

Le sérieux du comique dans *La Muse du département* et quelques *Scènes de la vie privée*

Auerbach a caractérisé le réalisme moderne par sa capacité à traiter « sérieusement » la vie réelle quotidienne des gens ordinaires, sans forcément recourir à des modalités satiriques, comiques, didactiques et morales, ou même « touchantes ». Ce « sérieux » désigne à la fois une tonalité, une esthétique, et une attitude vis-à-vis du réel, qui consiste à accorder aux choses basses une dignité inédite. Les œuvres de Stendhal et de Balzac signeraient l'acte de naissance de cette représentation réaliste¹. Néanmoins, Balzac n'accède pas au « sérieux objectif »² de Flaubert, des Goncourt ou de Zola : Balzac, écrit Auerbach, « prend pompeusement au tragique n'importe quelle contrariété, si commune et triviale qu'elle soit »³, ce qui le rapproche du romantisme d'un Hugo.

Auerbach oppose en effet la lignée réaliste, fondamentale dans l'histoire de la littérature (Stendhal, Balzac, Flaubert, les Goncourt, Zola) à l'explosion romantique, passagère et superficielle (Hugo) :

Ce fut précisément, rappelons-le, du principe du mélange des styles que Victor Hugo et ses amis firent le mot d'ordre de leur mouvement. (...) Mais déjà la formulation qu'en donne Hugo a quelque chose d'exagérément antithétique : pour lui il s'agit du mélange du sublime et du grotesque. Ce sont là deux pôles stylistiques qui ne tiennent pas compte de la réalité. Et de fait Hugo ne vise pas à représenter la réalité donnée pour la rendre compréhensible ; (...) il s'efforce plutôt de donner le maximum de relief aux deux pôles stylistiques du sublime et du grotesque, ou à d'autres contrastes éthiques et esthétiques. En les opposant de la sorte, il obtient certes de puissants effets – car le génie de Hugo est puissant et suggestif –, mais des effets invraisemblables et faux en tant qu'expression de la vie humaine⁴.

Le « mélange des styles » qui définit le réalisme moderne est donc une notion d'usage délicat, puisqu'il y a tout aussi bien un mélange des styles, celui de Hugo, qui n'est pas lié à la représentation de la réalité : le mélange des styles n'y est qu'une fin en soi, et n'a qu'une motivation littéraire voire rhétorique (le refus des conventions, le goût de l'antithèse, la recherche de l'effet). Dans le réalisme, au contraire, c'est l'attention au réel qui motiverait le mélange des styles. Pierre Macherey va jusqu'à expliquer la pensée d'Auerbach en un élégant paradoxe :

Dans ces conditions, qu'est-ce que prendre la réalité quotidienne au sérieux ? C'est faire objectivement apparaître, par la seule force des mots, le poids d'incertitude et d'insignifiance dont elle est chargée, et ainsi mettre à nu son peu de réalité, son vide profond⁵.

Le réalisme est alors intégré à la logique moderniste, et dessine une lignée allant de Flaubert à Woolf, Sarraute et Perec. Mais nous voilà assez loin de Balzac, et surtout du comique, qui ne subsiste ici que sous la figure du dérisoire.

Quelle place assigner au comique dans une œuvre réaliste ? Le réalisme se caractériserait-il par l'effacement du comique au profit du « sérieux existentiel et tragique »⁶ ? Ce serait mal comprendre le réalisme de Flaubert ou de Zola que de les croire si sérieux ; ce serait mal comprendre aussi Auerbach, pour qui le « sérieux objectif » ne désigne pas

¹ Erich Auerbach, *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, 1977 (en particulier le chapitre XVIII, « À l'hôtel de la Mole », p. 450-488).

² *Ibid.*, p. 477 puis p. 486.

³ *Ibid.*, p. 477.

⁴ *Ibid.*, p. 464-465.

⁵ Pierre Macherey, « Écrire le quotidien (2). Auerbach et le problème du "réalisme sérieux" : le réalisme moderne », en ligne : <https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/12-01-2005.pdf>

⁶ Erich Auerbach, *Mimesis, op. cit.*, p. 476.

forcément la disparition de tout comique, mais plutôt de nouvelles modalités du comique (et du tragique) qui ne passeraient plus par la hiérarchie des styles et des genres. Chez Flaubert, le « sérieux foncier et objectif » du style fait que « les choses parlent d'elles-mêmes et se désignent elles-mêmes, selon leur valeur, comme tragiques ou comiques, et dans la plupart des cas comme tragiques et comiques à la fois »¹. Le comique et le tragique sont ici ceux des choses mêmes, révélés par *le* style, et non ceux des codes génériques et des lois de convenance de la poésie classique (qui leur assigne *un* style).

Voilà Balzac pris entre Hugo et Flaubert, et pourtant irréductible à l'un comme à l'autre. Chacun représente une manière de concevoir le bouleversement majeur du système des genres qui se produit au XIX^e siècle : d'un côté, une *tension* antithétique entre des styles violemment associés ; de l'autre, une *neutralisation* oxymorique du comique et du tragique dans « le » style. De l'un à l'autre, il faudrait imaginer un processus, ou un éventail de possibles, pour situer la poésie de Balzac.

Le « sérieux » d'Auerbach a un sens stylistique (la gravité, l'objectivité, etc.), mais renvoie surtout à une visée intentionnelle (« prendre au sérieux » les choses, accorder une « dignité » à ce qui est humble). D'où l'ambivalence de la notion de sérieux, qui redouble l'obscurité du concept de « réalisme » presque autant qu'elle l'éclaire.

Ces préliminaires me permettent d'écarter une définition simpliste du « sérieux » et de poser au contraire la nécessité d'une dimension comique du sérieux moderne. Venons-en alors à Balzac. En faisant du « sérieux » le cœur de sa poésie, on pourrait être tenté de négliger le fait que Balzac se considère, peut-être avant tout, comme un écrivain comique. Il se réfère à la tradition comique française du « bon mot » : « Molière, La Bruyère, Rabelais, Voltaire, Diderot, Montesquieu »², pour reprendre la liste des *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent*, qu'il oppose à l'atmosphère d'ennui et de mort du XIX^e siècle. « Il serait cependant bien temps qu'un poète comique vînt mettre les choses en place »³. Balzac se compte au « petit nombre de ceux qui essaient de restaurer l'école du rire, de réchauffer la gaieté française, (...) cette vivacité gauloise »⁴, et de « remédier à l'ennui public »⁵, dans une société à la fois désunie, ennuyée, mélancolique et hypocrite.

Certes, c'est l'auteur des *Contes drolatiques* qui parle ici, non celui de la *Comédie humaine*. Mais on connaît bien l'apologue de l'écritoire à deux godets, pour l'encre rouge des choses « frétilantes » et pour l'encre brune des choses « graves ». En bonne logique romantique, Balzac y indique une hybridation des genres et des tons : « Pauvre auteur ha soubvent, faulte de cure, meslangé les encres, ores cy, ores là »⁶. Impossible de séparer totalement « contes bruns » et « contes drolatiques ». *La Comédie humaine* serait l'aboutissement de cette volonté de synthèse.

Dans la préface de *Splendeurs et misères des courtisanes*, après l'*Avant-propos* si « sérieux » de 1842, Balzac présente encore son œuvre comme une comédie, seul remède contre la sinistre grisaille sociale et historique :

L'aplatissement, l'effacement de nos mœurs va croissant. Il y a dix ans, l'auteur de ce livre écrivait qu'il n'y avait plus que des nuances ; mais aujourd'hui, les nuances disparaissent. Aussi (...) n'y a-t-il plus de mœurs tranchées et de comique possible que chez les voleurs, chez les filles, et chez les forçats, il n'y a plus d'énergie que dans les êtres séparés de la société (...)

Peut-être rendra-t-on plus tard justice à l'auteur en voyant avec quels soins il a mis en scène ces figures, si curieuses, de la courtisane, du criminel, et de leurs entourages, avec quelle patience il a été

¹ *Ibid.*, p. 486.

² Balzac, *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent*, *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1996, p. 742.

³ *Ibid.*, p. 744.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 748.

⁶ Balzac, Préface au 3^e dizain des *Contes drolatiques*, 1837, *Œuvres diverses*, t. I, *op. cit.*, p. 314.

chercher le comique, avec quel amour du vrai, il a trouvé les côtés beaux de ces caractères, par quels liens il les a rattachés à l'étude générale du cœur humain. (...) le baron de Nucingen est le Géronte moderne, le vieillard de Molière moqué, dupé, battu, content, vilipendé, dans le costume et avec les moyens modernes¹.

Balzac est sur ce point d'une constance remarquable, lui qui écrivait en 1835 :

Au XIX^e siècle où rien ne différencie les positions, où le pair de France et le négociant, où l'artiste et le bourgeois, où l'étudiant et le militaire ont un aspect en apparence uniforme, où rien n'est plus tranché, où les causes de comique et de tragique sont entièrement perdues, où les individualités disparaissent, où les types s'effacent, l'homme n'était en effet qu'une machine mobilisée par le jeu des sentiments au jeune âge, par l'intérêt et la passion dans l'âge mûr. Il ne fallait pas un médiocre coup d'œil pour aller chercher dans l'étude de l'avoué, dans le cabinet du notaire, au fond de la province, sous la tenture des boudoirs parisiens, ce drame que tout le monde demande, et qui, comme un serpent aux approches de l'hiver, va se cacher dans les sinuosités les plus obscures².

Pour Balzac, c'est la société qui est neutre (ni comique, ni tragique), et l'écrivain qui peut retrouver les nuances (le « comique », le « drame », l'« énergie »), non l'inverse (la société qui serait encore hiérarchisée selon les normes classiques, ou que le lecteur serait tenté de croire telle, et l'écrivain qui neutraliserait ces différences dans un style uniforme).

Rien que dans *Splendeurs et misères*, Asie est la « Dorine du Baigne », Herrera le « Figaro de la Justice », Nucingen le « Géronte moderne » et le Turcaret de Lesage. Camusot s'agite « à la façon de Sganarelle »³, et parle comme Tartuffe :

Mon devoir s'y oppose, dit Camusot avec bonhomie ; mais, s'il est avec le ciel des accommodements, la Justice sait avoir des égards⁴...

Mais remarquons d'emblée la finesse, ou la complication, de la référence : s'il semble ainsi assumer sa tartufferie, c'est pour mieux tendre un piège à son interlocuteur puisque précisément il compte faire son devoir sans accommodements ! L'hypocrisie est redoublée : Camusot joue le tartuffe comme Tartuffe jouait le dévot...

Je me propose donc d'examiner la question du mélange des tons, ou des styles, chez Balzac, en ayant conscience que ce moment introductif n'a que très superficiellement déblayé la situation terminologique et conceptuelle... Il est en tout cas nécessaire d'intégrer le « comique » dans le « réalisme », fût-il sérieux. En somme, s'il y a indubitablement « mélange » des styles, les modalités de ce mélange restent difficiles à saisir dans leurs effets et dans leur sens : le mélange de Balzac n'est pas celui de Hugo ni de Flaubert.

Pour premier exemple de ce mélange des tons, je propose de lire une réécriture d'un conte « drolatique » au sens de Balzac, c'est-à-dire un conte des *Cent nouvelles nouvelles*, dans *La Comédie humaine*. C'est dans *Le Cousin Pons*, lorsque Fraisier explique à Mme Camusot que Mme Cibot est en train de tuer Pons à petit feu :

— Mais cette mégère est un monstre ! s'écria la présidente en faisant sa petite voix flûtée. Cette similitude entre la terrible présidente et lui, fit sourire intérieurement Fraisier, qui savait à quoi s'en tenir sur ces douces modulations factices d'une voix naturellement aigre. Il se rappela ce président, le héros d'un des contes de Louis XI, que ce monarque a signé par le dernier mot. Ce magistrat, doué d'une femme taillée sur le patron de celle de Socrate, et n'ayant pas la philosophie de ce grand homme, fit mêler du sel à l'avoine de ses chevaux en ordonnant de les priver d'eau. Quand sa femme alla le long de la Seine à sa campagne, les chevaux se précipitèrent avec elle dans l'eau pour boire, et le magistrat remercia la Providence qui l'avait si naturellement délivré de sa femme. En ce

¹ Balzac, Préface de 1845 à *Splendeurs et misères des courtisanes*, *La Comédie humaine*, t. VI, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1977, p. 425-427.

² Félix Davin, Introduction aux *Études de mœurs au XIX^e siècle* (1835), dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, t. I, p. 1154.

³ Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *La Comédie humaine*, t. VI, p. 804.

⁴ *Ibid.*, p. 765.

moment, madame de Marville remerciait Dieu d'avoir placé près de Pons une femme qui l'en débarrasserait *honnêtement*.

— Je ne voudrais pas d'un million, dit-elle, au prix d'une indécatesse... Votre ami doit éclairer monsieur Pons, et faire renvoyer cette portière¹.

La nouvelle est condensée pour servir de comparant à l'attitude de Mme Camusot qui prétend être horrifiée de la conduite de Mme Cibot. La réécriture est efficace, concise. La fable est si adaptée à Mme de Camusot que certains des éléments de l'anecdote migrent vers son cadre : ainsi l'hypocrisie du président (dans les *Cent nouvelles nouvelles*) se retrouve désormais chez la présidente Camusot, qui fait elle aussi mine d'être dupe. De même pour le mot « honnêtement » qui est maintenant pensé par la présidente (au lieu d'être prononcé par le président) : « Le serviteur et les autres aussi s'excuserent le moins mal qu'ilz sceurent ; et laisserent monseigneur le president, qui loua Dieu à jointes mains de ce qu'il est si honnestement quitte de sa femme². »

Le comique de l'anecdote est un peu amorti, car la chute de l'anecdote (la mauvaise foi du président sur le mot « honnêtement ») est attribuée au narrateur à propos de Mme Camusot.

L'insertion du conte dans le tissu du roman réaliste témoigne de la transformation du comique par le mélange des tons. Je repère ici trois gestes qu'on peut décrire, à des titres divers, comme des gestes d'intériorisation du comique :

Premièrement, sur le plan générique, il y a intériorisation du comique au sens de l'insertion intertextuelle du « drolatique » (l'anecdote des *Cent nouvelles nouvelles*) dans un épisode cynique d'un des romans les plus sombres de *La Comédie humaine*. Le comique est pris « dans » le tragique : un genre dans un autre, donc. Cela va dans le sens de la synthèse des tons et des genres, que nous attendions.

Deuxièmement, sur le plan fictionnel, il y a intériorisation du comique dans la fiction, selon un phénomène de conscience métalittéraire. Fraisier perçoit le comique de la situation et la relie à un conte : il est dans la comédie et il la regarde, grâce à une « conscience comique » de la situation. Le comique est « dans » la fiction : ce n'est pas seulement un trait du discours mais aussi du monde raconté. Le roman met donc aussi en perspective cette conscience comique des personnages, éventuellement en la jugeant : le rire de Fraisier devant l'hypocrisie de la présidente n'est pas innocent, c'est un geste de complicité qui nous horrifie.

Troisièmement, sur le plan psychologique, il y a intériorisation du rire dans l'esprit de Fraisier, au sens d'une dissimulation. Fraisier ne fait que « sourire intérieurement », au lieu de rire ouvertement, car cela froisserait la présidente. Le comique reste « dans » le personnage, sous la forme d'une complicité hypocrite et d'une raillerie discrète. Balzac repère là un aspect culturel du comique. Du même coup, ce rire n'est pas *franc* – pas français ? On est loin de la gaieté gauloise des *Contes drolatiques* en effet.

L'exemple qui précède semble indiquer qu'une spécificité de Balzac tient à ce que le comique chez lui n'est pas seulement une caractéristique du texte et un procédé de l'auteur (et du narrateur), mais aussi une caractérisation des personnages et de leur manière de percevoir leur monde. C'est pourquoi je m'intéresserai à deux romans qui mettent en scène des blagueurs ou des plaisantins, ainsi que des contes et des conteurs – il s'agit de *La Muse du département* et de *Un Début dans la vie* ; en mettant en perspective la place du comique et des rieurs dans *La Comédie humaine* et dans la société, ils peuvent être lus comme des romans *sur le comique*.

¹ Balzac, *Le Cousin Pons, La Comédie humaine*, t. VII, p. 666.

² *Les cent nouvelles nouvelles dites Les cent nouvelles du roi Louis XI (nouvelle édition revue sur l'édition originale, avec des notes et une introduction)*, par P.L. Jacob, bibliophile, Paris, Adolphe Delahays, 1858, p. 224.

Approche poétique du comique et du sérieux balzaciens

Le comique contre le sérieux ? (Philippe Hamon et les calembours)

Commençons par une hypothèse simple, qui s'inscrirait dans l'histoire de la littérature suggérée par *Mimesis*. Le comique balzacien, quoique omniprésent, pourrait être un trait résiduel, voué à disparaître dès que l'esthétique réaliste se déploierait pleinement, dans la génération Flaubert-Goncourt-Zola (mais vraiment, Flaubert sans rire, Zola sans rire ?).

On aurait alors dans le roman balzacien une tension entre la dominante sérieuse du réalisme, et des éléments comiques plus erratiques. Philippe Hamon, à propos des calembours de Balzac, remarque qu'ils mettent en péril l'ambition sérieuse du roman : ils tendent à délégitimer le narrateur et, plus profondément, à « perturber [l]a cohérence narrative et démonstrative »¹. En effet :

Le local, paraissant devenir fin en soi, risque de ne plus communiquer avec le global. Le calembour, en bloquant le récit, en court-circuitant le sens, en désagrégeant l'œuvre en un agrégat de « mots » hétéroclites juxtaposés, risque de compromettre la « ligne » et la thèse générale du roman. (...) Le « trait » d'esprit « incisif », qui coupe le fil du récit, s'oppose donc à la « phrase » ergoteuse et filandreuse de l'ennuyeux, comme la « saillie » du texte s'oppose à son « filé », comme la ponctuation brève s'oppose à la « longue » structure faite d'appels et de rappels².

Cette idée vaut, au-delà du calembour, pour une variété de traits comiques isolés. En *localisant* ainsi le comique, on engendre plusieurs interprétations possibles du comique balzacien. L'interprétation traditionnelle valorise la structure sérieuse du grand roman, au détriment des traits comiques, vus comme des facilités ou des maladroites. L'analyse de Philippe Hamon renverse cette hiérarchie au nom d'une valorisation du local contre le global, variation sur l'opposition barthésienne entre *punctum* et *studium* : le comique est alors un signe de littérarité, un point de jouissance opposé à l'ennui convenu de la structure. Enfin, on peut aussi, comme l'ajoute Philippe Hamon, intégrer cette tension entre local et global à « une philosophie (...) une conception générale de la vie comme *localement* comique (dans ses détails) et comme *globalement* tragique (tout marche à la mort ou à la catastrophe, le ridicule et la non maîtrise du langage ironique tue) »³.

Mais le comique est-il toujours local ? Arrêtons-nous sur un calembour, peut-être le premier d'un roman, *Un Début dans la vie*, où Balzac-Mistigris les accumule :

Aujourd'hui le coucou, si par hasard un de ces oiseaux d'un vol si pénible existe encore dans les magasins de quelque dépeceur de voitures, serait, par sa structure et par ses dispositions, l'objet de recherches savantes, comparables à celles de Cuvier sur les animaux trouvés dans les plâtrières de Montmartre⁴.

Le calembour sur « coucou » (voiture ou oiseau) se développe en une comparaison plaisante entre l'histoire des transports et la paléontologie. En l'occurrence, le trait n'est peut-être pas si dysfonctionnel et problématique. Il s'insère même très facilement dans la grande encyclopédie du sérieux balzacien : Cuvier et l'histoire naturelle, le romancier comme archéologue du quotidien, etc. Il dynamise le propos en créant un lien rhétorique de complicité avec le lecteur, mais il le rattache aussi à la fonction sérieuse, « naturaliste », du roman balzacien. Le roman développe une digression sérieuse (l'histoire des transports) à partir d'éléments du quotidien (les coucous de Pierrotin), mais quelques traits d'humour imprévus la dynamisent et suscitent l'interprétation active du lecteur. On objectera peut-être, à juste titre, que cet exemple est plus proche de la métaphore que du calembour, et que les

¹ Philippe Hamon, « Balzac, écrivain calembourgeois », p. 169-194 dans *Ironies balzaciennes*, Éric Bordas (dir.), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, p. 190.

² *Ibid.*, p. 190-191.

³ *Ibid.*, p. 192.

⁴ Balzac, *Un Début dans la vie*, *La Comédie humaine*, t. I, p. 734.

proverbes de Mistigris résisteraient plus victorieusement à la structure ; je me contente de montrer que l'opposition local/global ne rend compte que d'une infime partie du comique balzacien. Le modèle du calembour, à ce titre, reste insuffisant : le comique n'apparaît pas seulement au niveau local des mots et des phrases, pour perturber ou « subvertir » le sérieux du roman.

Glissements du comique au sérieux (Michel Charles et les régimes textuels)

Il faut envisager une intrication plus étroite du comique et du sérieux, une coloration comique étendue à de grandes plages du roman. On examinera donc notre question sous l'angle des *tonalités* comiques et sérieuses qui s'articulent dans le roman balzacien.

Michel Charles parle de « régimes » textuels. C'est en ces termes qu'il analyse notamment la séquence d'ouverture de *Modeste Mignon*, avec plusieurs « programmes » : le *vaudeville* de la souricière ; une inflexion économiste *sérieuse* ; un programme *tragique*.

J'ai le choix : soit je lisse le texte, soit j'oublie le commencement ; c'est-à-dire : soit je m'arrange en faisant une sorte de moyenne entre la bouffonnerie du début et la gravité de la suite, soit j'oublie purement et simplement la bouffonnerie, ou du moins je la relègue au rang de vague souvenir. La lecture prendra un chemin ou l'autre selon l'humeur ou le moment. Mais un meilleur programme s'offre à l'analyse : identifier fortement les deux grands régimes rencontrés, accentuer les différences. Et la difficulté sera alors dans l'articulation, et non dans la synthèse. On se souvient de la phrase [de *Modeste Mignon*] (...) : « Les événements qui nous paraissent dramatiques ne sont que les sujets que notre âme convertit en tragédie ou en comédie, au gré de notre caractère. » Au moment de crise, on nous dit de même : « Le notaire savait que, de tout ceci, pouvait résulter un drame en cour d'assises » (p. 479). Passage possible (et peut-être annoncé) de la comédie à la tragédie, ou d'un fait divers grotesque à un fait divers tragique. Tout le plaisir de la lecture est dans cette traversée d'émotions diverses. Il ne faut rien en perdre¹.

L'hypothèse serait alors la suivante :

[Chez Balzac,] l'histoire ancienne donne une nouvelle lumière à la scène actuelle. Le roman en amont [celui formé par les analepses] nourrit le roman que je lis. A mesure que le narrateur prolix me nourrit d'informations, les couleurs se modifient. Le discours des causes joue un rôle capital dans les changements de régime. Or, à chaque pas peut surgir une cause, c'est-à-dire une histoire, voire un roman. Telle est la poétique balzacienne. S'il y a une œuvre qui se construit délibérément en réseau, c'est bien celle de Balzac. Elle le fait de façon très particulière : d'une part, *La Comédie humaine* constitue le réseau que l'on sait grâce notamment aux personnages reparaisants, mais le discours des causes, qui est un des tics du narrateur balzacien, déploie autour de l'histoire « principale » des histoires « accessoires » en amont, et d'autres en amont de ces dernières, etc².

Rencontre-t-on ce phénomène de modulation (j'entends par là : à changement de tonalité) dans d'autres incipits balzaciens ? Et va-t-elle toujours du comique vers le sérieux ?

Le Cousin Pons en serait un bon exemple. Le roman s'ouvre sur le portrait grotesque de Pons :

En apercevant de loin ce vieillard, les personnes qui sont là tous les jours assises sur des chaises, livrées au plaisir d'analyser les passants, laissaient toutes poindre dans leurs physionomies ce sourire particulier aux gens de Paris (...) ce passant rappelait l'Empire sans être par trop caricature. (...) Sous ce chapeau, qui paraissait près de tomber, s'étendait une de ces figures falotes et drolatiques (...) Là où le dessin voulait des os, la chair offrait des méplats gélatineux, et là où les figures présentent ordinairement des creux, celle-là se contournait en bosses flasques. Cette face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, était commandée par un nez à la don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique. Ce nez exprime, ainsi que Cervantes avait dû le remarquer, une disposition native à ce dévouement aux grandes choses qui dégénère en duperie. Cette laideur, poussée tout au comique, n'excitait cependant point le rire. La mélancolie excessive qui débordait par les yeux pâles de ce pauvre homme atteignait le moqueur et lui glaçait la plaisanterie sur les lèvres. On pensait aussitôt que la nature avait interdit à

¹ Michel Charles, *Composition*, Paris, Seuil, 2018, p. 47.

² *Ibid.*, p. 48.

ce bonhomme d'exprimer la tendresse, sous peine de faire rire une femme ou de l'affliger. Le Français se tait devant ce malheur, qui lui paraît le plus cruel de tous les malheurs : ne pouvoir plaire¹ !

La tonalité est d'emblée comique, si une correction n'empêchait pas rapidement la tonalité de se fixer : Pons n'était pas « par trop caricature » et « n'excitait point le rire ». Le nez et la face grotesques sont atténués par la « mélancolie » des yeux. Des questions sont formulées (« Que de mystères dans cette situation peu romanesque ! ») à propos ce « drame continu joué gratis par les Français, au profit de l'Art ». Puis, progressivement, notamment au gré de l'analepse qui précise le passé du personnage, le sérieux s'empare du bonhomme Pons : avec l'histoire de son déclin progressif, la silhouette devient un destin. Du même coup, les regards des flâneurs, qui servaient de relais et de garantie au narrateur-observateur dans le portrait initial, sont désormais dévalués par rapport au narrateur-historien, et la notation comique des détails subordonnée à la connaissance tragique des causes.

On pourrait donc voir dans ces exemples la mise en place inaugurale du discours « sérieux » dont parle Auerbach en début de roman : un discours comique superficiel cède la place à un discours sérieux, au fur et à mesure que s'affirme et se constitue la compétence du narrateur.

Le début de *La Muse du département* est assez conforme à ce modèle : après la comédie de la femme supérieure, on découvre ses souffrances. Mais on peut affiner l'analyse et voir que le « sérieux » est une construction plus complexe qu'il n'y paraît. Examinons donc cette évolution de plus près. Le roman s'ouvre sur la présentation de Sancerre en 1836, agrémentée d'une pointe satirique sur le « sandisme » (effet pervers de la gloire de George Sand, dont Dinah sera l'illustration). C'est, si l'on peut dire, le sérieux neutre, « non marqué ». On entre alors dans une série d'analepses et de changements de focalisation qui caractérisent tour à tour Dinah et M. de La Baudraye (La Baudraye avant 1823, Dinah avant 1823, La Baudraye entre 1823 et 1827, Dinah entre 1823 et 1827 ou 1828, Dinah à peu près entre 1825 et 1829, et enfin Dinah de 1828 à 1836). Le comique fait son apparition dans une scène entre des Lupeaulx et La Baudraye, qui donne ensuite lieu à la valse des charges occupées par La Baudraye, grâce auxquelles il rentre dans ses fonds (l'aspect bouffon initial se résolvant ou se dissolvant dans l'achat du château d'Anzy, mot de l'énigme). Mais du côté de Dinah, les modulations sont plus fines : c'est d'abord la satire de la femme supérieure :

la conversation et l'esprit de Dinah engendrèrent une véritable aversion. Dans le désir d'entretenir son intelligence au niveau du mouvement parisien, madame de La Baudraye ne souffrit chez personne ni propos vides, ni galanterie arriérée, ni phrases sans valeur ; elle se refusa net au clabaudage des petites nouvelles, à cette médisance de bas étage qui fait le fond de la langue en province. Aimant à parler des découvertes dans la science ou dans les arts, des œuvres fraîchement écloses au théâtre, en poésie, elle parut remuer des pensées en remuant les mots à la mode².

Entourée de ses prétendants légèrement grotesques (l'abbé Duret, le vicomte de Chargeboeuf, le procureur M. de Clagny et M. Gravier), Dinah est promue femme supérieure :

Étonnée de ne voir les femmes, malgré ses avances, qu'à de longs intervalles et pendant des visites de quelques minutes, Dinah demanda la raison de ce phénomène à monsieur de Clagny.

— Vous êtes une femme trop supérieure pour que les autres femmes vous aiment, répondit le Procureur du Roi.

Monsieur Gravier, que la pauvre délaissée interrogea, se fit énormément prier pour lui dire : — Mais, belle dame, vous ne vous contentez pas d'être charmante, vous avez de l'esprit, vous êtes instruite, vous êtes au fait de tout ce qui s'écrit, vous aimez la poésie, vous êtes musicienne, et vous avez une conversation ravissante : les femmes ne pardonnent pas tant de supériorités !...

¹ Balzac, *Le Cousin Pons*, *La Comédie humaine*, t. VII, p. 485.

² Balzac, *La Muse du département*, *La Comédie humaine*, t. IV, p. 641.

Les hommes dirent à monsieur de La Baudraye : — Vous qui avez une femme supérieure, vous êtes bien heureux... Et il finit par dire : — Moi qui ai une femme supérieure, je suis bien, etc... Madame Piédefer, flattée dans sa fille, se permit aussi de dire des choses dans ce genre : — Ma fille, qui est une femme très-supérieure, écrivait hier à madame de Fontaine telles, telles choses. Pour qui connaît le monde, la France, Paris, n'est-il pas vrai que beaucoup de célébrités se sont établies ainsi¹ ?

Et encore :

En se voyant écoutée avec extase, elle s'habitua par degrés à s'écouter aussi, prit plaisir à pérorer, et finit par regarder ses amis comme autant de confidents de tragédie destinés à lui donner la réplique. Elle se procura d'ailleurs une fort belle collection de phrases et d'idées, soit par ses lectures, soit en s'assimilant les pensées de ses habitués, et devint ainsi une espèce de serinette dont les airs partaient dès qu'un accident de la conversation en accrochait la détente².

À cette satire de la fausse femme supérieure, s'ajoute la comédie des prétendants, qui se gardent les uns contre les autres :

Il fut si patent dans Sancerre qu'aucun de ces trois hommes n'en laissait un seul près de madame de La Baudraye que leur jalousie y donnait la comédie³.

Mais un nouveau retour en arrière colore différemment cette période de la vie de Dinah, en montrant cette fois l'intimité de son ménage :

Il se jouait en effet à La Baudraye une de ces longues et monotones tragédies conjugales qui demeurerait éternellement inconnues, si l'avidité du scalpel du dix-neuvième Siècle n'allait pas, conduit par la nécessité de trouver du nouveau, fouiller les coins les plus obscurs du cœur, ou, si vous voulez, ceux que la pudeur des siècles précédents avait respectés. Et ce drame domestique explique assez bien la vertu de Dinah pendant les premières années de son mariage⁴.

La comédie de mœurs (la vie publique de Dinah) est donc éclairée par une tragédie (sa vie privée), qui la racornit en « femme de province ». De là, un dernier détour nous propose un troisième éclairage :

Il se jouait, en effet, dans le ménage de madame de La Baudraye une tragi-comédie en harmonie avec ses luttes relativement à la fortune, avec ses transformations successives⁵.

Il s'agit de la brève carrière littéraire de Dinah, qui transpose ses souffrances dans sa poésie, sous le nom de Jan Diaz, autour de 1830. Cette comédie littéraire déclenche l'hostilité de son mari.

Balzac se réfère donc successivement à trois registres : comédie (sociale), tragédie (conjugale), tragi-comédie (littéraire). À chaque fois, comme dans *Modeste Mignon*, les ruptures narratives ouvrent sur une nouvelle région de la vie de Dinah, avec ses causes, et amènent un réglage plus fin de la tonalité. Le comique, on le voit sur cet exemple, n'est pas abandonné, mais inséré dans un jeu de nuances disponibles pour la suite du roman.

De même dans *Le Cousin Pons*, la tonalité de la caricature grotesque se retrouve dans les portraits de Rémonencq ou Fraisier, tandis qu'elle est saturée de mélancolie quand il est question du déclin de Pons.

Dans *La Femme abandonnée*, on verrait un parcours comparable de la satire (satire de la province, caricaturée par le narrateur et par Gaston de Nueil⁶) au romanesque (menacé d'atrophie dans la vie de province, Gaston est sauvé par l'arrivée de Mme de Beauséant). En transformant le lieu ennuyeux, objet de satire, en un lieu hostile, Balzac lui rend une

¹ *Ibid.*, p. 643.

² *Ibid.*, p. 644.

³ *Ibid.*, p. 648.

⁴ *Ibid.*, p. 649.

⁵ *Ibid.*, p. 657.

⁶ Balzac, *La Femme abandonnée*, La Comédie humaine, t. II, p. 463-467. La satire est successivement attribuée au regard de Gaston de Nueil, au narrateur, et à nouveau à Gaston de Nueil.

dimension romanesque (« [il] allait se pétrifier parmi ces pétrifications (...) C'en était fait de lui »¹). Là encore, le sérieux s'installe sans que le comique disparaisse, car les sentiments romanesques de Gaston sont aussi une source d'amusement.

Il n'y a donc pas mise en place d'un discours sérieux « non marqué », mais multiplication de tonalités dont la superposition définit un sérieux « complexe », où le comique trouve sa place.

Discordances et superpositions de tonalités

Souvent, Balzac procède par discordance entre une situation ou une parole comique, et son contexte préalablement défini, qui a chargé la situation de pathos ou d'intérêt dramatique. Le « sérieux » balzacien est souvent un moment comique (ou qui devrait l'être) mais chargé d'informations préalables qui le chargent en moment pathétique ou dramatique.

Cette discordance relativise le comique, en le rapportant au personnage. Ainsi Esther, après avoir préparé son suicide, se préparant à « blaguer » Nucingen : le comique qualifie le personnage d'Esther mais, pour le lecteur, enrichit l'effet pathétique. L'événement est interprété dans deux cadres d'interprétation.

Dans *La Muse du département*, ce sont les « contes bruns » qui sont ainsi recadrés. Je ne reviens pas sur l'histoire du texte et sur ses réemplois virtuoses d'œuvres précédentes. Il n'est pas sans intérêt de voir que les « contes bruns », initialement publiés comme des histoires terrifiantes, sont maintenant insérés dans un cadre drolatique (enquêter très indiscretement pour savoir si Dinah trompe son mari), qui bénéficie de la mise en place préalable de la « comédie des prétendants jaloux » dans l'incipit. Le cadre est comique : « nous rirons », se promettent-ils, et ils concluent à une « amusante soirée » avant de se lancer dans la « mauvaise plaisanterie » des scellés sur les portes des chambres² (pour savoir si Dinah rejoint le procureur la nuit).

La vie de château comporte une infinité de mauvaises plaisanteries, parmi lesquelles il en est qui sont d'une horrible perfidie³.

L'effet des histoires peut d'ailleurs basculer franchement dans la comédie, comme à propos de l'histoire d'un bras coupé racontée par Gravier :

— L'Espagne est un singulier pays, dit madame de La Baudraye, il y reste quelque chose des mœurs arabes.

— Oh ! dit le journaliste en riant, cette manie de couper les bras y est fort ancienne, elle reparait à certaines époques comme quelques-uns de nos *canards* dans les journaux, car ce sujet avait déjà fourni des pièces au Théâtre Espagnol, dès 1570...

— Me croyez-vous donc capable d'inventer une histoire ? dit monsieur Gravier piqué de l'air impertinent de Lousteau.

— Vous en êtes incapable, répondit le journaliste⁴.

Le modèle du « conte brun » est ici replacé dans une dominante comique. C'est encore le cas avec la lecture-invention des feuillets lacunaires d'*Olympia ou les vengeances romaines* devant les Sancerrois médusés : la lecture du roman noir est paradoxalement un moment ludique. Balzac voyait le rire comme un contrepoint à inspiration gothique et romantique :

Les compositions où, grâce à la terreur, on obtient si facilement de la poésie et de l'intérêt, n'amusent personne ; (...) le public demande à sortir des catacombes où le mènent, de cadavre en cadavre, peintre, poètes et prosateurs⁵.

¹ *Ibid.*, p. 468.

² *Ibid.*, p. 698.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 696.

⁵ Balzac, *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent, Œuvres diverses*, t. II, p. 743.

Les schémas comiques sont donc loin d'être abandonnés, mais ils sont la plupart du temps recadrés. Toute l'intrigue de la *Muse du département* progresse par des scènes de comédie :

- la narration des contes bruns sur l'adultère et la « plaisanterie » des « scellés » sur les portes de Dinah et du procureur ;
- la « mystification » des sancerrois par la création ludique autour du roman noir *Olympia* ;
- la ruse du manuscrit prétendument oublié par Bianchon ;
- l'épisode de la robe d'organdi (« idée bouffonne » qu'a Lousteau de froisser la robe de Dinah, ce qui la compromet sérieusement, d'autant plus que Lousteau réussit finalement à la faire rire) : « Jamais toilette de Dinah n'eut autant de succès, et n'éveilla plus l'attention des jeunes personnes qui ne s'expliquaient point les rapports entre l'amour et l'organdi dont riaient tant les femmes mariées¹. »
- La comédie du barbon de Molière, jouée avec Bixiou : Bixiou fait des reproches à Lousteau, qui prétend préférer Dinah à un mariage de raison. La scène emprunte à la « forme-vaudeville » à la Feydeau : « Tout s'enchaîne en une succession de dialogues avec témoin dans la pièce à côté, quiproquos, apartés, péripéties »². Maurice Ménard y voit la mise en place ironisée (comique) du schéma (tragique) de l'ironie du sort.

Je mettrais plutôt l'accent sur la conscience qu'ont les personnages des ressources scénariques à leur disposition. Ce n'est pas seulement Balzac, mais d'abord Lousteau et Bixiou qui s'inspirent sciemment du vaudeville. Ce n'est donc pas seulement un intertexte mobilisé par le romancier à destination de son lecteur ; c'est une forme d'interaction et de communication entre les personnages eux-mêmes³. De là une tension, un double cadre d'interprétation : la scène est comique en vertu de la forme-vaudeville, mais elle est sérieuse en vertu de la charge dramatique qui y est investie par les personnages. Tous les ressorts comiques de l'intrigue (enquête sur l'adultère, mystification, farce à Gatien, ruse pour compromettre Dinah, scène moliéresque) sont en effet calculés, préparés en tant que scènes de théâtre, le plus souvent par Lousteau, qui a le talent de comédien d'un Talma, « moitié plaisanterie et moitié attendrissement »⁴, mais dans la vie et non sur les planches.

On constate donc bien que le « sérieux » balzacien, dans un roman comme *La Muse du département*, est traversé en permanence par le comique qui en est un élément constitutif, non seulement sous la forme de références intertextuelles ou génériques convoquées par l'auteur, mais aussi sous la forme des « comédies » jouées par les personnages. Le comique « de » *La Comédie humaine* (comme texte), c'est aussi le comique « dans » *La Comédie humaine* (comme monde fictif). Il est par conséquent l'objet d'une réflexion métalittéraire, et d'une évaluation culturelle et morale.

Dimension culturelle : valeurs dramatiques du comique

C'est donc du côté d'une *compétence comique* des personnages qu'on peut prolonger la réflexion. Lousteau, Bixiou, Mistigris, sont les rois de ce versant de *La Comédie humaine*,

¹ Balzac, *La Muse du département*, *La Comédie humaine*, t. IV, p. 730.

² Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, Paris, PUF, 1983, p. 388-389.

³ Sur les valeurs de la théâtralité balzacienne, voir Agathe Novak-Lechevalier, *La théâtralité dans le roman : Stendhal, Balzac*, thèse de doctorat, 2007. Voir aussi sa lecture de Balzac à la lumière de l'interactionnisme symbolique d'Erving Goffman : « Microsociologie balzacienne. Balzac, Goffman et le théâtre du monde », p. 301-316 dans *Balzac, l'invention de la sociologie*, Pierre Glaudes et Andrea del Lungo (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019.

⁴ *La Muse du département*, *op. cit.*, p. 789.

aussi sûrement que de Marsay et Rastignac dominant l'univers de l'élégance parisienne. Le comique apparaît alors comme une *valeur* des personnages, qui les caractérise et les situe les uns par rapport aux autres. À travers cette hiérarchie des personnages, se dessine la valorisation du comique, ou sa dévalorisation, dans *La Comédie humaine*.

Le comique dans les rapports sociaux

Balzac, comme Stendhal ou Flaubert d'ailleurs, caractérise volontiers ses personnages par leur capacité ou leur incapacité à faire rire, qui les situe socialement. Comme Stendhal ou Flaubert, il ne manque pas de repérer la platitude et la bêtise de ceux qui manquent d'esprit, ou qui prétendent en avoir. Plus que Stendhal et Flaubert peut-être, il est prêt à accorder de l'esprit et de la vraie drôlerie à certains personnages privilégiés. Il y a de ce fait une hiérarchie des comiques, toujours indexée sur les rapports sociaux. Le comique, et ses catégories socio-historiques (l'esprit, la blague, la mystification, etc.) plus encore que littéraires (le grotesque, le drolatique, le farcesque, etc.) se décline ainsi selon les grandes oppositions sociales balzaciennes.

L'une des déclinaisons serait le comique de Rogron dans *Pierrette* :

La bêtise a deux manières d'être : elle se tait ou elle parle. La bêtise muette est supportable, mais la bêtise de Rogron était parleuse. Ce détaillant avait pris l'habitude de gourmander ses commis, de leur expliquer les minuties du commerce de la mercerie en demi-gros, en les ornant des plates plaisanteries qui constituent le *bagout* des boutiques. Ce mot, qui désignait autrefois l'esprit de repartie stéréotypée, a été détrôné par le mot soldatesque de *blague*. Rogron forcément écouté par un petit monde domestique, Rogron content de lui-même, avait fini par se faire une phraséologie à lui. Ce bavard se croyait orateur. La nécessité d'expliquer aux chalands ce qu'ils veulent, de sonder leurs désirs, de leur donner envie de ce qu'ils ne veulent pas, délie la langue du détaillant. Ce petit commerçant finit par avoir la faculté de débiter des phrases où les mots ne présentent aucune idée et qui ont du succès. Enfin, il explique aux chalands des procédés peu connus ; de là, lui vient je ne sais quelle supériorité momentanée sur sa pratique ; mais une fois sorti des mille et une explications que nécessitent ses mille et un articles, il est, relativement à la pensée, comme un poisson sur la paille et au soleil.¹

Par rapport à la littérature comique où se fait un véritable travail de la pensée, on est ici face à un degré zéro du comique, et pour ainsi dire à une fossilisation de l'invention comique : les mots se substituent à la pensée (« phraséologie », « mots », « bavardage »), la platitude et la quantité au trait saillant (phrases « débitées » en « mille et une explications »), la répétition à l'invention (stéréotypes). Cette satire est aussi l'analyse sociologique d'un type de comique associé à une position sociale précise (le *bagout* des boutiques), et de la manière spécifique dont s'exerce une fonction générale du comique : être le moyen et signe de la « supériorité ».

Toujours en bas de cette échelle, et comme en deçà du vrai comique, on trouverait les formes dégénérées que prend l'« esprit » à Bayeux, dans *La Femme abandonnée*. Seuls « deux ou trois vieilles filles (...) disent des mots qui passent pour spirituels », seuls « deux ou trois ecclésiastiques (...) ont de l'esprit »². Là encore, il n'y a ni invention ni pensée :

La somme d'intelligence amassée dans toutes ces têtes se compose d'une certaine quantité d'idées anciennes auxquelles se mêlent quelques pensées nouvelles qui se brassent en commun tous les soirs. Semblables à l'eau d'une petite anse, les phrases qui représentent ces idées ont leur flux et reflux quotidien, leur remous perpétuel, exactement pareil : qui en entend aujourd'hui le vide retentissement l'entendra demain, dans un an, toujours. Leurs arrêts immuablement portés sur les choses d'ici-bas forment une science traditionnelle à laquelle il n'est au pouvoir de personne d'ajouter une goutte d'esprit. La vie de ces routinières personnes gravite dans une sphère d'habitudes aussi incommutables que le sont leurs opinions religieuses, politiques, morales et littéraires.

Un étranger est-il admis dans ce cénacle, chacun lui dira, non sans une sorte d'ironie : — Vous ne trouverez pas ici le brillant de votre monde parisien ! Et chacun condamnera l'existence de ses voisins

¹ *Pierrette*, t. IV, p. 44.

² *La Femme abandonnée*, t. II, p. 465-466.

en cherchant à faire croire qu'il est une exception dans cette société, qu'il a tenté sans succès de la rénover¹.

Notons cette fonction défensive de l'ironie, contre la supériorité parisienne, c'est-à-dire contre la raillerie parisienne toujours prête à se déchaîner (dont ce passage satirique est une parfaite illustration). De part et d'autre, le comique remplit une fonction sociale tout à fait sérieuse : défendre sa position sociale dans des rapports sociaux conflictuels. Cet enjeu de combat de la plaisanterie est très net dans « Les Parisiens en province » (*L'Illustré Gaudissart, La Muse du département*).

À un niveau plus élaboré, Dinah n'agit pas autrement que les habitants de Bayeux lorsque, face à Lousteau, elle fait d'emblée elle-même la satire de la femme de province : avec un talent supérieur, elle anticipe la satire qui la guette au lieu de l'esquiver, et reprend ainsi l'initiative : « brillante manœuvre par laquelle Dinah livrait la province à ses hôtes dont les sarcasmes étaient ainsi prévenus »². Le comique est une tactique, un moyen d'imposer ou de renverser un rapport de forces, ici en « s'élevant par ces réflexions sarcastiques au-dessus des ridicules de la province et de Lousteau »³. Faisant ensuite allusion à sa séduction possible par Lousteau ou Bianchon, elle révèle qu'elle connaît les scénarios possibles de la comédie qui va se jouer : elle y revendique ainsi une part active. Dès lors elle s'élève aussi au-dessus du lecteur, forcé d'admettre chez elle une liberté qu'il ne s'attendait pas à trouver... Ainsi Dinah utilise une culture comique (la satire journalistique « panoramique » de la femme de province, l'intrigue de théâtre voire de roman balzacien) à ses propres fins.

Bien souvent le comique se retourne ainsi en enjeux dramatiques sérieux, révélant par surprise une certaine résistance des personnages à leur « objectivation » satirique. Clotilde de Grandlieu manifeste la même liberté :

Cette jeune personne, de vingt-sept ans était alors debout. Cette attitude permettait au regard moqueur de la marquise d'Espard d'embrasser la taille sèche et mince de Clotilde qui ressemblait parfaitement à une asperge. (...) Malgré tant de désavantages, malgré sa prestance de planche, elle tenait de son éducation et de sa race un air de grandeur, une contenance fière, enfin tout ce qu'on a nommé si justement le *je ne sais quoi*, peut-être dû à la franchise de son costume, et qui signalait en elle une fille de bonne maison. (...) Clotilde était bien la jeune personne dont on dit : Elle a de beaux yeux », ou « Elle a un charmant caractère ! » À quelqu'un qui lui disait à l'anglaise : « Votre Grâce », elle répondit : « Appelez-moi Votre Minceur. »⁴

Agressivité et légèreté

Sans doute, les mots d'esprit et les mystifications de Lousteau ont une dimension agressive, du côté de l'ironie, de la satire, voire de la manipulation, et opposent le célèbre parisien aux naïfs provinciaux. Mais, comme toujours avec l'ironie, il se mêle à cette agressivité une dimension valorisée de connivence, de plaisir partagé, et même un peu plus que cela, entre Lousteau et Dinah, puisqu'il s'agit alors d'amour. C'est par le rire que Lousteau séduit Dinah. Les deux futurs amants y trouvent un sentiment de compréhension, d'appartenance au même monde (artistique). Il s'agit aussi d'une *détente* par rapport à un univers étouffant. Lousteau représente un idéal bohème d'insouciance.

Il signale que les provinciaux ont été incapables de faire rire Dinah depuis treize ans⁵, lui qui arrive à échanger avec elle « la balle de la plaisanterie »⁶ pendant tout leur jeu sur *Olympia ou les vengeances romaines*. En effet, la lecture d'*Olympia* sert à « mystifier les

¹ *Idem*.

² Balzac, *La Muse du département, La Comédie humaine*, t. IV, p. 670.

³ *Idem*.

⁴ Balzac, *Splendeurs et Misères des Courtisanes, La Comédie humaine*, t. VI, p. 512.

⁵ Balzac, *La Muse du département, La Comédie humaine*, t. IV, p. 728.

⁶ *Ibid.*, p. 719.

Sancerrois », mais ce n'est pas seulement une démonstration de force moqueuse, c'est aussi la création d'une petite « société littéraire » :

Loin d'y voir le roman que le procureur du Roi, le sous-préfet, le président, le premier substitut Lebas, monsieur de La Baudraye et Dinah en avaient tiré, toutes les femmes groupées autour de la table à thé n'y voyaient qu'une mystification (...) Rien ne révolte plus les gens de province que l'idée de servir de jouet aux gens de Paris¹.

Comme Paolo et Francesca devant *Lancelot*, Dinah et Lousteau tombent amoureux devant *Olympia ou les vengeances romaines*. Mais l'émotion des amants, au lieu d'être secrète, doit être médiatisée par le parterre de provinciaux mystifiés. L'agressivité vis-à-vis de ce tiers permet la détente. Lousteau se prend lui-même au jeu.

Face à ce pôle ludique et léger, incarné par Lousteau (joueur au point de se prendre à son propre jeu et de tomber amoureux de Dinah), Clagny représente l'esprit de sérieux, noble mais ridicule². Faut-il le valoriser contre le vil Lousteau ? Pas sûr, si l'on se rappelle qu'il est prêt à condamner la littérature au nom de la morale :

— Eh ! monsieur le Procureur du Roi, reprit Étienne en riant, je vous laissais jouer tranquillement, je ne vous attaquais point, et voilà que vous faites un réquisitoire contre moi. Foi de journaliste, j'ai broché plus de cent articles contre les auteurs de qui vous parlez ; mais j'avoue que, si je les ai attaqués, c'était pour dire quelque chose qui ressemblât à de la critique. Soyons justes, si vous les condamnez, il faut condamner Homère et son *Iliade* qui roule sur la belle Hélène ; il faut condamner le *Paradis Perdu* de Milton, Ève et le serpent me paraissent un gentil petit adultère symbolique. Il faut supprimer les Psaumes de David, inspirés par les amours excessivement adultères de ce Louis XIV hébreu. Il faut jeter au feu *Mithridate*, le *Tartuffe*, *L'École des femmes*, *Phèdre*, *Andromaque*, *Le Mariage de Figaro*, *L'Enfer* de Dante, les Sonnets de Pétrarque, tout Jean-Jacques Rousseau, les romans du moyen-âge, l'Histoire de France, l'Histoire romaine, etc. etc. Je ne crois pas, hormis *l'Histoire des Variations* de Bossuet et les *Provinciales* de Pascal, qu'il y ait beaucoup de livres à lire, si vous voulez en retrancher ceux où il est question de femmes aimées à l'encontre des lois.

— Le beau malheur ! dit monsieur de Clagny³.

Au contraire, l'auteur a une sympathie non dissimulée pour tous les blagueurs et pour tous les milieux sociaux qui favorisent une culture humoristique : les clercs de notaire, les rapins, les journalistes, les courtisanes. On ne s'en étonnera pas si l'on pense que leurs plaisanteries, qui tiennent souvent de la comédie et de la mystification, sont des formes de fictionnalisation de la vie quotidienne. En ce sens, « le blagueur apparaîtrait comme la plus haute figure de l'artiste capable de créer ce monde totalement autonome du simulacre »⁴.

C'est parce que la blague est une valeur artistique que le voyage en coucou d'*Un Début dans la vie* ne se ramène pas à une leçon de morale sur la vertu bourgeoise de discrétion. Les bavardages sont une parenthèse de fiction bienvenue dans une société étouffante, tout comme les plaisanteries des clercs de notaire à l'étude de Desroches. Ces épisodes appartiennent au domaine du jeu. Nathalie Preiss voit dans l'espace clos du coucou la figuration de « la structure fermée de la blague » qui « ne renvoie qu'à elle-même »⁵. En effet, les calembours de Mistigris et les élucubrations de Georges sont inoffensifs : « quand on veut parler dans les voitures publiques, il faut avoir, comme moi, le soin de parler sans rien dire »⁶.

C'est un rire de détente, de divertissement :

¹ *Ibid.*, p. 720.

² Notons cependant que Clagny associe lui aussi le sérieux et le comique, sous la forme hugolienne du grotesque sublime : son physique disgracieux et son esprit ennuyeux dissimulent une âme généreuse et chevaleresque. Quant à l'opposition entre M. de La Baudraye et Dinah, entre le nain et la géante, elle correspond aussi à un affrontement entre le grotesque et le sublime, entre le bas et l'élevé. La polarité hugolienne est donc largement structurante dans le roman.

³ *Ibid.*, p. 680.

⁴ Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, PUF, 2002, p. 135.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁶ Balzac, *Un Début dans la vie, La Comédie humaine*, t. I, p. 804.

Dans la vie cléricale, où l'on travaille tant, on aime le plaisir avec d'autant plus d'ardeur qu'il est rare ; mais surtout on y savoure une mystification avec délices. C'est ce qui, jusqu'à un certain point, explique la conduite de Georges Marest dans la voiture à Pierrotin. Le clerc le plus sombre est toujours travaillé par un besoin de farce et de gauserie. L'instinct avec lequel on saisit, on développe une mystification et une plaisanterie, entre clercs, est merveilleux à voir, et n'a son analogue que chez les peintres. L'Atelier et l'Étude sont, en ce genre, supérieurs aux comédiens¹.

Certes, ce n'est plus tout à fait la gaieté gauloise de la Renaissance ou l'esprit délié des mœurs aristocratiques de l'Ancien régime, que Balzac regrettait tant ; Georges Marest n'est pas Rabelais. Mais le « registre architriclino-basochien » est écrit en une langue archaïque de fantaisie, typiquement « drolatique ». Et le rire est lié à un certain bonheur de l'identité française :

On ne s'amuse donc que dans les lourdes voitures de France, dans ce pays si babillard, si indiscret, où tout le monde est empressé de rire et de montrer son esprit, où la raillerie anime tout, depuis les misères des basses classes jusqu'aux graves intérêts des gros bourgeois².

L'humeur joyeuse des devisants fait du coucou le lieu d'un décameron ou d'un heptameron en miniature, comme l'était à sa manière la *Conversation entre onze heures et minuit* ou *Autre étude de femme*. Il s'y mêle peut-être désormais une agressivité « moderne » : peut-être parce que le coucou n'est pas le lieu euphorique d'une clôture sur un entre-soi social (comme le domaine du *Décameron* ou l'abbaye de l'*Heptameron*), mais le lieu ambigu d'une rencontre plus ou moins feutrée, plus ou moins lisible, entre des classes sociales vouées à se mêler dans la société post-révolutionnaire.

Quoi qu'il en soit, le plus douloureux dans *Un Début dans la vie*, c'est moins l'agressivité latente de ces échanges à fleurets mouchetés, que la violence finale où s'affirme la victoire déprimante de l'esprit de sérieux, lors du dernier voyage en coucou, dans une atmosphère glaciale silencieuse et didactique. L'avènement du « bourgeois moderne » coïncide avec la fin du rire³.

Conclusion

Parler du comique balzacien, c'est fatalement interroger son entrelacement avec le « sérieux » – plus sans doute qu'avec d'autres catégories concurrentes (le tragique, ou le sublime, par exemple). La promotion du roman au statut de genre « sérieux » au XIX^e siècle est inextricablement liée au maintien de sa dimension comique, ce qui implique un mélange, une fusion, une synthèse ou une alliance des styles et des tons, selon des modalités variées qu'on ne peut pas ramener à l'alliance hugolienne du sublime et du grotesque, au sérieux objectif flaubertien, ou plus simplement à l'opposition du comique et du tragique, ou du comique et du pathétique. Il serait donc réducteur d'envisager le comique comme un élément isolé et ponctuel : c'est une coloration d'ensemble du discours romanesque.

Dans cette perspective, j'ai proposé ici quelques hypothèses afin de cerner la place spécifique que fait Balzac au comique dans sa poétique. Le comique balzacien n'est pas réductible à des mots d'esprit et des saillies ponctuelles, à un niveau purement « local » : il a souvent un rôle de structuration du texte, dans la mesure où Balzac maintient fortement la référence à des genres comiques (théâtraux, journalistiques, etc.) qui informent son écriture. Autre particularité : Balzac s'avère particulièrement « généreux » avec ses personnages, auxquels il accorde une conscience métalittéraire des ressources comiques à leur disposition. C'est entre autres, et largement, par l'activité des personnages, que le lecteur rencontre les

¹ *Ibid.*, p. 848.

² *Ibid.*, p. 775.

³ Je crois m'écarter sur ce point de la lecture de Nathalie Preiss, pour qui la blague moderne, gratuite et sans objet, dont l'emblème est le coucou fermé, est en continuité parfaite avec la conclusion du roman, l'avènement du sérieux bourgeois moderne, qu'elle prépare et implique.

scénarios, les genres et les styles comiques : les personnages de *La Comédie humaine* disposent de répertoires intertextuels comiques, plus ou moins étendus. C'est donc surtout entre le comique et le dramatique que me semble résider l'alliance spécifiquement balzacienne : c'est-à-dire dans l'emploi du comique par les personnages, à des fins d'action dans leur monde fictif, qui donne à ces éléments comiques (scénarios, mots d'esprit, traits ironiques, styles et tons) une visée sérieuse, éminemment dramatique, parfois vitale, voire pathétique ou tragique.

La Comédie humaine contient donc une réflexion sur la disparition du comique dans la société moderne ; une analyse sur la fonction du comique dans les rapports de forces sociaux ; sur les limites de l'esprit de sérieux, même s'il est moralement élevé ; mais aussi bien sur les limites morales du comique, qui se résout si facilement dans le cynisme, comme chez Georges Marest ou Lousteau (mais aussi bien chez La Palférine ou Maxime de Trailles)¹. Le comique n'est donc pas le renversement parodique du sérieux : il est, lui-même, pris au sérieux.

Thomas CONRAD
ENS Ulm-Université PSL, République des savoirs

¹ Nathalie Preiss indique : « Avec le blagueur, le grotesque terrible n'atteint pas au sublime » (*op. cit.*, p. 81).