

Comique et sublime du personnage féminin chez Balzac : évolution et enjeux

Dans la dernière partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*, Jacques Collin, qui détient les lettres de Diane de Cadignan et Madame de Sérisy adressées à Lucien de Rubempré, tient à Monsieur de Grandville un propos non dénué d'ironie¹ :

Pour moi, la femme n'est belle que quand elle ressemble à un homme ! Aussi ces *petites duchesses qui sont viriles par la tête* ont-elles écrit des chefs-d'œuvre... [nous soulignons] (VI, 902²)

Balzac dit se démarquer de Walter Scott dans la mesure où il renouvelle le genre romanesque grâce à la place inédite qu'il confère à la femme dans ses romans. Selon lui, il peint véritablement le cœur de la femme, alors que Walter Scott « a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme »³. C'est notamment en correspondant avec sa sœur⁴, ainsi qu'avec ses lectrices⁵, que Balzac a acquis une connaissance fine des femmes, qu'il exploite dans ses fictions. Mais il ne fournit pas qu'une peinture psychologique et sociale précise ; il rénove plus généralement le statut de la femme dans le genre romanesque en la rendant *comique*, parfois au sens de *grotesque* – et avec l'implication, de plus en plus fréquente dans la dernière période de *La Comédie humaine*, d'une certaine forme de *trivialité*. Ce comique féminin est certes étroitement lié à l'ambition totalisante du romancier⁶. Mais l'auteur du *Lys dans la vallée* élabore des types de comique désacralisant la femme dans une dialectique particulière avec une forme de sublime.

Dans le contexte de la société opprimente de la Restauration puis de la Monarchie de Juillet, Balzac, en faisant descendre la femme de son piédestal pour la faire tomber jusqu'au grotesque, lui confère liberté et puissance, selon un principe spécifique d'interaction entre une énergie supérieure et un comique qui évolue en trivial sordide. Nous observerons dès lors en quoi cette dialectique confère un rôle bien particulier au personnage féminin de *La Comédie humaine*.

Pour envisager cette hypothèse, nous commencerons par ébaucher une chronologie de la rencontre entre sublime et comique chez l'héroïne balzacienne, pour en repérer certaines caractéristiques et évolutions. Cette approche diachronique nous permettra alors, en deuxième lieu, de percevoir que la dialectique entre différentes formes de comique et d'élévation amène les héroïnes (ou anti-héroïnes) balzaciennes à échapper à la domination patriarcale du XIX^e siècle. Ce bouleversement sexuel, politique et social fera percevoir alors divers types d'inventivité qui démarquent la femme balzacienne d'autres héroïnes romanesques du XIX^e siècle.

¹ Notons que ce propos a été plusieurs fois modifié par Balzac.

² Nos citations des romans et des préfaces de *La Comédie humaine* proviennent toutes de *La Comédie humaine*, dir. Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1998, 12 tomes (les ouvrages cités sont publiés à Paris, sauf exception signalée).

³ Selon L'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* (I, 15).

⁴ Voir Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac, Essai sur la femme auteur* [1989], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.

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

⁶ Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, Paris, Publications de la Sorbonne / Presses Universitaires de France, 1983.

Tension entre sublime et comique féminins : caractéristiques et évolutions

Il n'est d'abord pas sans intérêt de se demander si la dialectique réaliste de la femme prise entre comique et sublime évolue dans l'œuvre balzacienne. Cette progression met-elle en valeur certaines caractéristiques de cet oxymore personnifié qu'est le personnage féminin ?

Chez le premier Balzac, le télescopage entre le comique et le sublime féminins penche encore vers une forme de grandeur. Un exemple de cette conjonction oxymorique apparaît dans *Le Vicaire des Ardennes*, paru en 1822. En effet, la marquise de Rosann enfreint les codes de la bienséance et déclare son amour au vicaire Joseph de Saint André :

Rougissez pour nous deux, car la violence de ma fatale passion m'ôte, vous le voyez, toute retenue : je suis indigne du jour !¹

À la fois tragique et comique, cet abaissement devant un homme qui ne l'aime pas peut offusquer un lecteur de l'époque. Cependant, cette déchéance figure toute l'énergie de l'héroïne balzacienne, dans la mesure où cette dernière outrepassa les convenances dans lesquelles la société essaie de l'enfermer. Néanmoins, cette réversibilité entre grotesque et grandeur n'est pas développée dans *Le Vicaire des Ardennes* puisque Joséphine de Rosann se révèle être la mère de M. Joseph – le bien nommé. L'amour transgressif de la Marquise devient dès lors un amour maternel qui, loin d'être risible, se révèle uniquement sublime. Joséphine incarne ainsi, sans ambivalence, un type de mère idéale. La sœur de Joseph, Mélanie, est elle aussi un type de femme sublime. Mais, contrairement à Émilie dans *Les Mystères d'Udolphe* (roman gothique d'Ann Radcliffe publié en 1794), elle répond aussitôt à l'amour de Joseph, au-delà des convenances.

En revanche, dans les romans de *La Comédie humaine* de 1830 à 1834, le nœud réaliste entre le grotesque et le beau n'est pas défait. C'est le cas, en 1834, dans *La Femme de trente ans*, *Ferragus*, *La Duchesse de Langeais* et *La Recherche de l'absolu*, où des formes de sublime et de ridicule de la femme se confrontent. Pourtant, une certaine bienséance persiste chez ces femmes que Balzac ne rabaisse pas encore.

Néanmoins, l'année 1836, avec *Le Lys dans la vallée*, laisse percevoir un infléchissement balzacien vers un comique plus important du personnage féminin. Or, ce ridicule confère une forme de grandeur audacieuse à l'héroïne balzacienne. Les derniers instants de Madame de Mortsauf, en effet, renversent la bienséance et les convenances de la femme vertueuse :

Je m'aperçus que la femme, autrefois si imposante par ses *sublimités*, avait dans l'attitude, dans la voix, dans les manières, dans les regards et les idées, la naïve ignorance d'un enfant, les grâces ingénues, l'avidité de mouvement, l'insouciance profonde de ce qui n'est pas son désir ou lui, enfin toutes les faiblesses qui recommandent l'enfant à la protection. (IX, 1202, nous soulignons)

Dans ce passage, Henriette déroge à la grandeur des convenances sociales pour déclarer crûment à Félix sa « soif de [lui] » (IX, 1202). Mais, dans un même mouvement, Balzac, en démythifiant Henriette, lui donne virilité et liberté. La duchesse de Maufrigneuse dans *Le Cabinet des Antiques* (1836), Coralie dans *Illusions Perdues* (1837), Marianna dans *Gambara* (1837) et Esther dans *Esther heureuse* (1838) semblent également présenter une forme analogue de cette « articulation réaliste »² entre abaissement ridicule et élévation du personnage féminin.

¹ *Le Vicaire des Ardennes*, *Premiers Romans*, 2 tomes, t. II, éd. André Lorant, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, p. 289.

² Pour reprendre l'expression de Sylvie Thorel, lors de son intervention du 22 mars 2019 au séminaire du GIRB sur « Balzac et le comique ».

Néanmoins, l'année 1839 fait apparaître un tournant de cette interaction avec la princesse de Cadignan (*Les Secrets de la princesse de Cadignan*). Diane n'hésite pas, *de facto*, à se compromettre dans le mensonge et la manipulation de Daniel d'Arthez, mais pour construire un amour authentique. Ironie, esprit, ludisme et idéal se mêlent ainsi étroitement. L'alliance du trivial et du sublime confère dès lors aux femmes de *La Comédie humaine* un pouvoir important.

L'exemple d'Asie alias Madame Sainte-Estève (troisième partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*) incarne, en commençant à le dégrader, l'audacieux pouvoir de la femme qui mystifie et fascine l'avocat Massol (VI, 737). Toutefois, Jacqueline Collin n'est encore que le bras droit de Jacques Collin, « une espèce de Jacques Collin en jupon » (VI, 833).

Toutefois, c'est en 1847, avec *La Cousine Bette* et, plus nettement encore, avec *Le Cousin Pons*, que la femme tombe radicalement dans une trivialité comique. Du « Jacques Collin en jupon » (VI, 833) puis des « Machiavels en jupon » (VII, 188), on en vient au « Diable en jupon » (VII, 510) – selon une expression comique que Balzac, on le voit, se plaît à adapter sous des formes diverses¹. Lisbeth Fischer, Valérie de Marneffe, mais surtout la Cibot et Mme Camusot, perdent tout idéal vertueux en versant dans les intrigues les plus cruelles. Johanne Villeneuve théorise bien les rapports narratifs entre intrigue, dimension diabolique, comique et angoisse, dans *Le Sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*². Se fait sentir ici un « comi-tragique », pour reprendre le terme de Balzac dans *Échantillon de causerie française* (XII, 487).

Pourtant, ces femmes décrites comme des « diables en jupon » (VII, 510) perdent-elles, dans leur déchéance, tout sublime ? Ne récupèrent-elles pas plutôt une forme d'énergie héroïque dans leur volonté d'échapper aux chaînes patriarcales du XIX^e siècle ?

Un facteur de puissance pour la femme dominée ?

Nous suggérons en effet que si *La Comédie humaine* travaille de plus en plus la dialectique entre comique et sublime féminins, c'est parce que les femmes souhaitent échapper au joug social et politique de la Restauration et la Monarchie de Juillet qui les emprisonne dans la sphère privée. Cette émancipation, étudiée par Nicole Mozet dans *La Cousine Bette*³, s'accompagne d'une réversibilité des sexes, qui bouscule la hiérarchie traditionnelle des personnages romanesques. En nous demandant d'abord si la dialectique entre des formes de comique et d'élévation du personnage féminin de *La Comédie humaine* tend à une inversion des sexes, nous souhaiterions avancer l'hypothèse que Balzac cherche à narrativiser un nouveau mode de pensée socio-politique et romanesque de la femme.

Dès *Le Vicaire des Ardennes*, Balzac bousculait les convenances politiques et sociales en faisant jouer à la marquise de Rosann le rôle d'un homme qui cherche à séduire l'objet de son amour. Ce renouvellement social de la femme est nettement plus abouti dans les romans de *La Comédie humaine*, comme *Splendeurs et misères des courtisanes*, dont le titre est

¹ Ce grand lecteur de Rabelais qu'a été Balzac se souvenait-il de l'expression de « Diable engiponné [“portant un gippon”] » qui apparaît dans *Le Tiers Livre* et *Le Cinquiesme Livre* (Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 431 et 754) ? – Nous ne relevons pas toutes les expressions avec l'expansion nominale « en jupon » dans *La Comédie humaine*, qui est une des formes privilégiées par Balzac pour signifier le mélange du masculin et du féminin. Le néologisme verbal « enjuponner » qu'il emploie dans *Melmoth réconcilié* et dans *Les Employés* témoigne bien aussi de la manière dont le pouvoir de séduction féminin est décrit comiquement par le trivial « jupon ».

² Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Intercultures », 2004.

³ Nicole Mozet, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », in Balzac et Les Parents pauvres. *Le Cousin Pons, la Cousine Bette*, Françoise van Rossum-Guyon (dir.), Groningen, Université de Groningue, 1988, p. 33-45.

évocateur. Même si la permutation libératoire entre les sexes féminin et masculin n'atteint pas son apogée dans *Esther heureuse* (1838), Esther se voit porteuse d'attributs masculins, dont Lucien, lui, est dénué. Aussi est-ce lui qui verse des larmes lorsque Vautrin leur annonce que leur « rêve est fini » (VI, 469). L'héroïne devient en outre la femme qui aime activement, et Lucien, l'objet aimé. Il est significatif que Camusot, après avoir lu la lettre d'Esther adressée à Lucien, se demande : « Qu'a-t-il donc de particulier pour être aimé ainsi ! », pensée suivie par l'exclamation de Jacques Collin :

Voilà comme on l'aime [...] Si vous le connaissiez ! reprit-il, c'est une âme si jeune, si fraîche, une beauté si magnifique, un enfant, un poète... On éprouve irrésistiblement le besoin de se sacrifier à lui, de satisfaire ses moindres désirs. Ce cher Lucien est si ravissant quand il est câlin... (VI, 764).

Le faux abbé Herrera attribue à Lucien des traits traditionnellement féminins au XIX^e siècle, telles l'enfance, la câlinerie, la beauté, et il lui confère le statut de femme courtisée et adorée, autant par lui que par les femmes amoureuses du jeune homme. En effet, Diane de Cadignan, Clotilde de Grandlieu et Mme de Sérizy font preuve d'une audace masculine dans leur adoration de Lucien, et ce dans un renversement des sexes et des frontières entre comique et sublime.

Plusieurs romans de *La Comédie humaine* renforceront ensuite ce scénario, comme Albert Savarus pourchassé par Rosalie de Watteville (1842), et Modeste Mignon courtisant Canalis (au début de *Modeste Mignon*, 1844). Mais dans la dernière partie de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847), Vautrin commente nettement ce phénomène, lorsqu'il évoque, avec une ironie mordante, le contenu des lettres de deux grandes dames qui se jettent au pied d'un homme, sans fortune et sans nom qui plus est :

J'ai le dossier de madame de Sérizy et celui de la duchesse de Maufriigneuse, et quelles lettres !... Tenez, monsieur le comte, les filles publiques en écrivant font du style et de beaux sentiments, eh bien ! les grandes dames qui font du style et de grands sentiments toute la journée, *écrivent comme les filles agissent*. Les philosophes trouveront la raison de ce chassé-croisé, je ne tiens pas à la chercher. La femme est un être inférieur, elle obéit trop à ses organes. Pour moi, la femme n'est belle que quand elle ressemble à un homme ! Aussi ces *petites duchesses qui sont viriles par la tête* ont-elles écrit des chefs-d'œuvre... Oh ! c'est beau, d'un bout à l'autre, comme la fameuse ode de Piron... [nous soulignons] (VI, 902)

Ce passage illustre parfaitement, selon nous, la dialectique balzacienne du sublime et du comique qui caractérise nombre d'héroïnes de *La Comédie humaine*. Mesdames de Sérizy et de Maufriigneuse sont de fait d'abord tournées en dérision par la comparaison aux filles publiques, tout en gardant une grandeur dans « le style ». Puis Balzac enrichit ce « chassé-croisé » entre comique et élévation de la femme en conférant à cette dernière la virilité d'une inventivité scripturale. Seule cette virilité permet à la femme d'être sublime, selon les paroles de Vautrin¹. Le mot « chefs-d'œuvre » semble alors élever cette émancipation masculine de la femme jusqu'à la créativité, au-delà de l'inventivité. Pourtant, l'adjectif « petites », qui remplace « sacrées » sur les dernières épreuves, annonce un ultime revirement. En effet, les écrits « viriles » de ces grandes dames sont *in fine* moqués par l'ironie de Vautrin qui compare ces lettres à l'*Ode à Priape* (1710), poème érotique – pour ne pas dire pornographique –, mais surtout comique et parodique d'Alexis Piron. Ainsi, la grandeur inventive et masculine de la femme balzacienne est inextricablement liée à sa dimension comique, dans une dialectique qui fait toute la spécificité de Balzac. Ses contemporains comme Stendhal, Hugo ou, un peu plus tard, Flaubert n'élèvent pas suffisamment, à nos yeux, ni ne systématisent assez l'inventivité de leurs héroïnes pour atteindre cette dialectique. La

¹ Balzac avait d'abord attribué ces paroles au narrateur, sur les épreuves précédentes » (VI, 902). Le syntagme « pour moi » a été ajouté aux épreuves n°2 (« Notes et variantes », VI, 1499).

tension entre beauté et comique du langage passionnel apparaît certes clairement dans une célèbre intervention narrative de *Madame Bovary* à propos de Rodolphe :

« Tu es mon roi, mon idole ! tu es bon ! tu es beau ! tu es intelligent ! tu es fort ! ». Il [Rodolphe] s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. *Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions.* Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres ; *comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides,* puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.¹

Mais Flaubert ne fait pas de cette friction une dialectique productrice de réelle inventivité. Les paroles parfois plus élevées d'Emma Bovary, mises en valeur par la médiocrité bourgeoise de Rodolphe (« cet homme si plein de pratique »²) n'atteignent pas une véritable inventivité scripturale et se laissent d'emblée dominées par l'ironie. L'aspiration d'Emma à l'idéal amoureux³ ne parvient pas à dépasser les « mièvreries de langage »⁴.

Chez Sand, c'est le sublime féminin de l'héroïne qui l'emporte, *in fine*, si l'on pense, notamment, aux interprétations musicales éclatantes⁵ de Consuelo dans le roman du même nom. L'héroïne balzacienne est travaillée, elle, par une progression dialectique où l'inventivité arrive même parfois jusqu'à l'écriture. Si cette dernière est limitée et que l'ironie persiste souvent, il ressort de ce télescopage entre élévation et comique une énergie imaginative de femmes viriles qui veulent se libérer des chaînes socio-politiques.

L'inversion des sexes masculin et féminin, qui bouscule également le schéma actantiel, est ensuite radicalisée avec les personnages de Madame de Sainte-Estève, la cousine Bette, la Cibot et Mme Camusot de Marville, dans *Les Parents pauvres*. Le comique évolue alors souvent en une trivialité ignoble. La cousine Bette et la Cibot ont la force et le physique d'un homme, attributs qu'elles semblent avoir soustraits à leur protégé (respectivement le comte de Steinbock et le cousin Pons). Mme Camusot a des traits anguleux masculins et surtout elle est, sur le plan du caractère, d'une cruauté machiavélique plus souvent emblématique d'intrigants masculins.

Dès lors, le télescopage, en 1847, entre grotesque sordide et énergie imaginative, permet peut-être un nouveau mode de pensée romanesque et sexuelle de la femme. Ce renouvellement pourrait être une ultime manière de concevoir une possibilité pour la femme de fuir l'étouffement patriarcal de la Monarchie de Juillet. En effet, la dialectique entre grotesque et élévation du personnage féminin peut constituer un moyen pour la femme de s'octroyer un pouvoir politique et social qui lui est interdit.

Si ce phénomène est en germe dans les romans d'avant 1839, à partir de cette date, l'oxymore féminin qui conjoint le ridicule à une énergie élevée devient peu à peu un moyen

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], II, 12 (nous soulignons).

² Voir le passage cité ci-dessus, ainsi que cette remarque narrative, toujours à propos de Rodolphe : « L'exaltation d'Emma, que son bon sens bourgeois dédaignait » (*ibid.*).

³ Et même religieux, pendant un temps, après son histoire avec Rodolphe.

⁴ Flaubert, *Madame Bovary* [1857], II, 12.

⁵ « Elle [Consuelo] chanta un grand air de Jomelli dans l'opéra de Didon abandonnée ; jamais elle n'avait mieux senti le besoin d'exhaler sa tristesse ; elle fut sublime de pathétique, de simplicité, de grandeur, et belle de visage plus encore qu'elle ne l'avait été à l'église » (George Sand, *Consuelo*, 1845, I, chapitre XIII). Les personnages féminins secondaires, quand ils sont grotesques, n'échappent pas au « ridicule » comme la Corilla (*ibid.*, chapitre II).

d'émancipation de la femme. Diane de Cadignan, dans les *Secrets de la princesse de Cadignan* constitue un exemple emblématique¹. Mais à partir de 1846, un pas est franchi dans cette libération féminine, dans la mesure où les femmes ne cherchent plus uniquement la puissance dans la sphère intime comme Diane avec Daniel d'Arthez. Les héroïnes balzaciennes souhaitent dominer à tous les niveaux, et particulièrement dans la sphère sociale et politique, quitte à perdre toute éthique et humanité.

Notons d'abord le « pouvoir vraiment infernal » (*Les Comédiens sans le savoir*, VII, 1194) de Madame Fontaine, caricature de la Sybille. Or, de manière grotesque, Madame Fontaine prend l'ascendant sur Gazonal dans *Les Comédiens sans le savoir*, puis sur la Cibot, dans *Le Cousin Pons*.

Asie alias Jacqueline Collin, est une autre figure de ce grotesque énergisant de la femme, particulièrement dans la quatrième partie de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847) et dans *La Cousine Bette*. Lorsqu'elle rend visite à Victorin Hulot, son physique fait d'emblée apparaître la « virilité de ses projets » (VII, 386) :

Quoique richement mise, elle épouvantait par les signes de méchanceté froide que présentait sa plate figure horriblement ridée, blanche et *musculeuse*. *Marat*, en femme et à cet âge, eût été, comme la Saint-Estève, une image vivante de la Terreur. Cette vieille sinistre offrait dans ses petits yeux clairs la cupidité sanguinaire des *tigres*. Son nez épaté, dont les narines agrandies en trous ovales soufflaient le feu de l'enfer, rappelait le bec des plus mauvais oiseaux de proie. Le génie de l'intrigue siégeait sur son front bas et cruel. Ses longs poils de barbe poussés au hasard dans tous les creux de son visage, annonçaient la *virilité de ses projets*. Quiconque eût vu cette femme, aurait pensé que tous les peintres avaient manqué la figure de *Méphistophélès*. (VII, 386, nous soulignons)

Constatons à quel point le physique de ce personnage grotesque dont les riches habits contrastent avec son apparence diabolique incarne profondément le pouvoir sordide qu'elle a socialement et politiquement. L'énergie comique des écrivaines érotiques de *Splendeurs et misères des courtisanes* a ici évolué en une noirceur ignoble. C'est précisément Jacqueline Collin qui, dans l'intrigue, cause la mort de Valérie Marneffe : elle dévoile en effet au comte Montès de Montejanos que Valérie est la maîtresse de Wenceslas (VII, 413-421). Son pouvoir politique est néanmoins encore lié à la position de son frère Jacques Collin, « chef de la police de sûreté » (VII, 386).

La Cousine Bette, au physique viril, elle aussi, est en revanche indépendante dans son machiavélisme de l'intrigue qui mystifie et dompte, avec l'aide de Valérie Marneffe (cette grande beauté trivialement corrompue), toute la famille Hulot. Une révolution a lieu et déjoue le présupposé énoncé d'abord par Lisbeth Fischer :

Mais que peut une parente pauvre contre toute une famille riche ?... Ce serait l'histoire du pot de terre contre le pot de fer. (VII, 147-148)

La femme et, qui plus est, la femme du peuple, deux grandes sources d'angoisse pour la société de la Monarchie de Juillet, comme l'explique Nicole Mozet², dominent la sphère politique et sociale. Elles se substituent d'ailleurs significativement au symbole patriarcal de puissance du baron Hulot, destitué et complètement dépouillé, lui, de ces attributs de pouvoir. Ces héroïnes, « Machiavels en jupon » (VII, 188), utilisent le « génie de l'intrigue » (VII, 386) le plus immoral qui soit, certes. Mais si elles tombent dans cette boue, c'est pour échapper à leur condition d'opprimées sociales et politiques – but qui n'est pas, en ce sens, dénué d'une forme de grandeur. Il est éloquent que Valérie et Lisbeth décident de s'associer dans une forme d'inventivité manipulatrice lorsqu'elles se sont avoué leur statut de

¹ Voir, sur ce point, notre travail dans « Canonisation du roman, pensée du romanesque : Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan* », *Littérature*, n° 173, mars 2014, p. 35-54.

² Nicole Mozet, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », art. cit., p. 36.

dominées¹. Valérie veut fuir sa condition de femme mal mariée à un « vieux et froid libertin [de] trente-neuf ans, corrompu comme un bague, et qui ne voyait en [elle] que ce qu'on voyait en [Lisbeth], un instrument de fortune ! » (VII, 148-149). La cousine Bette, elle, veut sortir de son statut de parente pauvre, qui, « depuis l'âge où l'on sent, [a] été immolée à Adeline » (VII, 146). Néanmoins, la narration châtie les deux intrigantes et met un terme à leur puissance socio-politique, en réinstaurant un retour à l'ordre.

Ce n'est plus le cas dans *Le Cousin Pons*, où la Cibot et Mme Camusot de Marville deviennent des figures de domination radicales. Ici, la beauté et le charme d'une Valérie Marneffe ont disparu. La Cibot et Mme Camusot incarnent corporellement, mentalement et dans leurs actes une mystification triviale dans ce qu'elle a de plus infâme.

Néanmoins, elles retrouvent une forme d'héroïsme, certes dégradé et sordide, dans l'énergie inventive qu'elles dépensent pour échapper à l'étouffement patriarcal de la Monarchie de Juillet. Contrairement à Madame Bovary, elles parviennent à ne pas être « empêchée[s] » par les « molleses de la chair » et « les dépendances de la loi »², selon les termes de Flaubert.

Le rôle de la parole

Cette puissance socio-politique, dont l'aspect comique se change, dans *Les Parents pauvres*, en ignominie grotesque, est intrinsèquement liée à un pouvoir de la parole qui l'emporte sur les hommes, même lorsque cette force reste frappée d'ironie.

La quatrième partie de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847) fictionnalise ce phénomène à travers les figures d'Asie, Esther, Diane de Cadignan, et Madame de Sérisy, notamment. Les lettres de ces deux dernières héroïnes restant qualifiées, bien qu'ironiquement, de « chefs-d'œuvres » (VI, 902) par Vautrin, s'approprient les brillances, certes érotique, d'un style que Lucien, pourtant poète, a complètement perdu. La longue lettre d'Esther à Lucien avant qu'elle se suicide nous est même donnée à lire dans son intégralité (VI, 758-763). Elle témoigne d'un esprit et d'une virtuosité langagière qui contrastent avec son statut de courtisane : alliance romantique des tonalités lyrique et comique entre autres, aphorismes – « Une morte qui demande l'aumône, en voilà du comique ! » (VI, 762) – métaphores, jeux de mots manifestent une verve d'écrivain qui confère à la jeune femme une réelle puissance langagière et imaginative, dans un dépassement des frontières sexuelles, actantielles et socio-politiques. La puissance libératoire du comique sublime de la femme est ici forte. Notons que le comique manié par Esther, dès la deuxième partie de *Splendeurs et misères des courtisanes* avec M. de Nucingen (voir notamment les trois lettres qu'elle lui adresse), lui permet de récupérer une forme d'« idéal du moi » tel que l'entend Érik Leborgne³.

Les personnages de Madame Fontaine, la Cibot et Madame Camusot de Marville, dans *Le Cousin Pons*, représentent, elles, une puissance langagière qui sombre dans un trivial sordide. Madame Camusot, qui ne dépend plus de personne – ce qui n'était pas encore le cas dans *Le Cabinet des Antiques* (1838-39, IV, 1050) – élabore en effet rien de moins que trois légendes du Cousin Pons, récits qui parviennent à totalement mystifier son entourage. Cette parole possède une force performative dans la mesure où la première rumeur, propagée par Amélie à propos de Pons, entraîne la mort de ce dernier. Tout se passe comme si la femme,

¹ Nous pensons notamment au sens donné à cette terminologie par Max Weber (*La Domination* [1914], éd. Yves Sintomer, trad. Isabelle Kalinowski, Paris, La Découverte, 2013) puis Pierre Bourdieu (*La Domination masculine* [1998], Paris, Seuil « Points », 2014).

² « Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, II, 3).

³ « [...] le plaisir narcissique de l'humour est d'origine infantile et participe à la formation de l'idéal du moi » (Érik Leborgne *L'Humour noir des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 245).

dans sa déchéance infâme en « diable en jupon », obtenait l'énergie du verbe et accédait par là même au sommet de la hiérarchie sexuelle, actantielle et socio-politique.

Ainsi, dans une dialectique où l'immoralité grotesque et ignoble reste présente, les pouvoirs sexuel, politique et langagier des personnages féminins, abolissant toute frontière entre les sexes et les statuts sociaux, rendent possible une forme d'émancipation romanesque, politique et sociale de la femme.

La dialectique romantique et réaliste entre comique et sublime du personnage féminin se renforce progressivement et évolue dans l'œuvre balzacienne. Le ridicule devient plus prégnant, touche davantage au trivial, alors que la femme acquiert un pouvoir de plus en plus fort. Cette puissance féminine devient absolue en 1847 avec *Le Cousin Pons*, mais dans une dégradation du comique en grotesque sordide. Cependant, ces « diables en jupon » conservent une forme d'énergie héroïque dans l'inventivité de l'intrigue qu'elles déploient pour échapper au joug patriarcal de la société du XIX^e. Plus largement, dans *La Comédie humaine*, la femme balzacienne fictionnalise une dialectique entre sublime et comique pour élaborer un nouveau mode de pensée romanesque, idéologique et philosophique de la femme, et ce en lui attribuant un véritable rôle au sein de la société. Distinguant Balzac de ses contemporains, cette dialectique dépasse également les bornes sexuelles, actantielles et langagières.

Bel-Ami de Maupassant ne sera pas sans reprendre, en 1885, certains aspects de ce phénomène avec le personnage de Madame Forestier, qui, manipulatrice, inventive et autonome¹, utilise les hommes pour accéder à la sphère journalistique et politique. Madeleine, permettant d'abord l'écriture des chroniques de son mari, devient ensuite le pygmalion de Georges Duroy, son second mari, puis, après son divorce, d'un autre arriviste – selon les rumeurs. La jeune femme oscille ainsi entre une manipulation triviale et une supériorité sublime de l'énergie féminine, qui cherche à échapper aux fers socio-politiques.

Christelle GIRARD
Université de Paris

¹ « Le mariage pour moi n'est pas une chaîne, mais une association. J'entends être libre, tout à fait libre de mes actes, de mes démarches, de mes sorties, toujours. Je ne pourrais tolérer ni contrôle, ni jalousie, ni discussion sur ma conduite. Je m'engagerais, bien entendu, à ne jamais compromettre le nom de l'homme que j'aurais épousé, à ne jamais le rendre odieux ou ridicule. Mais il faudrait aussi que cet homme s'engageât à voir en moi une égale, une alliée, et non pas une inférieure ni une épouse obéissante et soumise. Mes idées, je le sais, ne sont pas celles de tout le monde, mais je n'en changerai point. Voilà. » (Guy de Maupassant, *Bel-Ami* [1885], I, 7) – fin du chapitre et de la première partie).