

L'ÉCRITURE DE SOI : UN ROMAN QUI DEÇOIT ?

Albert aurait imité quelques-uns des écrivains modernes qui, faute d'invention, racontent leurs propres joies, leurs propres douleurs ou les événements mystérieux de leur existence.¹

Balzac, dans *Albert Savarus* ou d'autres romans des années 1840 comme *Un grand homme de province à Paris* (1839) ou *Modeste Mignon* (1844), cible plus précisément que dans les préfaces, certains écrivains dont il veut se distinguer. Il désigne en effet par « écrivains modernes qui racontent *leurs propres joies* [nous soulignons] », dans *Albert Savarus*, une catégorie d'auteurs qui produisent des récits de soi ; alors que dans l'« Introduction des Études de mœurs », en 1835, il n'évoque que la « plupart de nos écrivains » (I, 1170). Ces remarques suggèrent qu'à cette période, le statut et le rôle des récits de soi dans *La Comédie humaine* connaissent un moment important.

Ce tournant est d'abord lié à l'histoire littéraire et l'histoire des idées. Le premier romantisme du début du siècle – caractérisé par une esthétique du chaos ainsi que du mystère de l'infini, selon Claude Millet² (avec des écrivains comme Chateaubriand et Germaine de Staël) – et le deuxième romantisme, frénétique, prophétique et fantaisiste des années 1820, laissent place à un troisième romantisme, dans lequel le roman intime – hérité du roman d'analyse des XVII^e et XVIII^e siècles – prend une place importante. Cette mutation historique et littéraire engendre une évolution du discours esthétique de Balzac. Celui-ci veut en effet se distinguer du roman intime et plus largement d'un troisième romantisme³. Mais, pour ce faire, Balzac, paradoxalement, décide de ne plus débattre du récit de soi dans le discours préfaciel, comme il l'avait fait dans les paratextes de *La Peau de chagrin* et du *Lys dans la vallée*. Ce renoncement se traduit par la mise en place d'une procédure délibérée de la part de Balzac : choisir le texte du roman pour mettre en place une réflexion sur le roman intime. Nous supposons qu'il s'agit pour Balzac de débattre du roman intime de manière sérieuse et non de façon parodique – comme cela peut être le cas dans les romans de Diderot ou de Sterne. Conserver l'immersion fictionnelle est donc un impératif majeur qui franchit un pas avec *Albert Savarus*, en 1842. Balzac ne se contente plus de mettre en scène des confessions orales (comme celles de Benassis, Gambarà, Marianna par Andrea Marcosini – dans *Gambarà* –, Raphaël de Valentin), ou épistolaires (Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée*, Louise de Chaulieu et Renée de Maucombe dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, Modeste Mignon, Esther Gobseck). Il insère en effet sous la forme de la nouvelle de Savaron, dans *Albert Savarus*, un réel roman personnel. Ce parti pris générique est notable. Ce qui est en outre intéressant, c'est que cette forme de roman personnel relève aussi d'un type de feuilleton-roman. Rappelons en effet que dans l'édition Souverain de 1843, la nouvelle paraît avec le surtitre « Mystères de province » – et elle est dédicacée à Delphine de Girardin. Roman intime et romanesque du feuilleton-roman sont donc étroitement corrélés. Aussi le roman *Albert Savarus* constitue-t-il un exemple emblématique d'une opération balzacienne particulière et intentionnelle, exemple qui permet ensuite de relire, à sa lumière, d'autres

¹ Balzac rapporte les « critiques du salon de Chavoncourt » qui commentent la nouvelle intime d'Albert Savarus, enchâssée dans le roman (*Albert Savarus* [1842], *La Comédie humaine*, dir. Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1998, 12 tomes, t. I, p. 938). Nos citations des romans et des préfaces de *La Comédie humaine* référeront à cette édition – sauf indication contraire. En outre, désormais, nous ne précisons plus que le numéro du tome et de la page entre parenthèses, au sein du texte.

² Claude Millet, *Le Romantisme*, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2007.

³ L'enjeu est important en ce qu'il conjoint une réflexion générique, poétique et métaphysique – métaphysique liée à la dialectique du moi et du non moi après l'événement de la Terreur, selon les travaux de Nathalie Preiss.

œuvres de *La Comédie humaine*. Nous ne lirons donc pas, ici, *Balzac contre Balzac*¹, lecture pourtant éclairante sur bien des points (et essentielle pour notre travail) ; mais Balzac avec Balzac, et avec ses multiples dispositifs métatextuels délibérés. *Albert Savarus* élabore consciemment, selon notre hypothèse, la confrontation de deux genres : le roman et la nouvelle. Ce texte met également en présence deux catégories : un romantisme intime, sentimental et romanesque, d'une part, et, d'autre part, un récit balzacien éclectique (d'après le terme employé par Balzac dans « Études sur M. Beyle », pour caractériser sa formule romanesque). Le récit cadre, dit réaliste, est ainsi travaillé en profondeur par la nouvelle romantique personnelle et le feuilleton-roman. Cette configuration générique permet à Balzac de définir son propre réalisme romantique et philosophique, dans une réflexion complexe sur une forme de roman intime – réflexion qui met en jeu les mondes possibles du personnage. Notre projet est ainsi de contextualiser et d'étudier les procédures de cette discussion poétique et métaphysique, pour percevoir la manière dont elle fait évoluer le roman intime – et un certain feuilleton-roman – dans la constitution balzacienne d'un réalisme romantique.

Nous observerons donc d'abord comment l'évolution littéraire du roman intime, et plus largement d'un certain lyrisme romantique et d'une forme de feuilleton-roman amène Balzac à se différencier plus clairement de ces formes littéraires. Nous remarquerons alors qu'il ne passe plus par le discours préfaciel, de façon étonnante. Nous nous attarderons ainsi, en deuxième lieu, sur le dispositif métatextuel de la fiction choisie par Balzac pour s'interroger sur le roman intime. Nous serons alors amenée à percevoir que cette configuration romanesque enrichit le débat sur le roman intime, le lyrisme romantique et le feuilleton-roman, en étudiant l'effet du roman intime sur le personnage et sur ses vies possibles.

Historicisation de la critique balzacienne du roman intime

Il convient de commencer par historiciser la critique balzacienne du roman intime. Il s'agit de constater comment la mutation d'un deuxième romantisme à dominante gothique vers un troisième romantisme qui réinvestit l'écriture personnelle, conduit Balzac à se distinguer nettement du roman intime – et ce, par les procédures de la fiction même. On peut préciser que si la terminologie est encore un peu hésitante pour évoquer le genre intime dans les années 1830, elle commence néanmoins déjà à se fixer et apparaît relativement bien établie à la fin de la Monarchie de Juillet. Sainte-Beuve dit utiliser l'expression de *roman intime* pour la première fois en 1832 dans « Du roman intime, ou *Mademoiselle de Liron* »². L'auteur caractérise le genre au début de son article, définition résumée en ces termes par Philippe Dufour : « confession d'un héros, sur fond d'histoire d'amour malheureux, sous forme de lettres, de récit ou de confidences recueillies par un tiers »³. Cependant, Sainte-Beuve n'utilise que deux fois le mot et choisit un corpus étonnant, qui ne rattache pas le roman intime au romantisme – en sont notamment exclus *Adolphe* de Benjamin Constant et *René* de Chateaubriand⁴. Le terme *roman intime* est toutefois retenu, ensuite, par de nombreux critiques littéraires, et désigne plus distinctement une forme de récit.

Cependant, Balzac n'emploie pas l'expression de *roman intime* dans *La Comédie humaine*. C'est qu'il utilise l'adjectif *intime* selon les sens répertoriés par le dictionnaire de l'Académie de 1832 – le terme y désigne surtout le sens profond, « ce qui fait l'essence d'une chose ». Par conséquent, si les romans de *La Comédie humaine* emploient l'adjectif *intime*

¹ Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac, les cartes du lecteur*, Toronto, Paratexte, Paris, SEDES, 1990.

² Sainte-Beuve, *Portraits de femmes* [1832], Mesnil-sur-l'Estrée, France-Empire monde, 2012.

³ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, Paris, Seuil, « Poétique », 2010, p. 202.

⁴ Voir Philippe Dufour, *ibid.*

294 fois, ils ne l'utilisent réellement que deux fois dans l'acception du « caractère propre de tel individu ». C'est le cas de « l'histoire intime » du *Médecin de campagne* (IX, 388), et des « conversations intimes » du *Député d'Arcis* (VIII, 720). Quatre emplois peuvent ensuite apparaître dotés d'un sens partiellement esthétique – notamment le « lyrisme intime »¹ de *Modeste Mignon*, et le « drame intime »² dans *Les Petites misères de la vie conjugale*.

Mais en 1853, Hippolyte Rigault, dressant un état des lieux du roman, observe « trois genres où [le roman] s'est produit avec le plus d'éclat, le roman intime, le roman historique et le roman de mœurs »³. Le syntagme *roman d'analyse* apparaît souvent aussi pour désigner le genre intime mais de manière moins précise⁴. *Roman personnel* n'est en revanche quasiment pas employé sous la Monarchie de Juillet. Le terme émerge plus tard, sous la plume, notamment, de Brunetière. Il est pourtant important, pour Balzac, de se discerner du roman intime (l'autre genre romanesque sérieux, avec le roman historique, selon Brunetière). Mais l'on peut se demander pourquoi Balzac choisit, pour ce faire, de passer par les procédés de fictionnalisation offerts par les romans et non plus par les discours préficiels. Une des raisons réside dans la difficulté de critiquer ouvertement une forme littéraire à la source de laquelle Balzac puise beaucoup. *Le Lys dans la vallée* est un exemple révélateur de la place prise par le roman personnel dans l'esthétique balzacienne. C'est en effet surtout la lettre finale de Natalie de Manerville qui vient signaler la rupture avec le modèle du roman intime, dont la lettre de Félix de Vandenesse présente plusieurs signes. Le roman d'analyse prend un enjeu tout particulier dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*. Le roman intime a certes été influencé par une littérature féminine du Consulat et du Premier Empire – le narrateur de *La Comédie humaine* cite d'ailleurs Mme Cottin pour désigner les lectures bourgeoises et bien pensantes de Césarine dans *César Birotteau*⁵. Toutefois, cette dernière, bien qu'elle puisse être dévalorisée par le qualificatif de *sentimentale*⁶, entre déjà dans une démarche d'éducation⁷. L'introspection offre une illusion de vérité et de réalité qui satisfait les lecteurs lassés de l'in vraisemblance du *romance*⁸. Si une filiation apparaît entre le roman d'analyse classique et le roman intime, ce dernier prend toute sa spécificité au siècle romantique. Il occupe une place importante par son succès mais aussi par la « pensée de la psychologie »⁹ qu'il met en place, pour reprendre l'expression de Philippe Dufour.

¹ « Un lyrisme intime bouillonna dans cette âme pleine des belles illusions de la jeunesse » (I, 505).

² « Ce détail de nos mœurs servira peut-être à faire soupçonner dans le monde masculin le drame intime que révèle cette chemise exceptionnelle » (XII, 143).

³ « Discours prononcé par M. Hippolyte Rigault » [1^{er} avril 1853], *Mémoires de la société des sciences morales des lettres et des arts de Seine-et-Oise*, Versailles, Montalant-Bougleux, 1849, t. II.

⁴ Hippolyte Arnaud différencie le « roman d'actions et le roman d'analyse » en 1837, dans *La Revue de Paris*.

⁵ Le narrateur de *La Comédie humaine* cite d'ailleurs Mme Cottin pour désigner les lectures bourgeoises et bien pensantes de Césarine dans *César Birotteau* : « elle [...] lisait les œuvres de Mmes Cottin et Riccoboni, Bernardin de Saint-Pierre, Fénelon, Racine » (VI, 104). Dans *La Muse du département*, M. de Clagny mentionne le nom de Mme de Genlis à côté de celui de Mme de Staël pour réparer le préjudice causé par Mme Popinot-Chandier : « – les femmes écrivaient donc sous l'Empereur ? demanda Mme Popinot-Chandier. – Et Mme de Genlis, et Mme de Staël ? fit le procureur du roi piqué pour Dinah de cette observation » (IV, 710).

⁶ Employé dans un sens péjoratif comme l'expression de la « lèpre sentimentale » (*La Muse du département*, IV, 632). *Les Fruits secs*, un titre auquel Flaubert avait songé pour *L'Éducation sentimentale*, est lui aussi éloquent.

⁷ Madame Cottin et Madame de Genlis font partie de ces écrivaines qui mettent en scène des femmes victimes d'un système mis en place pour les hommes.

⁸ Diderot a bien souligné ces enjeux des romans écrits à la première personne – épistolaire ou d'analyse – en mettant ces œuvres à distance (voir Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, p. 83-85).

⁹ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, op. cit., p. 203.

En outre, l'introspection de l'individu et tout particulièrement de ses émotions¹ constitue un trait important de la poétique balzacienne : c'est notamment la plus-value du roman balzacien – revendiquée aussi par Stendhal – par rapport à Walter Scott. L'analyse psychologique constitue l'un des piliers des « connaissances positives » (IV, 714) dont le roman réaliste est porteur. Cet élément est d'autant plus crucial pour la formule balzacienne qu'il constitue à la fois un outil scientifique et une ressource romanesque – grâce à l'intrigue sentimentale souvent présente dans le roman intime. Balzac doit donc faire preuve de finesse pour distinguer son esthétique réaliste de cet autre genre porteur, lui aussi, de connaissances.

Le choix de la fiction pour débattre du récit de soi

Aussi Balzac utilise-t-il les ressources de la fiction. Il met au point une métatextualité sérieuse et délibérée pour débattre du roman intime et définir un réalisme romantique, mais, cela, sans ébrécher l'immersion fictionnelle du récit. *Le Lys dans la vallée* disqualifiait, en 1836, l'écriture à la première personne de la lettre de Félix de Vandenesse². Cependant, avec *Albert Savarus*, six ans plus tard, en 1842, Balzac franchit un palier : il ne donne pas à lire l'écrit autobiographique par le biais d'une lettre mais par une véritable nouvelle, insérée dans son intégralité³. Albert, transposant de manière à peine voilée son histoire d'amour avec une duchesse italienne, écrit et publie, en effet, dans sa propre revue, la nouvelle intitulée *L'Ambitieux par amour*.

Il est notable que la nouvelle s'étende sur un peu plus d'un quart du roman cadre – vingt-huit pages (I, 938-967) sur les cent dix d'*Albert Savarus* dans l'édition de la Pléiade. La réflexivité balzacienne sur la littérature prend un tournant : elle est délibérée, consciente de ses enjeux, et, plus encore, elle manifeste cette intentionnalité. Balzac, en imbriquant une nouvelle au sens générique du terme – et non plus seulement des récits oraux de personnage –, ne se contente pas de proposer une réflexion esthétique dans son œuvre : il revendique cette réflexivité littéraire. L'auteur complète en outre son propos poétique. Il dévalorise un genre littéraire tout à fait contemporain et, par là même, d'autant plus identifiable par le lecteur. Il ne s'agit plus du roman noir de l'Empire et de la Restauration⁴, dont le romanesque est communément considéré comme dépassé. Balzac ne vise pas non plus le modèle épistolaire qui se prête pourtant tout particulièrement à la transcription des états d'âme personnels⁵. Un enjeu important est qu'avec la réflexivité de romans comme *Albert Savarus*, Balzac ose ébranler un genre « de la nouvelle école littéraire » (I, 938).

Si l'auteur ne visait pas précisément un genre « modern[e] » (I, 938), dans la préface et le texte du *Lys dans la vallée*, la fictionnalisation d'*Albert Savarus*, six ans plus tard, l'aide à qualifier un genre directement identifiable dans le paysage littéraire contemporain du lecteur.

¹ « Pour juger un homme, au moins faut-il être dans le *secret* de sa pensée, de ses malheurs, de ses *émotions* ; ne vouloir connaître de sa vie que les événements matériels, c'est faire de la chronologie, l'histoire des sots ! » (*La Peau de chagrin*, X, 130).

² En grande partie par la relecture finale de Natalie.

³ Balzac avait déjà inséré un poème entier de Lucien dans *Un grand homme de province à Paris*, en 1839. Le fait était d'autant plus notable qu'il piétinait les lois de la « "poétique" régissant la séparation des genres » (Françoise van Rossum-Guyon, *Balzac et la littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2002, p. 133). Mais en donnant à lire un roman intégral, Balzac va encore plus loin dans le processus réflexif de l'enchâssement.

⁴ Michel Butor avait pourtant déjà noté la spécificité de la reproduction d'extraits d'*Olympia, ou les Vengeances romaines*, dans *La Muse du département*. Le lecteur est confronté à « l'objet réel » et non plus à une simple citation (*Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 121).

⁵ L'auteur suit là l'évolution littéraire : du XVIII^e au XIX^e siècle, le genre épistolaire, si important dans le paysage littéraire, tend en effet à s'effacer devant les autres genres de la subjectivité que constituent le journal intime et l'autobiographie – la fonction d'expression l'emportant sur la fonction dialogique.

Balzac sait même affiner la critique de cette écriture en représentant une nouvelle intime faussement déguisée¹ en œuvre à la troisième personne. Plus encore, le processus de mise en scène narrative permettra ensuite d'élargir la contre-référence générique à un mouvement plus large de l'avant-garde littéraire. Cela, le lecteur ne le découvre qu'en lisant la nouvelle d'Albert et en observant la manière dont elle est éclairée par les différents vecteurs de réflexivité d'*Albert Savarus*.

Notons que la première partie de *Béatrix* évoquait déjà, en 1839, un roman composé par le grand personnage de Camille Maupin :

Elle raconta sa passion trompée dans un petit roman admirable, un des chefs-d'œuvre de l'époque. (II, 699)

Néanmoins, l'œuvre de cette héroïne n'est pas donnée à lire, alors que c'est le cas dans *Albert Savarus*. Ce qui est particulièrement intéressant, avec ce roman de 1842², c'est que Balzac conçoit ses idées par le biais de la confrontation entre deux genres littéraires : la nouvelle (*L'Ambitieux par amour* de Savarus) et le roman (*Albert Savarus*). Bien plus, la fiction met face à face un contre-modèle littéraire (la nouvelle intime et une forme de feuilleton-roman) et la référence poétique (le roman réaliste et éclectique de Balzac).

Un procédé métatextuel sérieux consiste donc à travailler en profondeur le roman dit réaliste par le repoussoir littéraire de la nouvelle intime. Balzac ne se contente pas, en effet, d'enchâsser le roman d'Albert dans son œuvre et de jouer uniquement avec le processus bien connu de l'imbrication littéraire. Un propos précis sur la littérature est, *de facto*, contenu au sein même du roman imbriqué de Savarus. Le commentaire esthétique consubstantiel à la fiction sait à la fois cibler un genre particulier, le roman intime ou d'analyse, et prendre de la hauteur par rapport aux mouvements littéraires en présence sous la Monarchie de Juillet. Dans cette perspective, la structure narrative et les motifs de *L'Ambitieux par amour*, nouvelle intime, fictionnalisent des idées – idées qui interagissent avec la pensée poétique portée par le récit balzacien encadrant.

Notons qu'un signal « lisible », pour reprendre le terme de Philippe Hamon³, souligne la réflexivité intentionnelle de Balzac sur le récit de soi. Il s'agit des commentaires d'Albert Savarus sur sa propre nouvelle, ce qui n'est pas sans rappeler la pratique de Balzac lui-même. La correspondance avec la duchesse d'Argaiolo est notamment l'occasion pour Albert Savarus de définir sa nouvelle (nouvelle qu'il a d'emblée associée à un roman autobiographique) :

tu as donc éprouvé bien du plaisir à voir les détails de notre première connaissance ainsi traduits ? [...] J'ai pris la *seule* poésie qui fût dans mon âme, la *seule* aventure qui fût dans mes souvenirs, je l'ai mise au ton où elle pouvait être dite, et je n'ai pas cessé de penser à toi tout en écrivant le *seul* morceau littéraire qui sortira de mon cœur, je ne puis pas dire de ma plume [nous soulignons]. (I, 981).

Le verbe *traduire* file à nos yeux le manque d'invention reproché à Albert par les critiques du salon Chavoncourt. Les trois répétitions de l'adjectif *seul* renforcent cette idée. Albert semble lui-même admettre qu'il n'est pas un véritable écrivain – « je ne puis pas dire de ma plume » – : il échoue à fusionner l'amoureux et l'auteur. Le roman de soi ne réussit pas à passer au

¹ Une lectrice aussi inexpérimentée que Rosalie s'en rend compte d'emblée.

² Pierre Citron a proposé une lecture biographique de ce roman (*Dans Balzac*, Paris, Seuil, 1986), lecture qui ne fait donc pas l'objet de mon étude.

³ Philippe Hamon distingue en effet le « lisible » et « l'illisible » (« Narrativité et lisibilité », *Poétique*, n° 40, 1979).

roman des autres, pour reprendre les termes de Pierre Barbéris¹. Le texte dénonce un auteur uniquement préoccupé par ses propres sentiments. Savarus ne parvient pas à s'extraire de son intériorité² pour aller sonder le cœur des autres hommes. Il ne peut fournir, en ce sens, aucune « étude sérieuse des caractères pleins d'originalité, des existences tranquilles à la superficie, et que ravagent secrètement de tumultueuses passions » (selon la préface d'*Eugénie Grandet*, III, 1025). *L'Ambitieux par amour* ne répond pas, dans cette mesure, à l'exigence d'un réalisme historique qui cherche à représenter le monde dans sa totalité³. Sans l'aide d'aucune intervention narrative, les propos d'Albert Savarus signalent la procédure réflexive du contre-modèle littéraire qui travaille le roman cadre. En faisant apparaître les failles de son œuvre, en effet, les propos de Savarus mettent en valeur la poétique balzacienne qui, elle, y remédie.

Ce procédé étant identifiable, Balzac peut ensuite complètement passer par les ressources de la fiction pour discuter des frontières entre son roman et le récit personnel. La structure narrative même de la nouvelle imbriquée constitue une procédure essentielle dans l'interférence entre les deux genres littéraires présents dans *Albert Savarus*. Le représentant d'Albert dans la nouvelle semble en effet ne pas maîtriser la dialectique entre l'« ipséité » (cette identité construite et esthétisée évoquée par Ricoeur), et l'altérité, dialectique dont l'enjeu est poétique, moral et métaphysique⁴. Notons d'abord, au niveau thématique, que l'avocat ne sait pas doser la sincérité et la retenue nécessaires au sein de la relation amoureuse – cette « retenue imposée par la religion des convenances » (I, 966). De même que les fictions balzaciennes, d'ailleurs, les romans stendhaliens comme *Lamiel* ou *Mina de Wanghel* dramatisent cette nécessité d'une « insincérité sincère » – selon le terme de Jacques Rivière⁵.

Si Francesca Gandolphini a bien compris l'impératif « d'être profondément cachée » (I, 964), Rodolphe, à l'instar de son créateur Savarus, ne sait pas contenir sa passion. Livrant rapidement son amour à la princesse, il se laisse emporter par un mouvement passionnel qui l'éloigne pendant plusieurs mois de l'être aimé :

Et par un élan, il atteignit aux yeux pour essuyer les larmes par des baisers. Francesca ne s'aperçut pas de ce mouvement passionné, tant elle était violemment émue. Rodolphe, croyant à un consentement, s'enhardit, il saisit Francesca par la taille, la serra sur son cœur et prit un baiser ; mais elle se dégagea par un magnifique mouvement de pudeur offensée, et à deux pas, en le regardant sans colère, mais avec résolution : « Partez ce soir, dit-elle, nous ne nous reverrons plus qu'à Naples ». (I, 966)

¹ Ces propos sont cités par Laélia Véron dans la présente publication (« Dispositifs énonciatifs des récits de soi dans *La Comédie humaine* : variations, ironies, transpositions »).

² Le lecteur peut en outre entendre, dans les propos du personnage, le lexique d'écrivains comme Musset qui, après avoir renoncé à une veine fantaisiste, cherche une « poésie du cœur », une « voix du cœur qui seule au cœur arrive » (Alfred de Musset, cité par Claude Millet, *op. cit.*, p. 126) car seul le cœur est poète. Le paratexte de Savarus élargit déjà, en ce sens, la question du roman intime à un genre plus large, la poésie, et même à un registre, une certaine forme de lyrisme. Ce lyrisme stéréotypé et caricaturé sera avec *Modeste Mignon* et le type du poète raté qu'incarne Canalis, réduit à un repoussoir de l'esthétique balzacienne, mais ce, au premier niveau de la fictionnalisation.

³ Les insuffisances de l'œuvre d'Albert peuvent aussi trouver une explication dans ses goûts littéraires. Ne jurant que par Lord Byron, le héros semble hermétique aux différents mouvements littéraires de la Monarchie de Juillet, mouvements que Balzac, lui, connaît parfaitement.

⁴ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

⁵ Jacques Rivière, *De la sincérité avec soi-même* [1912], Paris, Gallimard, 1943, p. 15.

La naïveté de Rodolphe sur le plan personnel et métaphysique paraît aller de pair avec celle d'Albert sur le plan littéraire. Dans l'intrigue enchâssée, l'ingénuité du protagoniste se retrouve dans la sphère professionnelle :

Il voulut d'abord la fortune, et se risqua dans une entreprise où il jeta toutes ses forces aussi bien que tous ses capitaux ; mais il eut à lutter, avec l'*inexpérience* de la jeunesse, contre une duplicité qui triompha de lui [nous soulignons]. (I, 966)

Dans le feuilleton du *Siècle*, Balzac avait ajouté à « duplicité » le groupe prépositionnel « contre la science », ce qui donnait la phrase suivante : « contre la science et une duplicité, qui triomphèrent »¹. Il opposait peut-être ainsi plus directement l'inexpérience au pragmatisme. Trop naïf dans les affaires également, Rodolphe ne voit pas ses ambitions satisfaites². Sur le plan personnel et métaphysique, la relation entre lui et la princesse n'aboutit pas. L'intrigue du roman cadre finira d'éclairer les limites de la conduite d'Albert, conduite intrinsèquement liée à ses incompétences littéraires.

La configuration conflictuelle des genres – roman et nouvelle – a un retentissement, selon notre proposition, sur les univers possibles d'Albert³. Le monde potentiel d'Albert aurait été tout autre sans la publication de sa nouvelle. Son destin aurait été différent s'il avait su corréler l'esthétique du roman intime à celle d'un récit plus objectif, dans l'éclectisme d'un réalisme romantique. Ainsi, Balzac ne se contente pas de susciter la réflexion littéraire du lecteur, il incite le lecteur à imaginer et à évaluer différentes vies potentielles du personnage. Le lecteur peut dans cette mesure se représenter Albert Savarus comme un grand homme épanoui sur le plan amoureux, à l'instar de Daniel d'Arthez, le grand romancier de *La Comédie humaine*, dans sa relation avec Diane de Cadignan – dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*.

Les topoï romantiques de *L'Ambitieux par amour* constituent la troisième grande ressource qui permet de juxtaposer le roman balzacien et une de ses contre-références, le roman intime. Le travail de Balzac est subtil dans la mesure où il reprend des thèmes présents dans *La Comédie humaine* mais en intensifiant leur couleur romantique afin que le lecteur identifie un poncif romantique et non plus un simple thème du récit. Notre hypothèse est en effet que le topos romantique – inséré sans fissurer l'immersion romanesque – éveille tout à la fois la rêverie et la méditation littéraire du lecteur actif.

Le voyage de Rodolphe est d'abord typique de nombreux romans intimes et sentimentaux. Le périple de Rodolphe puis le deuil de sa mère peuvent notamment rappeler le parcours d'Oswald dans *Corinne*⁴. Ce dernier part en voyage pour tenter de soigner la « maladie » dont « la perte d'un père était la cause »⁵. Rodolphe, « affligé d'une excessive sensibilité » (I, 940) et privé, lui aussi, de père, tombe amoureux, comme Oswald, d'une « belle Romaine » (I, 963) – périphrase qui n'est pas sans faire écho à l'héroïne de Mme de Staël.

¹ « Notes et variantes » (I, 1527).

² « Trois ans se perdirent dans une vaste entreprise, trois ans d'efforts et de courage » (I, 966).

³ Cette hypothèse s'inscrit notamment dans les recherches théoriques de Marc Escola (*Pour une théorie des mondes possibles*, CRIN, n° 57, Amsterdam, Rodopi, 2012).

⁴ Rappelons que Balzac considère Germaine de Staël comme à l'origine de la « littérature nouvelle » et qu'il la classe sous la bannière de l'« Éclectisme littéraire » (« Études sur M. Beyle », in *Écrits sur le roman*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2000, p. 196). Toutefois, il lui reproche son usage du pathétique.

⁵ Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie* [1807], Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985, p. 27.

En outre, Francesca, éminemment cultivée et douée d'un grand sens de la musique¹ représente une femme supérieure analogue à Corinne. Cette parenté excessive avec un modèle, certes majeur, du romantisme (faisant écho aux commentaires du salon Chavoncourt), peut d'emblée conduire à supposer qu'Albert rencontre des difficultés à franchir le cap de l'imitation et à s'appropriier ces motifs.

L'Ambitieux par amour accumule ainsi plusieurs motifs du roman sentimental, du roman d'analyse, et plus largement des premier et second romantismes², mais sans les fusionner à sa poétique personnelle, contrairement à Balzac. Le travail réflexif de ces thèmes – aussi utilisés, rappelons-le, par *La Comédie humaine* qui, elle, cependant, se les approprie – est en ce sens très subtil : les procédés de la fiction rendent possible un discours qui, à l'inverse, sur le mode théorique des préfaces, ou même dans un commentaire auctorial au sein du roman, pourrait porter à confusion.

Les territoires complètent le catalogue de stéréotypes de l'écriture sentimentale et intime, sans qu'Albert ne les fasse véritablement siens. La description initiale (I, 939) de l'avocat reprend des lieux stéréotypés comme le lac³ ou les montagnes⁴ tout en restant superficielle : le géographique n'est pas approfondi et l'historique du lieu fait défaut. Ainsi, aux yeux de « lecteurs [qui] entreprennent de penser le contemporain avec le roman »⁵, selon l'expression de Judith Lyon-Caen, ce préambule ne satisfait pas à la démarche de connaissance.

L'utilisation des motifs scénaristiques paraît, dans l'ensemble, manquer d'originalité. Le topos du premier regard ne subit pas de variation notable. Il n'est pas détourné comme dans certains romans balzaciens – dans *Le Lys dans la vallée*, par exemple, Henriette de Mortsaut tourne le dos à Félix de Vandenesse. Cette succession de stéréotypes romantiques suggère une incompetence chez Albert : il ne parvient pas réellement à s'approprier les ressources romanesques des deux premiers romantismes pour élaborer une poétique spécifique. Selon la représentation narrative de son écriture, il est enchaîné à un courant romantique qui, en 1834, ne correspond pas à l'exigence balzacienne de l'œuvre novatrice. L'expérience réflexive tient ainsi beaucoup aux stéréotypes romantiques qui, reconnus par des lecteurs de *René* ou d'*Oberman* notamment, suscitent la réflexion du récepteur habitué à les voir soudés au réalisme du roman balzacien.

Or, la mise en contrepoint, en 1842, de la nouvelle intime et du roman éclectique de Balzac, d'après sa formule, rend possible ce phénomène. Balzac fait notamment finement interférer entre elles la pensée figurative emboîtée de *L'Ambitieux par amour* et la métatextualité cadre, et ce afin de renforcer le regard inventif et critique du lecteur. Ainsi, les poncifs d'un romantisme un peu trop idéalisant de *L'Ambitieux par amour* sont confrontés à la poétique réaliste du roman encadrant, roman balzacien qui cherche, lui, à fusionner idéal et prosaïque. Le motif du lac « plein d'amour » omniprésent dans la nouvelle de Savarus, est ainsi désenchanté dans *Albert Savarus*. Balzac soigne particulièrement le décalage entre les attentes de Rosalie et la réalité reflétée par le roman cadre. La jeune fille croit en effet voir un « lac plein d'amour » conforme aux descriptions idéalisatrices d'Albert : « ils se sont aimés devant des lacs ! Elle est sur un lac ! Décidément un lac est plein d'amour » (I, 987), pense-t-elle. Notons que la répétition ironique du terme *lac* souligne l'impact de ce stéréotype sur

¹ La narration insiste d'emblée sur « les accents d'une voix délicieuse » et sur « un air italien divinement chanté » qui, littéralement, charment Albert (I, 944).

² Claude Millet voit son émergence dans les « années de la Restauration » et « surtout à partir des années 1824 » (*op. cit.*, p. 16).

³ On pense au fameux lac d'Alphonse de Lamartine (« Le Lac », *Méditations poétiques* [1820], éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Poésie », 1998, p. 64).

⁴ Celles de Senancour dans *Oberman*, par exemple.

⁵ Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006, p. 174.

l'esprit naïf de Rosalie. Or, juste après, le roman cadre n'hésite pas à décrire le lac objectivement :

Un lac alimenté par des neiges a des couleurs d'opale et une transparence qui en fait un vaste diamant ; *mais* quand il est serré comme celui des Rouzey entre deux blocs de granit vêtus de sapins, qu'il y règne un silence de savane ou de steppe, il arrache à tout le monde le *cri* que venait de jeter Rosalie [nous soulignons]. (I, 987)

La démarche de connaissance contraste avec le regard exalté de la nouvelle d'Albert. Balzac donne d'abord les raisons géographiques du charme d'un lac, puis il indique pourquoi le lac des Rouzey est, lui, plus prosaïque. Cette description s'explique par l'impératif balzacien de réalisme. Toutefois, l'auteur exagère volontairement – le point-virgule n'est pas anodin – la réalité du lac des Rouzey pour souligner l'inexactitude du texte d'Albert et les illusions dont il est par là même porteur. Insistant ainsi sur le désenchantement – le « cri » est éloquent – d'une lectrice pétrie de stéréotypes romantiques, la réflexivité figurative du roman cadre précise l'effet spéculaire du récit enchâssé : une forme littéraire qui peut s'avérer aveuglante pour le lecteur est définitivement mise à distance¹.

On peut ainsi identifier plusieurs procédures de confrontation entre le texte de *L'Ambitieux par amour* et celui d'*Albert Savarus*, qui permettent à la réflexivité figurative de fonctionner sans que l'auteur n'ait à rappeler les « lieux de certitude »². Observons notamment la dissonance des titres des deux romans où un nom prosaïque, Albert Savarus, remplace l'intitulé prometteur en intrigue sentimentale du récit imbriqué. Le lecteur peut également identifier un parallèle ironique entre le prénom de Rodolphe à la fois romantique – la dernière syllabe peut évoquer l'Adolphe de *Paul et Virginie* ou le héros éponyme de Benjamin Constant – et romanesque – Touchard-Lafosse publie *Rodolphe ou À moi la fortune* en 1837³ –, et celui d'Albert, si peu romantique. Ce dernier n'est certes pas sans évoquer le protagoniste de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, mais l'absence de la particule *D'* de *D'Albert* banalise le prénom du héros balzacien.

En outre, la scène de la première rencontre entre Rodolphe et Francesca est démythifiée dans le roman enchâssant puisque c'est dans des circonstances précisément opposées que Rosalie espionne Albert. Comme Francesca, elle apparaît à la fenêtre, mais le décor est tout autre, « les arbres [étant] presque dépouillés de feuilles » (I, 931). Pour Franc Schuerewegen, « le *topos* romantique se transforme en topographie dysphorique »⁴. Xavier Bourdenet enrichit cette idée en proposant que Balzac spatialise le fonctionnement du désir⁵. Notre approche, elle, vise à observer un discours poétique précis délaissé par les préfaces dans les années 1840 ; mais permis par la structuration romanesque et réflexive d'*Albert Savarus* – structuration qui est un des points d'aboutissement des confessions orales jalonnant *La Comédie humaine*, comme celle de Raphaël de Valentin. Il s'agit en effet, pour Balzac, de viser non seulement le roman intime et des genres proches comme le roman sentimental, mais

¹ De même, la « petite Suisse » (I, 987) de la terre des Rouzey contraste avec le magnifique paysage helvétique dont les « gracieux promontoires, des vallées coquettes et fraîches, des forêts placées comme un panache sur le granit taillé droit, des baies solitaires et fraîches qui s'ouvrent, des vallées dont les trésors apparaissent embellis par le lointain des rêves » (I, 939) font office de décor aux amants de *L'Ambitieux par amour*.

² Michel Otten, « La lecture comme reconnaissance », *Français 2000*, n° 39, 1982. Michel Otten s'inscrit ainsi dans l lignée des travaux de Philippe Hamon (« Narrativité et lisibilité », art. cit.).

³ Il est peu probable que Balzac s'inspire du prénom du héros des *Mystères de Paris* puisque c'est le 19 juin 1842 que l'œuvre d'Eugène Sue commence à paraître dans *Les Débats*.

⁴ Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac. Les cartes du lecteur*, op. cit., p. 126.

⁵ « Le lac et le salon : territoire, paysage et désir dans *Albert Savarus* », in *Balzac géographe : Territoires*, dir. Philippe Dufour et Nicole Mozet, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, « Collection Balzac », 2004.

aussi, dans un même mouvement, d'étendre son commentaire au-delà des genres, aux premier et second romantismes, encore influents dans les années 1830.

Outre les allusions au caractère intime de l'ouvrage d'Albert, Balzac précise, en effet, que cette « Nouvelle [est] inspirée par la littérature alors à la mode » (I, 967). Alors que le discours préfaciel évite de mettre en avant la modernité du mouvement romantique, les textes des romans le qualifient d'*école moderne*, surtout à partir des années 1840. Loin de nuire à la stratégie de valorisation du projet balzacien, ce parti pris la décuple puisque Balzac dit créer une œuvre plus novatrice qu'un mouvement littéraire moderne. Il est intéressant que l'article esthétique de *La Revue Parisienne* de Balzac, espace de liberté bien distinct du discours préfaciel, fasse apparaître, en 1840, cette démarche de pensée. Si Balzac n'utilise pas encore le qualificatif « moderne », il ne réfère plus à une « convention » et se fait plus explicite :

Dans *notre époque*, la littérature a bien évidemment trois faces ; et, loin d'être un symptôme de décadence, cette triplicité [...] me semble un effet assez naturel de *l'abondance des talents littéraires* : elle est l'éloge du dix-neuvième siècle [nous soulignons].¹

Balzac cherche d'abord à proposer un discours impartial qui voit « trois formes, faces ou systèmes » à la littérature contemporaine : la « *Littérature des Idées* »², la « *Littérature des Images* »³ et l'« *Éclectisme littéraire* »⁴. S'il se rattache ingénieusement *in fine*, à la dernière école, il reconnaît toutefois les qualités des deux courants qu'il dénomme aussi les « Classiques » et les « Romantiques »⁵. Cette dernière « école »⁶, qui nous concerne ici, n'est pas présentée comme un courant désuet. Balzac observe même qu'elle « a produit de belles œuvres »⁷ et qu'elle a participé au renouvellement littéraire⁸. En outre, Balzac mentionne des écrivains contemporains comme Hugo, Gautier⁹ et Sainte-Beuve :

M. Victor Hugo est certes le talent le plus éminent de la *Littérature des Images*. M. de Lamartine appartient à cette École, que M. de Chateaubriand a tenue sur les Fonts baptismaux et dont la philosophie a été créée par M. Ballanche. Obermann [*sic*] en est. MM. A. Barbier, Théophile Gautier, Sainte-Beuve en sont, ainsi que beaucoup d'imitateurs impuissants. Chez quelques-uns des auteurs que je viens de citer, le Sentiment l'emporte quelquefois sur l'Image, comme chez M. de Senancourt [*sic*] et chez M. Sainte-Beuve. Par sa poésie plus que par sa prose, M. de Vigny se rattache à cette grande école.¹⁰

Balzac commente donc une école littéraire moderne dans laquelle il inclut plusieurs catégories littéraires du premier tiers du siècle. C'est ainsi qu'est abordée la question du roman intime : la formule selon laquelle le « Sentiment l'emporte » chez Senancour et Sainte-Beuve, est emblématique. Le regard esthétique de l'auteur est pointu et complet. Or, la nouvelle d'Albert présente précisément les caractéristiques du roman intime et d'un romantisme plus large. S'il est d'emblée placé sous le sceau du biographique, le roman emboîté reflète aussi l'aspect esthétique de « l'Image » grâce à la réflexivité enchâssée de *L'Ambitieux par amour* :

¹ « Études sur M. Beyle », art. cit., p. 195.

² *Ibid.*, p. 196.

³ *Ibid.*, p. 195 et 199.

⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁶ *Ibid.*, p. 195.

⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁹ La présence de Gautier pourrait suggérer que Balzac englobe aussi le troisième romantisme de la Monarchie de Juillet, celui du Petit Cénacle. Toutefois, l'absence des noms de Borel, de Nerval et le manque d'allusion à ce courant semblent empêcher cette hypothèse.

¹⁰ « Études sur M. Beyle », art. cit., p. 199.

Ils se comprenaient au milieu d'un des plus beaux spectacles de la nature, dont les magnificences expliquées par celles de leurs cœurs, les aidaient à se graver dans leurs mémoires les plus fugitives impressions de cette heure unique. [...] Les eaux, la terre, le ciel, la femme, tout fut donc grandiose et suave. (I, 953)

Ce passage complète un commentaire des « Études sur M. Beyle » sur le romantisme : « cette École est remarquable par l'ampleur poétique de sa phrase, par la richesse de ses images, par son poétique langage, par son intime union avec la Nature »¹. Ainsi, non content d'inscrire l'écriture d'Albert dans le genre du roman intime, Balzac l'attache également à une littérature plus largement romantique. Et de même que dans les « Études sur M. Beyle », Balzac souligne les limites de ces « Romantiques »², de même *Albert Savarus* en fictionnalise les insuffisances. Le passage narrativise notamment le reproche adressé par Balzac à une forme littéraire qui « préfère la Nature à l'Homme »³.

Toutefois la fiction d'*Albert Savarus* présente l'avantage de compléter et de préciser le discours des « Études de M. Beyle » – que Balzac ne peut poursuivre puisque l'article doit se consacrer à commenter *La Chartreuse de Parme*. L'auteur interrompt d'ailleurs assez brutalement son raisonnement poétique et s'excuse de sa longue introduction : « si j'ai tant tardé, malgré son importance, à parler de ce livre [...] »⁴. Analysant longuement et précisément le roman stendhalien, Balzac ne revient pas sur son panorama littéraire initial et sur la manière dont il se définit par rapport à la « *Littérature des Images* »⁵. Or, les préfaces ne reprendront pas ce point important de la réflexion balzacienne. C'est alors que le rôle de la réflexivité narrative des romans balzaciens se laisse percevoir, dans la mesure où elle rend possible ce débat esthétique et qu'elle en éclaire de nouveaux aspects.

Enchantements du roman intime et mise en jeu des mondes possibles

Plus encore, la configuration romanesque du genre et du registre permet d'affiner la méditation sur le roman intime. L'écriture de soi telle que la pratiquent Albert ou Canalis dans *Modeste Mignon* n'est plus seulement une forme de lyrisme romantique qui déçoit les attentes de la lectrice.

Non content de se distinguer d'écrivains modernes – et non plus uniquement, donc, d'un roman romanesque daté et imprécis, comme dans plusieurs préfaces, et comme c'était aussi le cas de la fantaisie de *Fragments d'un roman publié sous l'Empire par un auteur inconnu* –, la machine métatextuelle de la fiction balzacienne permet également d'exprimer l'effet physiologique et créatif du roman intime sur le personnage de la lectrice (et ce, par le biais d'un jeu avec les mondes possibles des personnages). Le récit oral de l'abbé de Grancey avait déjà provoqué les troubles du psychisme chez Rosalie⁶. Mais c'est la lecture de la nouvelle personnelle d'Albert qui provoque une crise physiologique :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 201.

³ *Ibid.*, p. 200.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁵ *Ibid.*, p. 195 et 199.

⁶ Nicole Mozet (*La Ville de Province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque : fantasmes et idéologies*, Paris, CDU et SEDES, 1982) et, à sa suite, José-Luis Diaz (« La stratégie de l'effraction », in *Balzac ou la tentation de l'impossible*, dir. Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen, Paris, SEDES, « Collection du Bicentenaire », 1998), ont indiqué comment Rosalie transgresse les interdits.

En achevant ce récit qu'elle dévora, Mlle de Watteville avait les joues en feu, la fièvre était dans ses veines ; elle pleurait, mais de rage. (I, 967)

L'inventivité de Rosalie pourrait même faire de l'héroïne un auteur supérieur à celui de la nouvelle enchâssée, *L'Ambitieux par amour*. La première lettre anonyme signée par la jeune fille atteint en effet directement son but en provoquant l'échec électoral d'Albert. La jeune fille écrit en outre symptomatiquement une série de missives qu'elle contrefait en imitant parfaitement l'écriture manuscrite de l'avocat et en se substituant à lui. Ce discours totalement fictionnel, dont le signifiant est aussi faux que le signifié, parvient malgré tout à passer pour vrai – puisque la princesse le prend autant pour réel que la nouvelle de Savarus, qui rend compte d'une profonde vérité (malgré le travestissement de certains éléments). Plus encore, si *L'Ambitieux par amour* ne réalise pas, dans la diégèse, la finalité pour laquelle il a été écrit – à savoir conquérir Francesca –, les lettres falsifiées de Rosalie entraînent aussitôt le but recherché : la rupture et par là même la destruction de l'avenir paradisiaque que l'avocat s'était promis auprès de sa duchesse. D'après Andrew Oliver, « projet pour projet, ambition pour ambition, écriture pour écriture, [Mlle de Watteville] l'emporte aisément sur Albert »¹.

Mais nous supposons aussi que la transposition du genre de la nouvelle intime, et plus globalement, d'un lyrisme romantique, dans le roman balzacien, produit une multiplicité de vies possibles. Parmi ces dernières, Rosalie, comme Modeste Mignon, choisit la sienne. Néanmoins, Modeste, elle, déploie différents mondes potentiels tout en sachant en sélectionner un. Ce monde, qui reste innocent, elle réussira à le vivre pleinement, contrairement à Rosalie. Balzac poursuit dans cette mesure le jeu des possibles perceptibles chez les héroïnes stendhaliennes des années 1830 – comme Mina de Wanghel, Vanina Vanini ou Lamiel, auteurs de leur propre vie. Mais la particularité balzacienne est, à notre sens, de substituer à l'imagination romantique – porteuse de possibles et de dynamisme –, un support véritablement littéraire.

L'évolution du roman intime dans les années 1840 amène Balzac à choisir une autre voie que les préfaces pour débattre du récit de soi et, par là-même, pour définir sa propre poétique. Il choisit de passer par les procédures métatextuelles de la fiction pour critiquer sérieusement le récit de soi – c'est-à-dire sans briser l'immersion fictionnelle et en respectant l'exigence de réalisme. Mais loin de s'affaiblir, la réflexion sur l'écriture de soi se renforce et se précise dans la mesure où l'auteur cible un genre précis avec le roman intime. À cette fin, la configuration romanesque d'œuvres comme *Albert Savarus* ou *Modeste Mignon*, confronte deux genres et deux catégories, en travaillant profondément le roman dit réaliste par un contre-modèle littéraire, la nouvelle intime et une forme de feuilleton-roman, par exemple, dans *Albert Savarus*. Cette opération réflexive lui permet de se distinguer du roman intime pour définir en creux sa formule « éclectique » (d'après le terme d'« Études sur M. Beyle »), celle d'un réalisme romantique. Néanmoins, l'agencement spéculaire mis en place par Balzac permet un enrichissement du débat sur le roman personnel et, plus largement, sur le lyrisme romantique et philosophique. Apparaît, *de facto*, un effet vivifiant de la nouvelle intime sur le personnage, effet intimement lié à une expérimentation des mondes possibles du ou de la protagoniste.

Christelle Girard
Université Paris Diderot-Paris 7

¹ Andrew Oliver, « (Im)Modeste Mignon, un roman balzacien en déshabillé », in *Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne*, dir. Andrew Oliver et Stéphane Vachon, Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle, Joseph Sablé, « À la Recherche du XIX^e siècle », 2002, p. 106.