



Fabula / Les Colloques
Les chefs-d'œuvre inconnus au XIXe siècle

Les chefs-d'œuvre inconnus : Une étude des œuvres fictives dans *La Comédie humaine*

Harsh Trivedi



Pour citer cet article

Harsh Trivedi, « Les chefs-d'œuvre inconnus : Une étude des œuvres fictives dans *La Comédie humaine* », *Fabula / Les colloques*, « Les chefs-d'œuvre inconnus au XIXe siècle », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6906.php>, article mis en ligne le 20 Janvier 2021, consulté le 25 Avril 2024

Les chefs-d'œuvre inconnus : Une étude des œuvres fictives dans *La Comédie humaine*

Harsh Trivedi

Dans cet article, nous allons nous interroger sur la fonction des œuvres fictives dans *La Comédie humaine* de Balzac. Par œuvre fictive, il faut entendre des œuvres créées par les personnages de l'œuvre balzacien. Ces œuvres appartiennent à des domaines assez variés comme la littérature, la peinture, la musique, la philosophie, etc. Selon *l'Index des œuvres des personnages fictifs de La Comédie humaine* proposé par Pierre Citron et Anne-Marie Meininger, il existe soixante-neuf œuvres fictives dans les romans et nouvelles de *La Comédie humaine*. La plupart de ces œuvres fictives sont présentes dans les textes de manière fragmentée et disloquée. La question qui se pose naturellement en étudiant cette liste est la suivante : pourquoi l'écrivain d'une centaine de romans ressent-il le besoin d'introduire ces fragments d'œuvres fictives dans son œuvre ? Pourquoi, au lieu d'en rendre compte de manière conceptuelle (étant donné qu'il s'agit d'un écrivain qui n'hésite jamais à introduire des digressions importantes dans ses textes), cherche-t-il à les reproduire comme des fragments concis et contenus ?

Notre hypothèse sur la fonction de ces œuvres fictives est qu'elles permettent aux nombreux romans et nouvelles de *La Comédie humaine* d'exister en tant qu'œuvre ayant une unité d'ensemble et de faire système. Ce qui distingue *La Comédie humaine* des autres cycles romanesques comme *Les Rougon-Macquart* de Zola c'est que l'œuvre balzacienne n'a ni centre ni fin, le lecteur pourrait s'y plonger par n'importe quel roman ou nouvelle pour se retrouver au *milieu* de cet univers où tout est lié à tout. Comme le remarque Balzac dans sa *Préface d'Une fille d'Ève* : « Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche »¹. Ainsi toute tentative de comprendre *La Comédie humaine* comme une œuvre unique qui veut faire système et qui n'est pas tout simplement une œuvre statique, doit prendre en considération précisément la question de cette unité d'ensemble qui dépasse les constructions de la chronologie ou d'un ordre prescrit de lecture.

¹ Honoré de Balzac, *Préface à Une fille d'Ève*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. XII, p. 265.

Ainsi, il s'agit d'un effet de texte voulu qui fait que le lecteur balzacien jouit d'une certaine liberté de circulation à travers les textes de *La Comédie humaine* sans se soucier de suivre un ordre chronologique (par rapport aux événements dans l'histoire et/ou en fonction de la date de publication des œuvres) de lecture. C'est un effet qui met en scène pour le lecteur des événements qui se passent à l'arrière-scène, qui lui font découvrir la vie antérieure d'un personnage qu'il vient de rencontrer, et qui lui révèlent des dénouements qui se manifesteront après une cinquantaine de pages ou dans une autre œuvre. Il y a certainement de nombreux facteurs qui agissent ensemble afin de rendre possible cette unité dont le plus étudié est celui des personnages reparaissants. Dominique Massonnaud désigne ces facteurs comme « les structures reparaissantes qui renforcent l'unité du grand ensemble au sein de chaque roman »². Par exemple, elle considère les interventions auctoriales de Balzac et ses annonces perpétuelles sur des œuvres à venir comme des structures reparaissantes qui cousent le tout ensemble. Elle emploie d'autres termes comme celui de « porosité générale » ou bien d'effet « chambre d'échos » pour parler des mouvements et des interconnexions qui existent aux niveaux micro- et macro-textuels dans *La Comédie humaine*, et grâce auxquels l'œuvre balzacienne peut incarner « un présent qui marche ».

Pour étudier dans quelle mesure les œuvres fictives participent à la création de cette unité d'ensemble de *La Comédie humaine* et la manière dont elles poussent la narration vers le dépassement de la question de la chronologie, nous allons prendre l'exemple de *La Muse du département*. Publié en 1843, ce roman qui fait partie des *Scènes de la vie de province* est particulièrement propice pour les fins de notre étude car il contient un nombre important d'œuvres fictives, qui appartiennent à différents genres littéraires, et qui sont toutes d'un niveau de fragmentation différent :

Œuvre fictive /Genre	Auteur	Niveau de fragmentation
Spleen/ Poésie	Étienne Lousteau	Citée intégralement
Paquita la Sévillane/ Poésie	Dinah	Six fragments présents sur six cents vers
Chêne de la messe/ Poésie	Dinah	Petite description dans le texte, pas de fragments
Carola/ Nouvelle	Dinah	N'existe pas, titre inventé par Monsieur de Clagny

² Dominique Massonnaud, « Illusions perdues, "l'œuvre capitale dans l'œuvre" », *Romanische Studien*, 3, 2016, p. 244.

Tristesse/ Élégie	Dinah	N'existe pas, titre inventé par Monsieur de Clagny
Olympia ou les vengeances romaines/ Roman-feuilleton	Auteur inconnu	Fragments sous forme de maculature/ vingt pages accessibles dans le texte

Les œuvres fictives présentes dans *La Muse du département* semblent remplir deux fonctions : en premier lieu, elles créent des mouvements et des anachronies narratives au sein du roman et entre les différentes œuvres de *La Comédie humaine*, et en second lieu, elles renforcent la typification balzacienne des personnages qui est un élément essentiel du projet balzacien.

Examinons d'abord cette première fonction en prenant le cas de *Paquita la Sévillane*. Cette œuvre fictive est le fruit du désenchantement de la protagoniste du roman (Dinah de La Baudraye) envers la vie de province. Le poème de Dinah, publié sous le pseudonyme de Jan Diaz, est présent dans le roman sous forme de six fragments, tous suivis par des commentaires du narrateur. Ainsi, non seulement l'œuvre fictive est fragmentée mais son incomplétude est immense : nous n'avons accès qu'à six fragments d'un poème d'environ six cents vers. Cependant, ces six fragments donnent au lecteur la possibilité de lire dans l'âme du protagoniste et de les considérer comme un portrait cliché d'une médiocre femme de province qui rêve toujours d'un ailleurs (assez répandu dans la littérature réaliste du XIX^e siècle et dont le prototype est sans doute *Madame Bovary*). *Paquita la Sévillane* contient donc l'un des thèmes principaux du roman qui est celui de l'adultère :

Le poncif du portrait de la jeune Espagnole a servi depuis à tant de courtisanes dans tant de prétendus poèmes qu'il serait fastidieux de reproduire ici les cent vers dont il se compose. Mais pour juger des hardiesses auxquelles Dinah s'était abandonnée, il suffit d'en donner la conclusion. Selon l'ardente Mme de La Baudraye, Paquita fut si bien créée pour l'amour qu'elle pouvait difficilement rencontrer des cavaliers dignes d'elle ; car,

..... dans sa volupté vive,
On les eût vus tous succomber,
Quand au festin d'amour, dans son humeur lascive,
Elle n'eût fait que s'attabler.

.....
Elle a pourtant quitté Séville la joyeuse,
Ses bois et ses champs d'orangers,
Pour un soldat normand qui la fit amoureuse
Et l'entraîna dans ses foyers.

Elle ne pleurait rien de son Andalousie,

*Ce soldat était son bonheur !
Mais il fallut un jour partir pour la Russie
Sur les pas du grand Empereur.*³

En lisant ces vers où Dinah réalise le portrait saisissant d'une jeune Espagnole et en prenant connaissance du commentaire du narrateur qui introduit ce fragment, le lecteur a déjà un aperçu du destin de Dinah. Elle finira par s'enfuir avec Lousteau (un journaliste parisien) à Paris. Ainsi, Dinah fait son premier pas vers l'adultère par l'écriture. Les œuvres de Dinah, quoique médiocres, mettent en marche une série d'évènements qui vont faire basculer sa vie provinciale. Elles accompagnent l'évolution psychologique du personnage, qui va passer de l'innocence à l'adultère, et concurremment, reflètent aussi le mouvement géographique de l'intrigue, de la province à Paris. On peut dire que l'œuvre fictive arrive à produire cet effet de prolepse parce qu'elle fonctionne comme une « mise en abyme ». En conséquence, par la lecture de ce fragment de l'œuvre fictive, le lecteur a un aperçu prophétique du dénouement du roman. L'introduction de ces mises en abyme permet au lecteur non seulement d'anticiper des événements narratifs qui se passeront une cinquantaine de pages après, mais elle peut également aider le lecteur à avoir accès aux éléments de l'histoire qui se sont manifestés antérieurement ou qui se révèlent dans une autre œuvre de *La Comédie humaine*.

Pourtant, l'œuvre fictive *Paquita La Sévillane* ne déclenche pas ces mouvements textuels toute seule. Elle agit de conserve avec d'autres œuvres fictives de Dinah. À sa publication, *Paquita La Sévillane* reste complètement inconnue du grand public et c'est seulement lorsque Monsieur de Clagny fait publier une notice sur les œuvres de Dinah que le poème commence à faire du bruit :

M. de Clagny profita de cet instant de licence pour réunir, en un petit volume in-18 qui fut imprimé par Desrozières, à Moulins, les œuvres de Jan Diaz. Il composa sur ce jeune écrivain, ravi si prématurément aux lettres, une notice spirituelle pour ceux qui savaient le mot de l'énigme, mais qui n'avaient pas alors en littérature le mérite de nouveauté. Ces plaisanteries, excellentes quand l'incognito se garde, deviennent un peu froides quand, plus tard, l'auteur se montre. Mais sous ce rapport, la notice sur Jan Diaz, fils d'un prisonnier espagnol et né vers 1807, à Bourges, a des chances pour tromper un jour les faiseurs de *Biographies universelles*. Rien n'y manque, ni les noms de professeurs du collège de Bourges, ni ceux des condisciples du poète mort, tels que Lousteau, Bianchon et autres célèbres berruyers qui sont censés l'avoir connu rêveur, mélancolique, annonçant de précoces dispositions pour la poésie. Une élogie intitulée : *Tristesse* faite au collège, les deux poèmes de *Paquita la Sévillane* et du *Chêne de la messe*, trois sonnets, une description de la cathédrale de Bourges et de l'hôtel de Jacques Cœur, enfin une nouvelle intitulée *Carola*, donnée comme l'œuvre pendant

³ Honoré de Balzac, *La Muse du département*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, p. 659-660.

laquelle il avait été surpris par la mort, formaient le bagage littéraire du défunt dont les derniers instants, pleins de misères et de désespoir, devaient serrer le cœur des êtres sensibles de la Nièvre, du Bourbonnais, du Cher et du Morvan où il avait expiré, près de Château-Chinon, inconnu de tous, même de celles qu'il aimait!... Ce petit volume jaune fut tiré à deux cents exemplaires, dont cent cinquante se vendirent, environ cinquante par département.⁴

Lousteau, qui ne se rappelle pas avoir connu de Jan Diaz, se renseigne et découvre que c'est le pseudonyme d'une femme. Et lorsque Lousteau et Bianchon descendent à Sancerre, c'est seulement lorsqu'ils apprennent que Dinah est Jan Diaz que les deux Parisiens acceptent son invitation à passer quelques jours chez elle. Donc c'est l'ensemble des œuvres de Dinah qui rapproche Lousteau de la protagoniste provinciale. Et c'est bien cette rencontre qui est à la base de l'intrigue du roman, et qui marque des changements importants dans le trajet des personnages clés à travers la narration.

Il est également important de noter que ces transformations conditionnées par les œuvres fictives de Dinah ne se limitent pas à *La Muse du département*. Prenons l'exemple d'*Un prince de la bohème* qui est une nouvelle des *Scènes de la vie parisienne*. Les premières phrases de cette nouvelle annoncent qu'il s'agit d'une nouvelle écrite par Dinah ; de plus, le corps principal de cette nouvelle, absent de *La Muse du département*, est donné à entendre à travers la lecture de sa nouvelle à haute voix de Dinah. Ainsi, le mouvement entre Paris et la province déclenché à l'intérieur de *La Muse du département* par la poésie de Dinah est prolongé à l'extérieur du texte par sa prose. Sa nouvelle finit par établir un mouvement macro-textuel dans *La Comédie humaine* en créant un lien direct entre les *Scènes de la vie de province* et les *Scènes de la vie parisienne*.

Cependant, cette brisure de la chronologie et ces mouvements que nous avons évoqués ne sont pas uniquement responsables de la création d'une unité de l'ensemble. Ce qui nous amène à la deuxième fonction des œuvres fictives que j'ai pu identifier dans ce roman : celle de la typification. Comme nous le savons, Balzac évoque dans *l'Avant-propos de la Comédie humaine* la question des « espèces sociales » afin de mieux peindre et analyser la société. Mais c'est aux interprétations marxistes de *La Comédie humaine* que nous devons la notion de « type », souvent utilisée par la critique balzacienne⁵. La définition de Lukács est généralement la plus largement acceptée :

Voici la catégorie centrale et le critère de la conception réaliste de la littérature : le type, selon le caractère et la situation, est une synthèse originale réunissant

⁴ *Ibid.*, p. 662-663.

⁵ La notion de « type » a aussi été beaucoup remise en cause par la critique balzacienne. Voir par exemple à ce sujet E. Cullmann, J. L. Diaz & B. Lyon-Caen (dir.), *Balzac et la crise des identités*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2005.

organiquement l'universel et le particulier. Le type ne devient pas type grâce à son caractère moyen, mais son seul caractère individuel — quelle qu'en soit la profondeur — n'y suffit pas non plus ; il le devient au contraire parce qu'en lui convergent et se rencontrent les éléments déterminants, humainement et socialement, d'une période historique, parce qu'en créant des types on montre ces éléments à leur plus haut degré de développement dans le déploiement des extrêmes qui concrétise en même temps le sommet, les limites de la totalité de l'homme et la période.⁶

Les dimensions historiques et sociologiques de cette définition ne nous intéressent pas au premier chef dans notre étude, mais la notion de synthèse de l'universel et du particulier est très intéressante pour notre emploi du terme de « type ». Les « personnages-types » ont des relations les uns avec les autres selon leur situation, et agissent en accord avec les attributs de leurs « types », sans compromettre l'aspect de l'individualité des « personnages ». Les œuvres fictives, comme nous allons le voir, aident le lecteur à identifier ces « types » des personnages. Et, cela, par la suite, aide le lecteur à anticiper leur comportement envers d'autres personnages-types, et aussi à comprendre la vie antérieure des personnages décrite dans les différents romans et nouvelles de *La Comédie humaine*.

Afin de comprendre ce phénomène, prenons le cas d'une autre œuvre fictive présente dans ce roman : *Olympia ou les Vengeances romaines*. Il s'agit d'un roman feuilleton anonyme qui arrive dans le salon de Dinah sous forme d'une maculature qui enveloppe des épreuves de Lousteau. Le degré d'incomplétude de cette œuvre fictive est immense, nous n'avons accès qu'à vingt pages déchirées et fragmentées sur mille. Et la scène où tous les protagonistes du roman essaient de déchiffrer cette œuvre fictive fragmentée dans le salon de Dinah est peut-être la plus importante du roman. Lousteau y lit *Olympia ou les Vengeances romaines* à haute voix pour les autres personnages présents dans le salon, ne cessant d'ajouter ses commentaires sur les fragments de l'œuvre fictive :

Mille pardons ! mesdames, dit Lousteau ; mais voyez-vous, il m'est impossible de ne pas faire observer combien la littérature de l'Empire allait droit au fait sans aucun détail, ce qui me semble le caractère des temps primitifs. La littérature de cette époque tenait le lieu entre le sommaire des chapitres du *Télémaque* et les réquisitoires du ministère public. Elle avait des idées, mais elle ne les exprimait pas, la dédaigneuse ! elle observait, mais elle ne faisait part de ses observations à personne, l'avare ! il n'y avait que Fouché qui fit part de ses observations à quelqu'un. *La littérature se contentait alors, suivant l'expression d'un des plus niais critiques de la Revue des Deux-Mondes, d'une assez pure esquisse et du contour bien net de toutes les figures à l'antique ; elle ne dansait pas sur les périodes !* Je le crois bien, elle n'avait pas de périodes, elle n'avait pas de mots à faire chatoyer ; elle vous disait Lubin aimait Toinette, et les gendarmes prirent Lubin qui fut mis en

⁶ George Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967, p. 9.

prison, mené à la cour d'assises et guillotiné. Forte esquisse, contour net ! Quel beau drame ! Eh bien, aujourd'hui, les barbares font chatoyer les mots.⁷

Dans ces deux pages, le style est faible, l'auteur était peut-être un employé des Droits réunis, il aura fait le roman pour payer son tailleur...⁸

Cette lecture de l'œuvre fictive par Lousteau est en fait une mise à nu de sa propre personnalité et de ses propres convictions. Ses commentaires récurrents sur l'absence de détails dans le texte et sur son mauvais style ne se limitent pas à l'œuvre fictive mais ils prennent la forme d'une critique brutale de la littérature sous l'Empire. Cela révèle les affiliations politiques de Lousteau que le lecteur découvrira dans d'autres romans comme *Illusions perdues*. De plus, sa déduction sur la situation économique de l'auteur nous en dit énormément sur la sienne. Lousteau est l'un de ces nombreux « personnages-types » d'« arrivistes » de *La Comédie humaine* qui sont toujours endettés et qui essayent de survivre à Paris par leur plume. Un double mouvement paraît donc se manifester ici : le lecteur devine le mode de vie et la situation économique de Lousteau (qui se révélera vers la fin du roman) tout en établissant des liens avec d'autres personnages de Balzac qui se trouvent occupés par le grand thème balzacien de « parvenir ».

Cette exposition de la personnalité de Lousteau par l'œuvre fictive évite au lecteur d'avoir besoin de connaître la vie antérieure de Lousteau, à travers toutes ses apparitions dans d'autres œuvres de *La Comédie humaine*. Grâce à ces révélations, le lecteur peut anticiper les actions de Lousteau et son comportement envers Dinah à la fin du roman. Et en conséquence, lorsqu'il abordera d'autres textes balzaciens où Lousteau revient, le lecteur sera en mesure de comprendre ses actions et son comportement envers d'autres personnages et dans d'autres situations. Ainsi, l'œuvre fictive rend possible ces rapports qui dépassent la question de la simple chronologie, non seulement à l'intérieur de *La Muse du département* mais également dans *La Comédie humaine*, considérée ici comme composition cohérente.

L'œuvre fictive nous en apprend aussi énormément sur le personnage de Dinah. En effet, cette dernière essaie de combler les vides du roman anonyme (*Olympia ou les Vengeances romaines*) par identification avec sa protagoniste. Elle devient de plus en plus agitée par l'intrigue de l'œuvre fictive mais aussi par celle de *La Muse du département* en déclarant (pendant que Lousteau lit un fragment) :

Je connais tout : Je suis à Rome, je vois le cadavre d'un mari assassiné dont la femme audacieuse et perverse, a établi son lit sur un cratère. À chaque nuit, à chaque plaisir, elle se dit : « Tout va se découvrir ! ... »⁹

⁷ Honoré de Balzac, *La Muse du département*, op. cit, p. 713-714.

⁸ *Ibid.*, p. 705.

⁹ *Ibid.*, p. 706-709.

Cette femme « audacieuse » et « perverse » est à la fois Olympia, l'héroïne de l'œuvre fictive, mais aussi Dinah, qui anticipe son infidélité envers son mari. Il s'agit donc de nouveau d'un certain effet d'annonce déclenché par l'œuvre fictive qui révèle au lecteur les motivations et les actions futures des personnages. Lorsque Lousteau cherche un mot pour qualifier Olympia, l'héroïne de l'œuvre fictive, Dinah n'arrive pas à s'empêcher de s'exclamer : « Une femme de trente ans ! ». Cette réaction provoquée par l'œuvre fictive fait référence à la typologie balzacienne des personnages féminins (« la femme de trente ans »¹⁰, « la femme supérieure »¹¹, etc.), révélant ainsi le « personnage-type » auquel appartient Dinah. Cela établit également un lien thématique avec une autre œuvre de *La Comédie humaine*, une autre histoire d'adultère, intitulée *La Femme de trente ans*. Les rapports engendrés par l'œuvre fictive sont donc aussi bien à l'œuvre au niveau micro-textuel qu'ils le sont au niveau macro-textuel.

Les deux fonctions des œuvres fictives que nous avons identifiées dans *La Muse du département* œuvrent conjointement afin de contribuer à l'unité de l'ensemble. Ainsi, les œuvres de Dinah engendrent des interactions entre elle et Lousteau ; en même temps, ces œuvres fictives révèlent au lecteur le tempérament et la constitution psychologique du personnage de Dinah, en la classant dans une catégorie spécifique des « personnages-types » de Balzac. Et elles accomplissent cela tout en créant des mouvements macro-textuels entre les différentes parties de *La Comédie humaine*. En plus, la fonction de typification mise au jour par les œuvres fictives aide le lecteur à comprendre qu'il existe des concepts et des thèmes qui sont aussi capitaux pour l'unité d'ensemble de *La Comédie humaine* que les personnages reparaissants et les intrigues qui les font se croiser.

Par cette unité de l'ensemble, il faut entendre une conception de l'œuvre balzacienne entendue comme système qui n'est pas simplement construit à partir des histoires, des récits et des narrations, mais également par certaines lois et certains concepts qui gouvernent l'univers de *La Comédie humaine* (dans ce cas, par exemple, la typologie des personnages). Les œuvres fictives accomplissent de multiples fonctions simultanément pour que l'œuvre balzacienne puisse dépasser la chronologie de la narration linéaire et s'imposer comme une œuvre toujours en mouvement, offrant une multiplicité d'interconnexions possibles. Et cela aide le lecteur à naviguer librement dans cette carte à entrées multiples.

Tout comme dans *La Muse du département*, il existe de nombreuses œuvres fictives dans les différents romans et nouvelles de *La Comédie humaine* dont les fonctions sont très variées par rapport à l'exposition du processus de la création littéraire, de

¹⁰ Honoré Balzac, *La Femme de trente ans*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p.1039.

¹¹ Honoré de Balzac, *Les Employés*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. VII, p.879.

la construction de la vraisemblance, et surtout de la consolidation de l'unité de l'œuvre chez Balzac. On peut penser par exemple aux fonctions des œuvres fictives dans *Illusions perdues* (lesquelles présentent une opportunité d'étudier la nature autoréflexive de l'œuvre balzacienne), dans *Louis Lambert* (qui contient une œuvre fictive philosophique qui traite précisément de cette question de la fragmentation et de l'unité de l'ensemble qui est au cœur de la problématique des œuvres fictives), etc. Par le présent travail nous avons souhaité mettre en relief la nécessité et l'importance, pour une meilleure compréhension de la composition balzacienne, de tenir compte de *toutes* les œuvres fictives dans *La Comédie humaine*, notamment dans le contexte de la dialectique fragment/totalité qui est très présente dans la critique balzacienne contemporaine.

PLAN

AUTEUR

Harsh Trivedi

[Voir ses autres contributions](#)