ». Cet art suppose non pas une sensibilité, mais une vraie froideur au contraire, c'est-à-dire du sang-froid, comme l'écrit Diderot : « il me faut dans cet homme [ou cette femme] un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles<sup>7</sup> ».

Ainsi, en s'inspirant des très grands comédiens imaginés par Diderot, Balzac conçoit de très grands personnages possédant une gigantesque capacité de ruse et de malveillance sur leur entourage, et s'imposent au lecteur par la simple conviction de leur énergie. Pour compléter ce propos, il est intéressant de noter que Balzac emprunte également à Diderot cette idée matérialiste d'énergie qui circule au sein des êtres, et entre eux. Cette énergie constitue l'extrême sensibilité des femmes, ce qui fait leur force et aussi leur fragilité. Dans une étude intitulée « La loi des forces vives : Balzac, lecteur de Diderot<sup>8</sup> », la philosophe Véronique Le Ru nous montre comment c'est encore en lisant Diderot que Balzac conçoit et rédige une partie de sa *Physiologie du mariage* (1829) inspirée par le dernier ouvrage du philosophe, ses *Éléments de Physiologie*, qui sont une sorte de testament matérialiste. Diderot y revenait, pour

---

<sup>6</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p.137-138.

<sup>7</sup> Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, dans *Œuvres Esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, rééd. Bordas, 1988, p. 306.

<sup>8</sup> Véronique Le Ru, « La loi des forces vives : Balzac, lecteur de Diderot », dans *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 2014, n°15, p. 47-48. Voir aussi <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2014-1-page-43.htm>.

définir ce qu'est la vie, sur une analogie qu'il avait établie dans *Le Rêve de d'Alembert*, entre deux couples, la force morte et la force vive (la force morte étant à la force vive ce que la sensibilité inerte est à la sensibilité active) :

[...] c'est exactement ce passage du *Rêve de d'Alembert* que Balzac a en tête quand il fait une prétendue citation de d'Alembert à la fin de la Méditation VIII [de la *Physiologie du mariage*] à propos de l'équivalence chez les femmes entre vivre et sentir : « car pour ces créatures de feu, vivre, c'est sentir ; du moment où elles n'éprouvent rien, elles sont mortes. La loi en vertu de laquelle vous marchez produit en elle ce minotaurisme volontaire. 'C'est, disait d'Alembert, une suite des lois du mouvement !'<sup>9</sup> ». Il faudrait dire, en référence au *Rêve de d'Alembert*, que chez tout être vivant, vivre c'est sentir, mais le propos de Balzac ici est aussi de faire des femmes un groupe à part fondé sur une supposée différence de nature, des « créatures de feu<sup>10</sup> ».

Dans sa fascination pour la gent féminine, et sa volonté de l'analyser comme une essence à part, Balzac explique l'hypersensibilité féminine par une distribution d'énergie active, qui produit par exemple des génies comme la comtesse Féraud, capables de réduire au silence un colonel Chabert pourtant remonté à bloc. Peut-on pour autant parler, chez Balzac, de « féminisme » ? Pas tout à fait. « Les femmes ne sont donc pas les égales des hommes, explique Véronique Le Ru. Loin s'en faut, et c'est même justice, selon Balzac, qu'elles soient assujetties aux hommes car ces 'créatures de feu' risqueraient sinon d'allumer l'incendie dans la société toute entière. L'institution du mariage est donc utile pour réguler la nature sauvage et inquiétante des femmes, 'la bête féroce'<sup>11</sup> qui est tapie en elles. Balzac reprend explicitement l'expression qu'utilise Diderot dans son essai *Sur les femmes*<sup>12</sup>. »

Enfin, Balzac finit par se lancer lui-même, dans l'un de ses romans, dans une dissertation sur l'énergie et les fluides qui gouvernent le monde, en nommant précisément Diderot, même si sa mémoire le trahit un peu. Dans *Ursule Mirouët* (1841), lors d'un long préambule qui lui permet d'évoquer le succès mitigé des théories de Messmer après la Révolution, ses *pro* et ses *anti*, il met en scène deux personnages incarnant ces deux factions, Bouvard et Minoret (qui ne sont pas encore tout à fait Bouvard et Pécuchet). Emporté par sa démonstration sur le

---

<sup>9</sup> Balzac, Méditation VIII de *La Physiologie du mariage* dans *La Comédie humaine, op. cit.*, t. 11, 1980, p. 1843. René Guise, dans sa note, renvoie à juste titre à l'*Entretien entre d'Alembert et Diderot*, mais la contextualisation de cette référence à Diderot et à son personnage d'Alembert méritait, il me semble, d'être approfondie.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Balzac, *Physiologie du mariage*, Méditation VIII, p. 992.

<sup>12</sup> Diderot, *Sur les femmes*, dans *Œuvres*, éd. André Billy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 953. « Balzac, en ce sens, conclut Véronique Le Ru, est plus marqué encore par ce préjugé que Diderot, comme l'atteste l'ajout qu'il fait d'« aveuglement » à la citation du *Supplément au voyage de Bougainville* qu'il place en épigraphe à la *Physiologie du mariage* : « Nous parlerons contre les lois insensées jusqu'à ce qu'on les réforme, et en attendant nous nous y soumettrons aveuglement ». Réformiste et conformiste, Balzac reste finalement installé dans l'idéologie du mariage qu'il voudrait simplement amender » (art. cit., p. 53-56).

messmerisme, Balzac dévoile ses lectures et les références qui lui ont permis de bâtir son propre système matérialiste :

Dans la philosophie moderne, le vide n'existe pas. Dix pieds de vide, le monde croule ! Surtout pour les matérialistes, le monde est plein, tout se tient, tout s'enchaîne et tout est machiné. « Le monde, disait Diderot, comme effet du hasard, est plus explicable que Dieu. La multiplicité des causes et le nombre incommensurable de jets que suppose le hasard, explique la création. Soient donnés l'*Énéide* et tous les caractères nécessaires à sa composition, si vous m'offrez le temps et l'espace, à force de jeter les lettres, j'atteindrai la combinaison *Énéide*<sup>13</sup>.

Balzac résume ici à sa façon la 22<sup>e</sup> des *Pensées philosophiques* (1746), où Diderot évoque non pas l'*Énéide*, mais l'*Illiade*. Qu'importe, il a bien retenu la leçon matérialiste, et se fait le héraut de la cause en soutenant la théorie messmerienne comme étant un jalon important de ce courant.

Voici donc comment le texte balzacien fourmille de références au siècle passé, à la fois pour consolider le socle de sa théorie philosophique, et se lancer dans l'application de cette théorie par la mise en scène de personnages significatifs. Pleins d'énergie, ou au contraire défaillants et persécutés par de plus forts qu'eux, ces derniers révèlent une physique générale qui est celle de notre monde terrible, agi par ses causes et ses effets, face auxquels le narrateur, même pétri de bonnes intentions, se déclare impuissant. Dans ces conditions, on peut se demander où est passée la leçon, héritée de Richardson et de ses émules, d'un roman généreux, cathartique, se devant d'inspirer à ses lecteurs l'amour du bien, et l'horreur du mal ? On verra dans notre seconde partie l'héritage plus précis de ces techniques romanesques, ainsi que les choix esthétiques et éthiques de Balzac.

## **II Critique de Richardson, exploitation de Rousseau et de Laclos**

Balzac on l'a vu, reste fasciné par l'énormité et l'abondance de l'œuvre de Richardson (*Pamela* : 900 pages, *Clarisse* et *Grandisson*, selon les éditions et les traductions, entre 1500 et 2000 pages chacun), par sa capacité à englober plusieurs milieux et à faire agir des dizaines de personnages à la fois. « Les rapports y sont si multipliés, la conduite en est si compliquée », voilà ce que Diderot déjà, dans son *Éloge de Richardson*, relevait et admirait à propos de *Clarisse Harlowe*. Derrière ces lettres, il y a tous ces personnages divers, qui non seulement ont chacun leur caractère et leur style, mais encore leur manière de comprendre et de s'expliquer leur situation ; l'optique de chacun varie constamment, d'abord selon ce

---

<sup>13</sup> Balzac, *Ursule Mirouët*, éd. Philippe Berthier, Paris, GF, p. 100-101.

caractère, ensuite selon la place qu'il occupe dans le groupe, et selon le moment où il écrit. La multiplication des personnages entraîne la multiplicité des points de vue et des éclairages : c'est cet incroyable foisonnement, ce grouillement de vie, que souligne à son tour Jean Rousset dans *Forme et signification* (et un article qui a fait date, « Une forme littéraire, le roman par lettres<sup>14</sup> »).

Pourtant, Balzac n'hésite pas à relever quelques défaillances dans l'œuvre du grand Anglais. D'abord, lui-même prétend qu'il ne possède pas le souffle du maître anglais pour conduire une intrigue aussi complexe, aussi subtile au sein d'un unique roman. C'est une critique implicite de la longueur et du raffinement psychologique excessif des romans anglais. Ainsi, dans le bref récit intitulé *Pierrette* (1840), Balzac avoue une tendance à la simplification, à l'efficacité :

Ces calculs profonds [de l'âme] ne parlent pas aussi brutalement que l'histoire les exprime. Vouloir rendre les circonlocutions, les précautions oratoires, les longues conversations où l'esprit obscurcit à dessein la lumière qu'il y porte, où la parole mielleuse délaye le venin de certaines intentions, ce serait tenter un livre aussi long que le magnifique poème appelé *Clarisse Harlowe* (*Pierrette*, 1840)<sup>15</sup>.

Balzac prétend donc ne pas se sentir de taille, paradoxalement, à rivaliser avec Richardson, lui qui sera sans doute l'écrivain le plus prolixe de la littérature française. Mais lui ira droit au but, ne se perdra pas dans les méandres d'un long poème ou d'une longue épopée. C'est que leur mode d'écriture diffère - bien que Samuel Richardson, ancien ouvrier imprimeur, ait connu, comme Balzac, ce métier de fond en comble, dans toutes les étapes de la production d'un livre, allant même jusqu'à sonder des cercles de lecteurs avant de publier chaque épisode de son roman. Mais là où Richardson a voulu suivre un personnage de sa jeunesse à sa mort, dans tous les dédales de son évolution psychologique, Balzac, très astucieusement, fractionne la société en compartiments sociaux et reprend les mêmes personnages de roman en roman à des stades et des modes d'évolution différents. Il obtient ainsi le même effet kaléidoscopique que la technique épistolaire, mais par d'autres moyens. On pourrait même à son sujet utiliser la métaphore de l'*Encyclopédie* telle qu'elle fut conçue par Diderot et d'Alembert, à l'aide de ce système des *renvois*, qui permettaient de compléter le savoir acquis dans un article, grâce au contenu d'un autre article auquel on était renvoyé (et qui entretenait avec lui un rapport analogique). On aboutit en tout cas, chez Richardson, à une description linéaire et forcément incomplète de la société, grâce à la trajectoire d'un personnage unique. Au lieu qu'avec

---

<sup>14</sup> Jean Rousset, « Une forme littéraire, le roman par lettres », dans *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962.

<sup>15</sup> Balzac, *Le Curé de Tours*, suivi de *Pierrette*, éd. A.-M. Meininger, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 210.

Balzac on passe par une trajectoire erratique, dans un espace « non euclidien » qui zizgague de milieu en milieu, mais finit par les parcourir tous.

D'autre part, dans le prologue du *Cousin Pons* (1847), à propos des personnages qui ne sont intéressants que par leurs passions, Balzac insiste sur la faiblesse d'un héros trop parfait comme ceux inventé par Richardson :

En effet, l'homme n'existe que par une satisfaction quelconque. Un homme sans passion, le juste parfait, est un monstre, un demi-ange qui n'a pas encore ses ailes. Les anges n'ont que des têtes dans la mythologie catholique. Sur terre, le juste, c'est l'ennuyeux Grandisson, pour qui la Vénus des carrefours elle-même se trouverait sans sexe (*Le Cousin Pons*, 1847)<sup>16</sup>.

« L'ennuyeux Grandisson » a le défaut d'être trop lisse, sans vices, sans passions ; devant une prostituée, il reste de marbre et ne poursuit que la vertu. Tout juste se cœur balance-t-il entre deux femmes aussi parfaites l'une que l'autre, Henriette la jeune Anglaise, et la belle Italienne Clémentine. Ce simple mobile ne suffit pas, selon Balzac, à soutenir l'attention du lecteur tout au long d'une fresque de deux mille pages.

Cette critique, et la fausse modestie qui l'accompagnent, dissimulent aussi une conception romanesque un peu différente, notamment sur le plan moral.

En ce qui concerne ce second reproche fait à Richardson, ce manque de grandes passions, qui font l'intérêt des personnages et que Balzac partage avec Diderot, l'écrivain tourangeau va habilement répartir à égalité deux types de personnages, les victimes et les bourreaux (les bons, et les méchants). Les premiers feront l'objet des scènes pathétiques (« à la Richardson ») où d'innocentes victimes, telles Ursule Mirouët, reprendront cette fonction qui fait tant d'effet auprès des lecteurs et des lectrices :

Quand Goupil entra dans Nemours, Ursule avait été descendue de sa chambre au rez-de-chaussée sur les bras de la Bougival et du médecin de Nemours. Il s'agissait d'un événement immense. Après avoir appris que cette jeune fille se mourait comme une hermine, encore qu'elle fût moins atteinte dans son honneur que ne le fut Clarisse Harlowe, madame de Portenduère allait venir la voir et la consoler (*Ursule Mirouët*, 1841)<sup>17</sup>.

Comme Clarisse Harlowe en effet, Ursule, une pure et belle héritière persécutée par sa famille colatérale, se voit martyriser au quotidien pour leur abandonner ses droits. C'est ce qui conduira Clarisse à la mort, alors qu'Ursule Mirouët sera sauvée *in extremis* :

---

<sup>16</sup> *Le Cousin Pons*, éd. Jacques Thuillier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 35.

<sup>17</sup> Balzac, *Ursule Mirouët*, éd. Philippe Berthier, Paris, GF, 2013, p. 254.

On avait mis Ursule sur la bergère de son tuteur [le docteur Minoret], et tel était le caractère de sa beauté, que, dans son deuil et dans sa souffrance, elle parut plus belle qu'en aucun moment de sa vie heureuse. Quand Savinien [son prétendant], donnant le bras à sa mère, se montra, la jeune malade reprit de belles couleurs<sup>18</sup>.

Dans le portrait de feu le docteur Minoret, On ressent également toute l'admiration de Balzac pour la sagesse des hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle (de même Stendhal restera éperdu d'admiration pour son grand-père, habillé comme un marquis du temps de Louis XV) :

Dans quelle religion élèverez-vous cette petite ? demanda l'abbé Chaperon à Minoret quand Ursule eut six ans. Dans la vôtre », répondit le médecin.  
Athée à la façon de Monsieur de Wolmar dans *La Nouvelle Héloïse*, il ne se reconnut pas le droit de priver Ursule des bénéfices offerts par la religion catholique<sup>19</sup>.

En ce qui concerne en revanche les personnages incarnant les passions mauvaises, là aussi Balzac puise son inspiration dans de grands modèles du siècle passé, mais en accentuant leurs traits et en multipliant leur espèce, de manière que les tendres héroïnes ne puissent que rarement se sauver de leurs griffes.

Ainsi le grand balzacien Pierre Citron montre-t-il comment, loin de tout emprunter au personnage historique de Vidocq, Vautrin emprunte aussi largement à la révolte, à la folie et au caractère outrancier du Neveu de Rameau, mettant ses théories en application : ainsi le Neveu déclare que « dans la nature, toutes les espèces se dévorent, toutes les conditions se dévorent dans la société », mais :

Vautrin compare Paris à une forêt vierge, où se combattent les sauvages ; il proclame que seule la force existe dans la société, que la morale est une duperie, que la richesse remplace tout : « Si je réussis, personne ne me demandera : Qui es-tu ? Je serai Monsieur Quatre-Millions ». Rameau veut enseigner à son fils la primauté de l'or. C'est ce que fait Vautrin avec Rastignac<sup>20</sup>.

L'admiration de Balzac, tout comme celle de Diderot ou même de Rousseau, balance donc entre la vertu et le vice, à la fois pour des raisons esthétiques et morales, mais aussi par une forme de réalisme, de pessimisme voire de fatalisme. Dans *La Nouvelle Héloïse*, certes Balzac admire Julie et Wolmar. Mais il nourrit aussi un penchant certain pour le personnage ambigu de Milord Édouard, l'ami de Saint-Preux, qui aura une aventure avec une certaine Laure, prostituée repentie. C'est à ce personnage de Milord Édouard qu'il compare celui d'Henri de

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>20</sup> Balzac, *Le Père Goriot*, éd. Pierre Citron, Paris, GF, 1966, Préface, p. 12.

Marsay, tombé dans l'addiction d'une relation trouble avec *La Fille aux Yeux d'Or* (1835), où il retrace la force d'une attirance essentiellement physique dans une page éblouissante :

La certitude de cette affection confuse, mais réelle, chez les âmes qui ne sont ni éclairées par cette lumière céleste, ni parfumées de ce baume saint d'où nous vient la pertinacité du sentiment, a dicté sans doute à Rousseau les aventures de Milord Édouard par lesquelles sont terminées les lettres de *La Nouvelle Héloïse*. Si Rousseau s'est évidemment inspiré de l'œuvre de Richardson, il s'en est éloigné par mille détails qui laissent son monument magnifiquement original [...] ; et les aventures de Milord Édouard sont une des idées les plus européennement délicates de cette œuvre<sup>21</sup>.

Ses personnages, semble-t-il, restent prisonniers de ce qu'il nomme une « affection confuse », qui telle une maladie peut s'emparer d'eux à jamais. Cette maladie, Balzac en prend le modèle chez les grands analystes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans *Eugénie Grandet*, l'abbé Cruchot soupçonne Mme des Grassins de s'intéresser à Charles, le beau cousin parisien d'Eugénie Grandet, afin de laisser le champ libre auprès d'Eugénie à son propre fils Adolphe. L'idée même d'un tel machiavélisme suscite chez Mme des Grassins l'indignation, mais aussi des images libertines du siècle passé :

- Eh que voulez-vous que je veuille, Monsieur l'abbé ? Entendez-vous ainsi me donner de mauvais conseils ? Je ne suis pas arrivée à l'âge de trente-neuf ans, avec une réputation sans tache, Dieu merci, pour la compromettre, même quand il s'agirait de l'empire du Grand Mogol. Nous sommes à un âge, l'un et l'autre, auquel on sait ce que parler veut dire. Pour un ecclésiastique, vous avez en vérité des idées bien incongrues. Fi ! cela est digne de *Faublas*.
- Vous avez donc lu *Faublas* ?
- Non, monsieur l'abbé, je voulais dire *Les Liaisons dangereuses*.
- Ah, ce livre est infiniment plus moral, dit en riant l'abbé !<sup>22</sup>

Tel Mme des Grassins, Balzac se défendra lui-même de nourrir des idées libertines, et justifiera ses références, comme nous l'avons dit, par un réalisme noir qui lui fait voir notre monde pire qu'un roman libertin. Dans *La Fille aux yeux d'or*, c'est à la manière du Neveu de Rameau qu'Henri justifie son comportement : Sais-tu « que je mène une vie de brute », confie-t-il à son ami Paul :

Ma parole d'honneur ! l'homme est un bouffon qui danse sur un précipice. On nous parle de l'immoralité des *Liaisons dangereuses*, et de je ne sais quel autre livre qui a un nom de femme de chambre [*Justine*, de Sade] ; mais il existe un livre horrible, sale, épouvantable, corrupteur, toujours ouvert, qu'on ne fermera jamais, le grand livre du monde, sans compter un autre livre

---

<sup>21</sup> Balzac, *La Duchesse de Langeais*, *La Fille aux Yeux d'or*, éd. Rose Fortassier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, p. 323.

<sup>22</sup> Balzac, *Eugénie Grandet*, éd. S. de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972, p. 74-75.

mille fois plus dangereux, qui se compose de tout ce qui se dit à l'oreille, entre hommes, ou sous l'éventail entre femmes, le soir, au bal<sup>23</sup>.

Face à ce terrible constat, on ne peut plus vraiment croire que Balzac se situe dans le droit fil de romans comme ceux de Richardson ou de Rousseau, conçus pour nous émouvoir aux malheurs de tendres héroïnes, élever notre âme et garder notre confiance en un idéal moral.

On peut donc être surpris, à bon droit, de voir Balzac s'exercer encore à ce genre devenu désuet de roman épistolaire, en publiant en 1842, au beau milieu d'une œuvre déjà fort avancée, les *Mémoires de deux jeunes mariées*, qui semblent obéir aux règles strictes de *La Nouvelle Héloïse* ou du *Werther* de Goethe. Mais on verra, dans cette troisième et dernière partie, qu'il s'agit là d'un hommage, peut-être même d'un pastiche de tout ce que Balzac a aimé et vénéré dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, enfin peut-être aussi d'une prise d'autonomie et d'un adieu à ses maîtres.

### **III *Mémoires de deux jeunes mariées* : Hommage aux « épistoliers » du XVIII<sup>e</sup> siècle**

Avant d'évoquer un hommage, ou même un pastiche, Roland Chollet parle, au sujet de ce joli roman, d'un « surprenant effort de renouvellement technique, au moment précisément où le romancier, pour la première fois, pose sur son œuvre comme une coupole immense le titre unificateur de *Comédie humaine* [...]. Est-ce encore, se demande-t-il, pour réagir contre le plan monolithe dont *Pierrette* montrait les dangers ? Balzac redonne vie à une forme surannée<sup>24</sup> ». Balzac, quant à lui, dans sa brève note accompagnant l'édition de 1842, ne semble pas du tout pasticher consciemment ses maîtres, mais emprunter un chemin encore plein de gloire et de vertus :

La publication d'une correspondance, chose assez inusitée depuis bientôt quarante ans, ce mode si vrai de la pensée sur lequel ont reposé la plupart des fictions littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle, exigeait aujourd'hui les plus grandes précautions. Le cœur est prolige<sup>25</sup>.

Balzac avoue donc sa dette au XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus encore à la forme de la lettre à laquelle il est si attaché, lui le grand épistolier que l'on sait, lui si sensible à la qualité d'authenticité qu'elle manifeste (y compris quand elle est enchâssée dans le texte de la fiction), grâce à l'incalculable usage qu'elle fait de la première personne :

---

<sup>23</sup> Balzac, *La Fille aux Yeux d'or*, op. cit., p. 332.

<sup>24</sup> Roland Chollet, *L'œuvre de Balzac en préfaces. Des romans de jeunesse au théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 285.

<sup>25</sup> Cité par Roland Chollet, *ibid.*

Une lettre est une âme, nous confie-t-il dans *Le Père Goriot*, elle est un si fidèle écho de la voix qui parle que les esprits délicats la comptent parmi les plus riches trésors de l'amour<sup>26</sup>.

C'est d'ailleurs sur la lettre qu'il a fait reposer maint rebondissement romanesque. C'est à travers une série de lettres que nous recevons la confession amoureuse de *Louis Lambert*, ou bien le testament amoureux de Mme de Mortsauf à la fin du *Lys dans la Vallée*. C'est une correspondance (qui est aussi une mystification), qui constitue l'intrigue de *Modeste Mignon*, jeune fille écrivant à un poète qu'elle admire, tandis que c'est le secrétaire de celui-ci qui lui répond<sup>27</sup>. Un romancier de l'exactitude comme Balzac ne pouvait négliger ce moyen d'obtenir des confessions ou des portraits réalisés de l'intérieur des personnages eux—mêmes, le soulageant pour une fois de jouer les narrateurs omniscients. Il nous livre du même coup le cœur et le langage de ces personnages, ainsi que d'intéressants effets de réfraction quand ils réagissent sur les autres, ou les uns aux autres.

Hommage donc ici à Rousseau, au premier chef : les confidences de Louise de Chaulieu et de Renée de Maucombe, deux amies échappées du couvent pour accéder à une vie de femme, ne peuvent manquer d'évoquer en nous le souvenir de Claire et de Julie, les deux inséparables de *La Nouvelle Héloïse*. Comme les deux jeunes filles du bord du Léman, elles représentent le clivage entre le cœur et la raison, mais aussi d'autres facettes de l'âme féminine : la passion amoureuse, celle de la maternité, etc. L'une, Louise, va faire un mariage d'amour avec un Grand d'Espagne ; l'autre, Renée, un mariage de raison avec un rassurant hobereau provençal. René aura des enfants, Louise non. Raymond Trousson nous rappelle que c'est à travers l'*Émile ou de l'éducation* que Balzac a probablement découvert Rousseau, avant même de lire son célèbre roman d'amour.

L'écriture épistolaire balzacienne nous transporte au cœur de l'inavouable ou de l'impensé féminin, chose si surprenante de la part d'un Balzac qu'on croit « vacciné » contre les femmes : confidences sur la joie torturante de l'accouchement, le plaisir de l'allaitement, ou même le bonheur, sauvage et éphémère, de dévorer des oranges pourries dans une ruelle de Marseille : c'est son envie de femme enceinte que raconte Renée à son amie. Auprès de quelles femmes, s'émerveille-t-on, Balzac aura-t-il obtenu ces incroyables confidences ? La déchéance morale de Louise, qui gâche par excès de jalousie un second mariage, et les consolations sociales de Renée, qui couve la carrière de député de son époux, nous sont

---

<sup>26</sup> Balzac, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>27</sup> Voir Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac. Les cartes du lecteur*, Toronto, SEDES-Paratexte, 1990, p. 109-123.

livrées sans autre commentaire que ceux, de première main, de ces épistolières. C'est ce qu'on appelle, sur le modèle du pacte autobiographique, le « pacte épistolaire » :

Ah ! mignonne, moi aussi je comprends l'amour. Ne te lasse pas de me tout dire. Tenons bien nos conventions. Moi je ne t'épargnerai rien<sup>28</sup>.

L'une des deux correspondantes, Louise de Chaulieu, peut-être la plus « délurée » en matière d'amour, semble connaître sa *Nouvelle Héloïse* sur le bout des doigts, au point de s'en inspirer pour commenter les parcours sentimentaux de l'une et de l'autre :

Nous tournons toutes les deux bien singulièrement : beaucoup de philosophie et peu d'amour, voilà ton régime ; beaucoup d'amour et peu de philosophie, voilà le mien. La Julie de Jean-Jacques, que je croyais un professeur, n'est qu'un étudiant auprès de toi ! Vertu de femme ! As-tu toisé la vie ? Hélas ! Je me moque de toi, peut-être as-tu raison<sup>29</sup>.

Ces sarcasmes visent la naïve Renée, qui se destine à une vie d'épouse campagnarde, fidèle à un idéal tout rousseauiste. En revanche, le commentaire que fait Louise de la première lettre enflammée de son Grand d'Espagne, précepteur pauvre qui lui donne des leçons d'espagnol, témoigne de la distance qu'elle semble déjà prendre avec cette littérature, trop mièvre selon elle, et donc peu en prise avec le rythme de la vie réelle. Après avoir recopié cette lettre à son amie, voici ce qu'elle écrit en P.S. :

*P.S.* Ma chère, avoue que les grands seigneurs savent aimer ! Quel bond de lion africain ! [...] Par une seule lettre, il est au-delà de Lovelace [amant de Clarisse Harlowe] et de Saint-Preux. Oh ! Voilà l'amour vrai sans chicanes [...]. Nous franchissons les quatorze volumes de Clarisse Harlowe avec un bouquet. Je me tords devant cette lettre comme une corde au feu [...] <sup>30</sup>.

Fascinée par le style fougueux de son soupirant, Louise ne tarde pas à succomber. Mais Balzac, qui a voulu dans cette lettre surpasser Richardson et Rousseau par l'intense déferlement romantique de l'amour, n'a pas pour seule ambition le pastiche ou la surenchère. Comme Flaubert, il critique par avance cet usage bovariste de la lecture, qui fournit aux jeunes filles une grammaire amoureuse dont elles ne maîtrisent pas les codes. Aussi bien cet essai est-il chez lui, un coup de maître, ou comme l'écrit Jean Rousset, « Voilà comment

---

<sup>28</sup> Balzac, *Mémoires de deux jeunes Mariées*, éd. Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique", Renée à Louise, p. 183.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 123-124.

Balzac rend balzacienne une technique héritée, et fait du roman par lettres une cantate à deux voix, un dialogue de vies à la fois mêlées et contrastées<sup>31</sup>. »

En conclusion, sa leçon de morale, bien dans l'esprit des Lumières, est confiée au lecteur qui, livré à lui-même, « compte les coups » et comme à la lecture du *Neveu de Rameau*, apprécie par lui-même la part de vérité et de mensonge contenu dans chacune de ces deux confessions : ceci grâce au contrepoint de chaque correspondante, et non plus pour une fois, grâce à l'encombrant métalangage de notre narrateur. Ce roman laisse le lecteur totalement libre de son jugement, et le romancier rigoureusement impartial. Cette technique du duo, quasi unique dans la littérature épistolaire (plus riche jusqu'ici en monodies ou en polyphonies), constitue à la fois le sommet et le testament de cette forme, et fait de Balzac le plus riche héritier du XVIII<sup>e</sup> siècle, un expérimentateur génial et presque sans imitateur.

Odile Richard-Pauchet,  
Université de Limoges

---

<sup>31</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, « Le roman par lettres », Paris, José Corti, 1962, p. 103.