

## MASQUES ET MYSTIFICATIONS DANS MODESTE MIGNON

Il est d'usage de ne voir dans *Modeste Mignon* qu'un petit roman fait pour plaire à Mme Hanska, un ouvrage au fond assez mièvre et assez ennuyeux. C'est du moins l'avis de Pierre Citron qui juge ainsi le personnage de la Brière :

Au total, Canalis et lui sont assez éloignés de Balzac : Canalis est un tartuffe arriviste, La Brière est un jeune homme de bonne famille promis à un avenir heureux et confortable. Ils ne sont que des reflets délavés de doubles anciens, repris mécaniquement par Balzac dans ce qui est à mes yeux un de ses plus mauvais romans, écrit d'ailleurs sur un canevas imaginé par Mme Hanska et moralement imposé par elle: le cœur n'y est pas<sup>1</sup>.

*Modeste Mignon*, un roman simpliste, aux personnages sans complexité, « délavés » ? Même si tous les commentateurs de Balzac ne sont pas aussi sévères que Pierre Citron, c'est presque une *doxa* de la critique balzacienne que de penser que l'ombre de Mme Hanska plane négativement sur *Modeste Mignon* : le parallèle entre la correspondance Modeste/Canalis et celle de Mme Hanska/Balzac ne pouvant être occulté, Balzac serait donc obligé de ménager son personnage, de préparer une fin heureuse qui n'est pas vraiment « balzacienne », etc. Il est vrai que de prime abord, l'évolution et le dénouement de l'intrigue de *Modeste Mignon* peuvent sembler sans surprise. Mais si on observe de plus près cette intrigue, on notera au contraire la complexité et la multiplicité des péripéties : chaque personnage échafaude des plans et rarement ces plans aboutissent, il faut alors en échafauder d'autres ; bien entendu ces plans se concurrencent et de nombreux rebondissements s'ensuivent. Or qui dit plan dit, dans *Modeste Mignon*, préparation, mise en scène, représentation de soi tantôt menteuse, tantôt théâtralisée et toujours améliorée, car aucun des personnages ne veut dire la vérité, chacun propose une image au public, oppose un masque au regard de l'autre. Il faut mystifier l'autre. Il s'agit bien de *mystification* plutôt que de pure et simple tromperie car toutes ces entreprises ont en commun un aspect théâtral, joueur, et même créateur voire esthétique : jeter de la poudre aux yeux de l'autre, ne plus lui permettre de distinguer l'image de la réalité même.

C'est sans doute cette dialectique entre mystification et réalité, mystification et vérité qu'il faut interroger. À quoi aboutit ce carnaval de masques et de mystifications ? N'est-ce qu'un moyen pour mieux dévoiler la vérité (les mystificateurs seraient alors de *bons* mystificateurs, il s'agit de dissimuler son jeu pour mieux atteindre la vérité cachée), ou l'image finit-elle par prendre la place de la réalité, le masque finit-il par prendre la place du visage ? Peut-on dégager de la mystification une perspective heuristique ?

---

1. Pierre Citron, *Dans Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 276.

## I. Le roman des masques et des mystifications... avortées : les mystificateurs mystifiés

*Modeste Mignon* fourmille de mystifications. Cependant aucune (sauf peut-être celle de Butscha vis-à-vis de Canalis) n'atteint son but. De manière révélatrice, le roman s'ouvre *in medias res* sur une mystification qui échoue : c'est la tentative de souricière pour découvrir le secret de Modeste.

Dans le chapitre « Déviances » de son ouvrage *Le dialogue romanesque, Style et structure*<sup>2</sup>, Sylvie Durrer analyse la mystification comme la mise en œuvre complexe d'une tromperie, avec plusieurs actants. Elle détaille particulièrement un type complexe de mystification, la souricière. Sylvie Durrer distingue trois types de souricière : l'irrésistible, la fallacieuse, la souricière à détente. Pour ce dernier type de souricière, la mystification passe par une manipulation langagière : il s'agit de mettre en scène une situation conversationnelle mensongère en s'aidant de complices pour provoquer une émotion chez « l'attrapé », une émotion provoquée par une fausse nouvelle. Ici, la mystification vise à découvrir le vrai : la fausse nouvelle permet une émotion vraie, qui permet de faire tomber le masque d'impassibilité du mystifié. Si Sylvie Durrer s'appuie sur un exemple de *La Cousine Bette*, le début de *Modeste Mignon* présente également un parfait exemple de souricière à détente. La mystification est organisée par Latournelle et Dumay. Le terme de *souricière* est employé par le narrateur lui-même : « (...) le notaire et Dumay son ami voulaient tendre un de ces pièges appelés *souricières* dans la *Physiologie du mariage*<sup>3</sup> <sup>4</sup>. » Il y a bien préparation d'une mise en scène, distribution d'un rôle à chacun par Latournelle (« Exupère, dit-il à son fils, tâche d'exécuter avec intelligence la petite manœuvre que je vais t'indiquer<sup>5</sup> (...) »). Exupère est celui qui doit servir à véritablement déclencher la souricière, son rôle lui est expliqué en détails jusqu'à la phrase décisive : « (...) tâche alors d'imiter la respiration d'un homme essoufflé, puis tu lui diras à l'oreille, tout bas, et néanmoins de manière à ce que Mlle Modeste t'entende : "*Le jeune homme arrive*<sup>6</sup> !" » Véritable souricière à détente : la fausse nouvelle (l'arrivée du jeune homme) doit provoquer une réaction de Modeste (émotion) pour faire tomber son masque (d'impassible ingénue) et révéler la vérité (elle a un amant). Or la souricière échoue, Modeste reste calme et les membres de sa famille concluent à son innocence. Or il est intéressant de constater qu'à ce moment de l'intrigue, le lecteur ne sait de la situation que ce qu'en disent les personnages secondaires. Ce n'est qu'après l'épisode de la souricière avortée qu'il apprend la vérité : Modeste a effectivement noué une intrigue... mais par correspondance avec quelqu'un qui n'est pas du Havre, la souricière était donc mal tendue. Première tentative de mystification : premier échec, Dumay et Latournelle ne font pas tomber le masque de Modeste, les mystificateurs sont mystifiés, Modeste conserve son

---

2. Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque, Style et structure*, Genève, Droz, 1994.

3. *Physiologie du mariage*, Méditation XX, « Essai sur la police », § I « Des souricières ».

4. *MM*, p. 471. Toutes les citations de *Modeste Mignon* (*MM*) proviennent de l'édition Gallimard, « Pléiade », sous la direction de P.-G. Castex, 1976-1981.

5. *MM*, p. 469.

6. *MM*, p. 470.

apparence de jeune fille innocente.

La mystification centrale du roman est, bien entendu, la double mystification de l'échange épistolaire, Modeste qui croit mystifier Canalis en se parant d'une identité mystérieuse (une riche héritière désignée uniquement par un pseudonyme) et La Brière qui mystifie effectivement Modeste en se faisant passer pour Canalis. Ce sont ici les signatures qui sont des masques. La mystification paraît fonctionner de manière assez simple : il s'agit de cacher son identité. Pour Modeste, il s'agit bien réellement de mystification et non pas de tromperie. Elle ne ment pas, ne donne pas une fausse identité, mais cache cette identité sous un pseudonyme-rébus (Modeste/M. O. d'Este<sup>7</sup>). Mystification car le jeu de masques se donne pour innocent (il ne s'agit pas de tromper pour se moquer méchamment de l'autre), éphémère (Modeste compte bien révéler son identité quand il sera temps), voire séduisant ; mystification, qui somme toute, ne doit mener qu'à la révélation de la vérité (« Je me nomme Modeste. Ainsi je ne vous ai jamais trompé en signant O. d'Este-M. Je ne vous ai point abusé davantage en vous parlant de ma fortune<sup>8</sup> (...) ») Modeste insiste d'ailleurs plusieurs fois sur le fait que si elle veut choisir le masque de l'anonymat, c'est pour parvenir à plus de sincérité, pour que son correspondant puisse causer franchement avec elle. La mystification serait donc un moyen détourné, paradoxal, de parvenir à plus de sincérité et de vérité (dans la tradition des jeux de masques des *Jeux de l'amour et du hasard*<sup>9</sup>). Suivons l'analyse que fait Schuerewegen du comportement de Modeste dans *Balzac contre Balzac* :

C'est là très exactement la règle de l'épistolaire telle que se la représente Modeste, qui n'est pas modeste : la lettre est un instrument de vérité pour autant que le nom du destinataire demeure inconnu. On met le masque pour mieux montrer son vrai visage<sup>10</sup>.

Qu'en est-il de La Brière lorsqu'il décide, avec la permission de Canalis, d'écrire sous son nom ? Là encore, l'entreprise est vue comme un jeu plaisant même si les conséquences peuvent être cruelles. Cependant, ce qui rend extrêmement complexe cette double mystification épistolaire c'est, à cause de l'évolution de la correspondance, la variété des masques épistolaires qu'endossent successivement nos deux personnages : un « jeu de masques » selon Florence Terrasse-Riou<sup>11</sup>. Modeste se pose d'abord en admiratrice, puis en riche héritière impétueuse. La Brière joue d'abord le rôle du célèbre poète, puis, lorsqu'il devient intéressé par Modeste, d'un prudent jeune homme... mettant en garde les jeunes filles comme Modeste contre les célèbres poètes. « Rôle injouable » comme le dit Schuerewegen<sup>12</sup>. La correspondance ne peut pas se conclure par une levée des masques, la mystification ne peut pas aboutir à la vérité et à la sincérité

---

7. « Je me nomme Modeste. Ainsi je ne vous ai jamais trompé en signant O. d'Este-M. » *MM*, p. 583.

8. *MM*, p. 583.

9. L'œuvre est citée dans le roman : Modeste déplore d'« avoir rejoué *Les Jeux de l'Amour et du Hasard* de [son] côté seulement ! » *MM*, p. 608.

10. Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur*, Paris, Sedes, 1990, p. 112-113.

11. Florence Terrasse-Riou, *Balzac et le roman de la communication : conversations, lettres et silences dans la Comédie humaine*, Sedes, 2000, p. 85.

12. Voir l'analyse développée par Franc Schuerewegen, *Op. cit.*, p. 114.

comme l'espérait Modeste<sup>13</sup>. En effet, si la réalité finit par correspondre à la fiction inventée par Modeste (elle a la chance de voir son souhait de fortune réalisé), ce n'est pas le cas pour La Brière ; le mystificateur (ici Modeste) est donc mystifié, joué à son tour. Comme le dit C. Mignon : « C'est toi qui as joué avec la vie, et la vie se joue de toi<sup>14</sup>... »

On pourrait croire qu'une fois la double mystification de la correspondance découverte il n'y a plus de mystification. On sait qui sont le « faux et le vrai Canalis<sup>15</sup> », les noms ne sont plus cachés. Cependant, avec l'« éternelle comédie de *L'Héritière*<sup>16</sup> », la « poursuite de bal masqué<sup>17</sup> » continue : il ne s'agit plus cette fois-ci de cacher son identité, mais ses buts, ses sentiments. C'est le principe de la scène mondaine balzacienne où toute vérité se cache derrière le masque public, social<sup>18</sup>. Encore une fois, une mystification entraîne une autre. Ainsi, Modeste veut se venger de ses mystificateurs en les mystifiant à son tour, en jouant le rôle de la riche héritière indifférente, de la coquette presque parisienne. Ce nouveau plan est clairement annoncé comme un rôle à jouer : « (...) Modeste arriva nécessairement à revêtir cette armure sur laquelle avait dit avoir gravé le mot *mépris*, et elle pouvait dès lors assister, en personne désintéressée, à ce qu'elle nommait le vaudeville des prétendus, quoiqu'elle y jouât le rôle de la jeune première. Elle se proposait surtout d'humilier constamment M. de La Brière<sup>19</sup>. » Mais le plus grand acteur est bien entendu Canalis, dont les faits, gestes et paroles sont toujours décrits dans un vocabulaire théâtral : « (...) Canalis se préparait (...) comme un acteur prêt à jouer un rôle important dans quelque pièce nouvelle<sup>20</sup>. » Cependant, le poète a un double rôle : un rôle qu'il doit tenir près de Modeste (le rôle du prétendant) et un rôle à tenir auprès de la duchesse de Chaulieu (le rôle de l'amant fidèle qui ne va en province que pour aider son ami La Brière à épouser Modeste) – encore une posture contradictoire et injouable, une démultiplication de masques pour un seul personnage : il joue « trop gros jeu<sup>21</sup> », a véritablement une posture de « bigame<sup>22</sup> ». Canalis prétend jusqu'au bout tenir cette posture impossible. Modeste et Canalis revêtent donc des masques, des postures, complexes et difficiles à tenir. Mais les déguisements ne s'arrêtent pas à ces deux personnages. C'est aussi Charles Mignon qui va prendre le masque du bon provincial qui gâte trop sa fille, sans toutefois la doter aussi richement que prévu. C'est également Butscha qui après son voyage à

---

13. On peut d'ailleurs noter que Modeste se leurre jusqu'au bout : lorsqu'elle aperçoit pour la première fois La Brière à l'Eglise, elle croit voir la vérité et ne plus être abusée par l'image (« Ah ! mon ami bien-aimé ! quels atroces mensonges que vos portraits exposés aux vitres des marchands de gravures ! Et moi qui faisais mon bonheur de cette horrible lithographie ! », *MM*, p. 581) au moment même où elle est victime d'une autre image, la fausse identité de son amant.

14. *MM*, p. 605.

15. *MM*, p. 608.

16. *MM*, p. 618.

17. Franc Schuerewegen, *Op. cit.*, p. 114.

18. Voir Agathe Novak-Lechevalier, *La théâtralité dans le roman*, « *Modeste Mignon* : théâtralité et lecture de l'interaction », Paris, 2007 [publication à venir].

19. *MM*, p. 612.

20. *MM*, p. 622.

21. *Idem*.

22. *MM*, p. 623.

Paris change de caractère : il commence par mystifier la femme de chambre de la duchesse de Chaulieu en lui faisant croire à un héritage et en prenant une fausse identité. Le carnaval continue.

Après l'échange épistolaire, le tourbillon des masques et des mystifications ne cesse pas, mais au contraire se démultiplie et se complexifie. Or cette entreprise de mystification ne se fonde pas uniquement sur un mensonge ou sur une vérité cachée, sur un faux nom, une fausse signature, mais sur toute l'élaboration d'un discours : la parole sert à se mettre en scène dans une posture choisie, mais aussi à briser la mise en scène de l'autre. Si on veut conserver son masque, on cherche à démasquer l'autre –et cette attaque passe toujours par la parole (orale ou écrite).

## II. *La mystification ou la représentation par la parole. Représentation de soi et démasquage de l'autre*

Modeste ne supporte pas sa vie provinciale, où elle est couvée par un entourage à l'intelligence assez limitée, où ses moindres faits et gestes sont surveillés. Ainsi, elle multiplie les masques qui sont moins des moyens de se cacher que de se représenter. Ce masque, cette *persona* passe par le discours : Modeste cherche à adopter le discours de ce qu'elle voudrait être, une riche héritière, fière et spirituelle, parisienne ou du moins digne de l'être. Ainsi, lorsque La Brière cherche à deviner qui se cache sous le masque de Mlle d'Este et pense qu'elle peut être Mlle d'Hérouville, Modeste lui écrit qu'elle n'est pas « (...) la très noble et très sèche Mlle d'Hérouville qui flotte entre trente et cinquante ans sans se décider à un chiffre tolérable<sup>23</sup>. » Langage de parisienne dédaigneuse : on note l'alliance ironique de deux adjectifs épithètes axiologiquement opposés. Les deux adjectifs sont coordonnés alors que leur dénotation diverge ; mais ici l'ordre syntaxique est important, la connotation négative de la deuxième qualification annule ou tout au moins amoindrit l'effet positif de la première. (Rappelons que Mlle d'Hérouville pourrait, à cause de sa haute naissance, être une rivale dangereuse pour Modeste). Cependant Modeste ne parvient pas à garder ce discours, véritable *parlure* qu'elle cherche à imiter mais qui ne lui est pas naturelle. Dès qu'elle a vu La Brière, elle lui écrit une lettre où elle se jette à sa tête, en lui révélant son nom et ses véritables sentiments : Modeste ne sait pas garder le masque. On note le même processus dans la seconde partie du roman : elle coquette avec d'Hérouville, elle se montre plusieurs fois « rusée », « Parisienne », mais lorsqu'elle voit (une première fois) que Canalis l'abandonne, elle lui montre franchement sa colère<sup>24</sup>. Modeste ne sait pas garder le visage et le langage de l'impassible grande dame parisienne. Un autre personnage est en perpétuelle représentation : c'est bien entendu Canalis. Le poète a un masque, et donc une parlure, pour chaque situation. C'est ce que souligne Bardèche qui parle de Canalis comme d'un personnage « inoubliable », « [i]l a son

---

23. *MM*, p. 423.

24. «“(..)-Vous me prenez pour une bourgeoise”, dit-elle en remontant le perron. Mais elle se retourna vivement, et ajouta, perdant contenance, tant elle fut suffoquée : “C'est moins impertinent que de me prendre pour une sotte.” (...) », *MM*, p. 681.

couplet sur l'Empire, son couplet sur la poésie, son couplet sur la civilisation, son couplet sur les couchers de soleil. Sa belle âme est en représentation<sup>25</sup>. » Les rebondissements se multipliant dans le roman, Canalis multiplie les postures et les discours, si bien que dans ce tourbillon de masques et de discours il est difficile de distinguer le vrai caractère de Canalis et que Canalis se perd lui-même et ne sait plus quel rôle jouer<sup>26</sup>.

Modeste et Canalis sont des personnages qui ont une position sociale intermédiaire : Canalis est un mondain, qui ne doit sa position à la Cour qu'à la protection de la duchesse de Chaulieu. Modeste est une petite bourgeoise, soudainement enrichie. Ni l'un ni l'autre ne sont des grands, des aristocrates, ceux qui savent garder leur masque et faire tomber le masque de l'autre sans rien exprimer de leurs émotions. C'est autour de ce double enjeu (garder son masque, faire tomber le masque de l'autre) que se noue la conversation spirituelle. Prenons par exemple la conversation entre le duc d'Hérouville et Canalis, lorsqu'ils se promènent avec Modeste. Canalis joue l'amoureux éperdu de Modeste, alors que le duc d'Hérouville sait qu'il est engagé auprès de la duchesse de Chaulieu : il s'agit de (subtilement) le forcer à dévoiler ce masque. Observons le dialogue entre les trois personnages :

Y a-t-il longtemps que vous n'avez vu la duchesse de Chaulieu ? demanda le duc à Canalis pour changer de conversation.

-Je l'ai quittée il y a six jours.

-Elle va bien ?

-Parfaitement bien.

-Ayez la bonté de me rappeler à son souvenir quand vous lui écrirez.

-On la dit charmante, reprit Modeste en s'adressant au duc.

-Monsieur le baron, reprit le Grand Ecuyer, peut en parler plus savamment que moi.

-Plus que charmante, dit Canalis en acceptant la perfidie de monsieur d'Hérouville, mais je suis partial mademoiselle, c'est mon amie depuis dix ans, je lui dois tout ce que je peux avoir de bon, elle m'a préservé des dangers du monde<sup>27</sup>.

Au niveau explicite, le dialogue est purement phatique. Rappelons la définition de l'échange phatique par Sylvie Durrer : « les échanges phatiques se bornent à une interaction et abritent, pour mémoire, les salutations et les remerciements, les actes de langage rituels<sup>28</sup>. » Cela concerne bien au moins la première partie du dialogue, le duc d'Hérouville semble choisir un sujet banal, uniquement pour « changer de conversation ». Le thème choisi (prendre des nouvelles d'une tierce personne, charger l'interlocuteur de la saluer) paraît tout à fait être un « acte de langage rituel<sup>29</sup> ». Cependant, comme le dit Sylvie Durrer, généralement le roman fait l'économie des

---

25. Maurice Bardèche, *Une lecture de Balzac*, Les Sept Couleurs, Paris, 1964, p. 253 et p. 252

26. Ainsi Butscha se vante de pouvoir le faire jouer sur « tous les tons » et conseille à Modeste : « (...) amusez-vous à entendre tous les airs de cette serinette, afin que les ignobles dissonances de la contrepartie en ressortent mieux. », *MM*, p. 663.

27. *MM*, p. 647.

28. Sylvie Durrer, *Op. Cit.*, p. 92.

29. *Idem*.

échanges purement phatiques qui ne participent pas à l'intrigue. « L'échange phatique (...) tend donc, dans le dialogue romanesque, soit à être tronqué, soit à être utilisé à des fins qui ne sont pas strictement rituelles. Les occurrences au discours direct méritent, du fait de leur relative rareté, un regard plus attentif<sup>30</sup>. » Il faut donc lire la visée non purement phatique, mais transactionnelle, polémique, du dialogue initié par d'Hérouville. Le trait même de d'Hérouville a la particularité de reposer sur un présupposé et de comporter un sous-entendu. Le présupposé véhiculé par le contenu de la réplique est de nature lexicale : la locution verbale « peut en parler » repose sur le présupposé suivant : le baron de Canalis connaît la duchesse. Dans ce cas, le pronom adverbial « en » reprend le pronom personnel « elle ». Mais on peut décoder également dans la réplique du duc d'Hérouville un sous-entendu : le baron de Canalis connaît bien la duchesse parce qu'il est son amant (sous-entendu suggéré par la locution adverbiale). La manipulation est fine. Elle porte sur l'imbrication du présupposé et du sous-entendu. On peut penser qu'il y a un jeu avec le présupposé qui constituerait le véritable objet du comportement discursif : dire à Modeste que Canalis et la duchesse ont une relation particulière. D'ailleurs, on peut noter une ambiguïté syntaxique : le pronom adverbial peut être anaphorique du pronom « elle » mais aussi de l'adjectif « charmante » : est-ce de la duchesse ou de ses charmes que Canalis peut parler « savamment » ? Mais ce présupposé ne peut être séparé du sous-entendu : Canalis et la duchesse sont amants. La complémentation de l'adverbe par la structure comparative « plus... que moi » précise le but du trait : discréditer Canalis qui a un point faible que le duc d'Hérouville lui n'a pas : une maîtresse quasi-officielle. L'opposition des prétendants est ainsi soulignée par la syntaxe. Ici la connaissance commune à Canalis et d'Hérouville établit entre eux une connivence agressive qui est bien soulignée dans la suite de l'échange : Canalis se doit d'« accept[er] » la perfidie du duc. Cependant, si Modeste n'a pas la même connaissance que les deux hommes, le sous-entendu de d'Hérouville a bien pour but de la mettre insidieusement sur la voie sans avoir à endosser la responsabilité de cette interprétation. Le trait porte, d'une part à cause de la prétendue politesse du duc qui rend le trait plus perfide, d'autre part à cause du schéma actantiel puisque le trait a lieu en public et enfin à cause du contenu, puisque M. d'Hérouville attaque le point faible de Canalis qui doit ménager sa maîtresse (la duchesse de Chaulieu) et sa prétendue (Modeste). Il choisit donc de faire semblant de ne pas voir l'intention malveillante des paroles du duc et de se présenter en ami fidèle de la duchesse. Chacun joue son rôle : Canalis tente de conserver le masque de l'innocence, de l'ami fidèle, tandis que d'Hérouville cherche à faire tomber ce masque, tout en respectant toujours les convenances.

Se permettre des traits d'esprits, des allusions, des sous-entendus perfides comme le font le duc d'Hérouville ou la duchesse de Chaulieu est l'apanage des grands qui sont protégés par leur fortune, leur titre, ou leur rang social. Les petits ne peuvent pas se comporter de la même manière. Si eux aussi, ils portent des masques et cherchent à mystifier leurs adversaires, cette mystification reste souterraine et discrète. Ainsi Charles Mignon est un mystificateur discret. Le

---

30. Sylvie Durrer, *Op. Cit.*, p. 184.

père de Modeste organise, dès son retour de voyage, une mystification : il veut faire croire que sa fortune est bien inférieure à la réalité. Mystification classique, moliéresque à laquelle sont soumis les prétendants. Charles Mignon parle de ce montant aux deux prétendants et leurs réactions semblent permettre de dévoiler le vrai du faux. À chacun son masque suivant sa situation sociale : si Mignon joue le rôle du provincial sans esprit, Butscha joue le rôle d'un petit clair naïf de province. Une des grandes scènes de *Modeste Mignon* est la scène de la fausse ivresse de Butscha, qui prétend révéler ses secrets à Canalis. Canalis cherche à faire tomber le masque de Butscha, à lui faire dire la vérité (grâce au vin), Butscha fait semblant de dire la vérité, en prenant le masque de l'homme ivre et en mystifiant lui-même Canalis. Encore une fois, c'est au moment où le personnage croit découvrir la vérité, croit percer l'autre à jour qu'il est lui-même mystifié. Le double langage de Butscha montre bien ce fonctionnement lorsqu'il conseille à Canalis de s'adresser au père de Modeste :

eh bien, montez à cheval, il l'accompagne sa fille, vous pouvez l'aborder franchement, parlez-lui dot, il vous répondra net, et vous verrez le fond du sac, *aussi vrai* que je suis gris et que vous êtes un grand homme<sup>31</sup>

Dans la réplique de Butscha, on peut clairement séparer le posé, ce qui est nouveau, et le présupposé, l'information accessoire qui est présupposée connue des interlocuteurs. Le posé est mis en parallèle avec le présupposé par l'emploi de la structure comparative « aussi vrai que ». On peut dire de plus que ce présupposé est dénomiatif : l'emploi des termes attributs directement liés au verbe être présuppose leur adéquation référentielle, donc que les dénotés (Butscha et Canalis) possèdent bien les propriétés correspondant aux sèmes des expressions qui leurs sont attribuées. Ici Butscha manipule son interlocuteur, Canalis, de manière complexe : en jouant sur l'utilisation des présupposés mais aussi sur le lien établi syntaxiquement entre l'information présupposée et l'information posée. En effet, en contexte l'information véhiculée par le premier présupposé (« je suis gris ») est plus que douteuse, elle est fautive, ce que le lecteur sait et ce que Canalis ne sait pas. Ainsi, le doute s'étend à la deuxième information présupposée (puisque les deux sont liées syntaxiquement) : « vous êtes un grand homme. » Le décodage d'un sujet avisé, ici Butscha lui-même (puisque le locuteur décode toujours son propre énoncé) et le lecteur est donc d'ordre de logique : puisque je ne suis pas gris, vous n'êtes pas un grand homme. De plus, par la mise sur le même plan syntaxique par la locution « aussi vrai que » le doute s'étend du présupposé au posé « vous verrez le fond du sac ». Le décodage doit être le suivant : vous ne verrez pas le fond du sac, vous n'aurez pas la dot de Modeste ; information qui bien entendu se réalisera. Cet enchaînement est brillant et montre à quel point la formulation implicite, ici le présupposé, peut servir à manipuler l'interlocuteur. Ici Butscha en présupposant prétendument comme vraie une information que le cotexte qui précède désigne explicitement comme fautive renverse la valeur épistémique des informations qui découlent logiquement de cette première affirmation. Nous voyons ici à quel point le décalage cognitif peut retourner la signification d'un énoncé : du vrai au

---

31. *MM*, p. 558 [nous soulignons].



faux, du compliment à l'impertinence, de l'adéquation à la manipulation.

C'est sans doute la mystification la plus aboutie du roman, la mystification-persiflage. En effet, le langage persifleur et la mystification sont étroitement liés : comme le rappelle Elisabeth Bourguinat dans *Le siècle du persiflage*<sup>32</sup>, les deux néologismes sont apparus à peu près en même temps. Le persiflage est un « discours pour se moquer d'autrui, en lui faisant croire généralement qu'on lui dit des choses flatteuses, mais avec une ironie cachée<sup>33</sup> ». Souvent les mots sont employés l'un pour l'autre, mais « la mystification désigne plutôt la mise en œuvre de la tromperie, et le persiflage, l'aboutissement de cette tromperie, c'est-à-dire les propos qu'échangent les protagonistes dans la scène finale qui couronne la mystification<sup>34</sup> ». Le persifleur paraît être en admiration devant le persiflé (Butscha fait semblant d'admirer Canalis et de se faire prendre au piège) mais en même temps, au même moment, il se moque du persiflé, et il fait comprendre à une tierce personne, à un public (dans notre exemple le lecteur) qu'il n'est pas dupe du masque du persiflé. Le persiflage est ainsi à la fois langage de dé-mystification (pour le public, on se moque de la vanité du persiflé) et de mystification : contrairement au trait d'esprit, la cible ne comprend pas ici le sens des paroles du locuteur<sup>35</sup>. De plus, la mystification-persiflage de Butscha renverse l'opposition traditionnelle vrai/faux pour dévoiler une autre : l'opposition plein/vide. En effet, le langage de Butscha se rapproche de celui de la blague<sup>36</sup> qui, comme le démontre Natalie Preiss fait « rimer vanité et vacuité<sup>37</sup> » : « (...) il s'agit de dénoncer moins l'hypocrisie, qui suppose que l'on a quelque chose à cacher, que l'inanité même du discours et du projet<sup>38</sup> (...) ». Butscha, par sa mystification, expose non pas le mensonge, l'hypocrisie de Canalis (Canalis a tant de masques et tant de discours qu'on ne peut plus dire ce qui est vrai et ce qui est faux dans ses paroles) mais le vide d'un personnage social qui n'est que représentations.

Complexité des masques et des mystifications dans *Modeste Mignon* : quelquefois les masques tombent, et les mystifications révèlent les véritables intentions des personnages, souvent c'est le contraire, et celui qui croit mystifié est trompé par un autre masque, un autre déguisement, une autre posture énonciative. On pourrait penser que le lecteur, ayant une supériorité cognitive sur les personnages est le seul à voir clair dans ce tourbillon : lui peut savoir quand un personnage se trompe ou non. Mais cette supériorité est-elle réelle ? Ce que le lecteur sait, il le sait grâce au narrateur, qui lui indique ce que pense, ce que veut réellement chaque personnage, même lorsqu'il prétend penser ou vouloir autre chose. Le savoir du lecteur est donc tributaire des indications

---

32. Elisabeth Bourguinat, *Le siècle du persiflage*, Paris, PUF, 1998.

33. *Ibid.*, p. 88.

34. *Ibid.*, p. 89.

35. Butscha ne dit-il pas malicieusement à Canalis (qui bien sûr ne comprend pas le double sens de ses paroles) : « (...) à un poète, il faut des images ! » *MM*, p. 671.

36. « Je blague, tu blagues, nous blaguons... » *MM*, p. 669.

37. Natalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2002 « Substituant au couple faux-vrai le couple vrai-plein, la blague fait rimer vanité et vacuité (...) », p. 59.

38. *Ibid.*, p. 52.

narratoriales. Or les indications narratoriales sont extrêmement ambiguës ; au point qu'on peut soupçonner dans *Modeste Mignon* une véritable mystification de la lecture.

### III. Masques narratifs et mystification du lecteur

Selon Florence Terrasse-Riou dans *Balzac et la communication*, *Modeste Mignon* est un des romans balzaciens où la communication est la plus périlleuse, mais où tout finit par se résoudre et rentrer dans l'ordre. Pour elle, à la fête donnée en l'honneur de Modeste, chacun retrouve son véritable discours, sa véritable position, les masques tombent, la parole devient franche et réelle. Cette parole véritable, libérée, permettrait enfin l'identification des personnages. Leur identité, un temps menacée par leurs multiples « costume[s] épistolaire[s]<sup>39</sup> » deviendrait stable. Modeste reste donc dans le cadre social qui lui convient et épouse celui qu'elle devait épouser, l'amoureux et le modeste La Brière. Canalis reprend son rôle, celui de mondain et d'amant de la duchesse de Chaulieu. Ainsi selon Florence Terrasse-Riou, le château de Rosembray est le lieu de la réconciliation identitaire.

Mais l'important, c'est qu'en ce lieu les personnages retrouvent enfin un discours cohérent, et chacun en harmonie avec sa situation sociale. C'est la fin du vertige concernant le statut de l'autre : on sait désormais à qui l'on parle, les masques tombent (...) les rôles deviennent clairs, même si les différences sont marginales<sup>40</sup>.

C'est également l'interprétation de Maurice Bardèche (*Une lecture de Balzac*) qui compare ce dénouement à celui des *Femmes savantes* : Canalis-Trissotin est démasqué par une mystification somme toute assez simple (une mystification-souricière). La cupidité du poète est dévoilée, l'honnête homme peut épouser celle qui l'aime. La leçon est claire : les jeunes filles doivent se méfier des « bulles de savon », de « l'imagination », en somme *Modeste Mignon* serait un conte moral bien sage<sup>41</sup>. La conclusion de l'ouvrage serait donc assez simple et traditionnelle : les masques et les mystifications formeraient une sorte d'épreuve que Modeste et la Brière auraient eu à traverser pour pouvoir se retrouver, les déguisements et les costumes ne seraient qu'un moment d'aveuglement momentané pour pouvoir ensuite mieux voir (tout comme la mère de Modeste qui retrouve la vue à la fin du roman et qui déclare à sa fille sa préférence pour La Brière<sup>42</sup>). Ce serait donc la franchise et l'honnêteté qui seraient finalement récompensées. C'est une lecture possible, cependant une lecture assez simpliste et moralisante qui ne concorde pas avec l'ensemble du roman.

---

39. *MM*, p. 607.

40. Florence Terrasse-Riou, *Op. Cit.*, p. 88.

41. Maurice Bardèche, *Op. Cit.*, p. 247. Sur le parallèle Trissotin-Canalis voir *Ibid.*, p. 254.

42. « Lorsque, dans les premiers jours du mois de décembre, Mme la comtesse de La Bastie, opérée par Desplein, put enfin voir Ernest de La Brière, elle serra la main de Modeste et lui dit à l'oreille : "Je l'aurais choisi..." », *MM*, p. 713.

Tout d'abord on peut noter que, contrairement à ce que dit Florence Terrasse-Riou, la fin de *Modeste Mignon* n'est pas exempte de malentendus. Ainsi, au moment même où Modeste dit au comte d'Hérouville qu'elle ne l'épousera pas, la sœur du duc se méprend sur l'émotion de son frère, et croit que Modeste lui accorde sa main<sup>43</sup>. Mais surtout, ce qui rend l'interprétation difficile, c'est la soudaine discrétion du narrateur omniscient, qui n'offre au lecteur aucun jugement définitif sur un personnage, et dont les appréciations axiologiques sont même souvent contradictoires. Ainsi Modeste est-elle spirituelle ou sotte, passionnée ou capricieuse ? Les critiques soulignent d'ordinaire sa force de caractère, son énergie, comme Maurice Regard qui la compare aux héroïnes de Stendhal<sup>44</sup>. Cependant, Modeste se laisse mystifier d'abord par La Brière, puis plusieurs fois par Canalis malgré les avertissements de Butscha. Sa naïveté est plus celle d'une petite fille gâtée que d'une grande amoureuse stendhalienne. Quant elle se retrouve en compagnie des vraies grandes dames de la Cour, elle se montre, selon Rose Fortassier une débutante digne de Louise de Chaulieu par sa « finesse » puisqu'elle sait comprendre les différences entre la bourgeoise et l'aristocratie : « Modeste Mignon, qui a un esprit plus distingué que celui des Provinciaux, en est capable, et elle devient une femme du grand monde<sup>45</sup>. » Certes, Modeste comprend ces différences, mais est-elle capable de les appliquer, de se montrer grande dame ? Non, puisqu'elle cède à sa colère en voyant Canalis auprès de la duchesse, qu'elle l'interpelle d'un fort bourgeois « Monsieur Melchior ! » Les vraies femmes du monde condamnent d'emblée cette réaction de Modeste : « Toutes les femmes levèrent le nez et jetèrent les yeux alternativement sur la duchesse, qui causait à voix basse au métier avec Canalis, et sur cette jeune fille assez mal élevée pour troubler deux amants aux prises, ce qui ne se fait dans aucun monde<sup>46</sup>. » Modeste se comporte plus en petite provinciale vexée qu'en véritable débutante aristocratique. D'ailleurs, contrairement à ce que dit Rose Fortassier, elle ne devient pas une femme du grand monde : elle choisit La Brière et non d'Hérouville. Comment interpréter alors le commentaire du narrateur, qui déclare à la dernière phrase du roman : « (...) les connaisseurs remarqueront alors combien le mariage est doux à porter avec une femme instruite et spirituelle<sup>47</sup> » ? Faut-il reconnaître Modeste dans cette domination ? Le mariage sera-t-il vraiment « doux » ? Cette affirmation peut se lire de manière ironique, Modeste ne s'est pas montrée vraiment spirituelle, et son instruction la rendait plus pédante que facile à vivre... L'ambiguïté plane également sur le personnage de La Brière. En effet, même si c'est Canalis qui est

---

43. « « (...) Si je n'ai pas l'honneur d'être la duchesse d'Hérouville, j'ai la presque certitude de vous mettre à même de la choisir un jour en toute liberté, dans la haute sphère où elle est. Oh ! laissez-moi finir, dit-elle à un geste du duc... –A l'émotion de ton frère, disait Mlle d'Hérouville à sa nièce, il est facile de juger que tu as une sœur. » », *MM*, p. 708.

44. Maurice Regard, dans l'introduction de l'édition de La Pléiade de *Modeste Mignon*, compare Modeste à Mlle de Maupin et déclare : « Cependant Modeste la dépasse par sa logique et son énergie. Singulièrement audacieuse et calculatrice, insolente à l'occasion, elle est de la race supérieure à laquelle appartiennent les héroïnes de Stendhal. » *MM*, p. 457.

45. Rose Fortassier, *Les mondains de la Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 94.

46. *MM*, p. 585.

47. *MM*, p. 714.

constamment moqué par la voix narrative (il suffit de penser aux commentaires sarcastiques sur la lyre de Canalis qui n'a qu'une corde de laquelle il joue constamment, au point que le public commence à en avoir assez et à lui demander de se pendre avec<sup>48</sup>, ou aux multiples comparaisons animalières péjoratives<sup>49</sup>). On pourrait alors penser qu'*a contrario* son rival, La Brière, est présenté de manière positive. Mais dès qu'il n'a plus le masque du poète, le masque de Canalis, « à la joue le fard de la gloire d'un autre<sup>50</sup> » comme le dit Modeste, La Brière n'a plus aucune étoffe. Il passe la seconde moitié du roman à se taire, à pleurer et à s'évanouir (même lorsque Modeste lui accorde ses bonnes grâces<sup>51</sup>). On pourrait penser que cette sensibilité extrême est une preuve de son amour ; mais les commentaires du narrateur quant à cette sensiblerie sont ambigus. Ainsi, comment comprendre l'affirmation suivante : « Il n'y a rien de plus poétique qu'une élégie animée qui a des yeux, qui marche, et qui soupire sans rimes<sup>52</sup> » ? La comparaison semble plus grotesque que méliorative. Cette tonalité sarcastique semble confirmée par une autre comparaison : « (...) Modeste aperçut alors dans la contenance de cet amoureux les irrécusables symptômes d'un amour à la Butscha, ce qui, certes, est le *nec plus ultra* des désirs d'une femme<sup>53</sup>. » Ne faut-il pas déceler une tonalité ironique derrière le ton faussement sentencieux de cette affirmation ? L'amour d'un bossu histrion, certes fidèle mais un peu méprisé de tous est-il vraiment ce *nec plus ultra* ?

Ainsi, les jugements de valeur narratifs sur les personnages sont extrêmement flottants. Cependant, cette ambiguïté ne concerne pas seulement les personnages, mais également les débats de valeur dans le roman<sup>54</sup>. Ainsi, lorsque les personnages ne sont pas de la même opinion et s'opposent, bien souvent la voix narrative ne prend parti ni pour l'un pour l'autre ou, ce qui est encore plus déstabilisant pour le lecteur, semble prendre parti pour l'un... puis pour l'autre. Prenons l'exemple du débat entre Modeste et son père, autour de l'initiative épistolaire de la jeune fille : qui a raison ? Charles Mignon a une morale assez ennuyeuse que Modeste a peut-être raison de juger dépassée. Mais Modeste est cruellement désillusionnée lorsqu'elle apprend la véritable identité de son correspondant. Que penser de l'attitude de la jeune fille, qui a pris l'initiative de trouver un mari ? Elle a « interverti les rôles » comme le souligne son père, qui demande « Est-ce bien<sup>55</sup> ? » La question reste sans réponse. Comme le note Schuerewegen dans *Balzac contre Balzac*.

---

48. « Dès cette époque, Canalis avait, selon la pittoresque expression des journalistes, vidé son sac ; il se sentait incapable d'inventer une nouvelle forme de poésie ; sa lyre ne possède pas sept cordes, elle n'en a qu'une ; et à force d'en avoir joué, le public ne lui laissait plus que l'alternative de s'en servir à se pendre ou à se taire. » *MM*, p. 516.

49. Par exemple : « (...) Canalis, blanc et rose, est comme un flamant. » *MM*, p. 512 On peut penser également au panthéon charivarique qu'est la lettre-portrait de Canalis, écrite par Dauriat et ses amis journalistes, et qui est constituée d'une succession d'épigrammes, voir *MM*, p. 511-512.

50. *MM*, p. 606.

51. Par exemple : « La Brière eut des larmes dans les yeux et lâcha la bride de son cheval, il allait tomber (...) » *MM*, p. 713.

52. *MM*, p. 691.

53. *MM*, p. 694.

54. Nous suivons, dans tout ce paragraphe, l'analyse de Franc Schuerewegen, *Op. cit.*, p. 11-123.

55. *MM*, p. 606.

Balzac n'intervient pas dans le débat. Il laisse faire. Le lecteur se sent abandonné par un narrateur qui est d'habitude moins discret, moins avare de jugements évaluatifs. Le texte balzacien donne à lire une étrange forme d'ambiguïté, « une sorte d'inquiétude sémantique » quant au sens et à la valeur du discours<sup>56</sup>.

Mais cette absence de parti pris de l'auteur, cette neutralité quant au débat de valeurs porte surtout le personnage de Canalis, et sur ce qu'il représente : une certaine conception de la création, de la fiction. À première vue, on pourrait penser que Canalis est un personnage insupportable, sans talent et sans génie. Mais s'il pointe souvent ses ridicules, le narrateur reconnaît également sa supériorité spirituelle. Si Canalis change sans cesse de discours et de posture, le narrateur semble également changer sans cesse d'avis sur son compte. Comme le note Lucienne Frappier-Mazur dans *L'Expression métaphorique dans la Comédie humaine* : « (...) l'attitude de Balzac vis-à-vis de Canalis reste assez ambiguë, sans cesse il lui reprend d'une main ce qu'il lui donne de l'autre<sup>57</sup>. » Cette ambiguïté porte également sur les opinions affirmées par Canalis. Ainsi si on pense au débat entre La Brière et Canalis sur les admiratrices anonymes, lorsque Canalis se plaint de ces femmes qui ne sont éprises que d'une image et qui ne comprennent rien au véritable travail de l'écrivain, ne peut-on reconnaître dans ses paroles certaines des doléances de Balzac ? Il en va de même pour le discours de Canalis sur l'histoire<sup>58</sup>, discours qui n'est pas si ridicule, comme le note une fois de plus Schuerewegen : « Balzac ne pourrait-il pas, dans un autre contexte, assumer ce discours ? (...) l'idée de sauver l'Histoire par l'Écriture est bien balzacienne<sup>59</sup> » en précisant avec justesse que si les discours de Canalis sont critiqués, c'est plus sur la forme que sur le fond<sup>60</sup>. Canalis est-il si stupide, ses discours sont-ils si ridicules ? Qu'on pense à la fin de son discours : « (...) que prouvons-nous dans toutes nos discussions ? l'éternelle vérité de cet axiome : tout est vrai, et tout est faux<sup>61</sup> ! » surtout au commentaire de la voix narratoriale : « Canalis (...) qui *peut-être* avait raison dans son dernier mot philosophique<sup>62</sup> (...) ». L'adverbe illustre bien le côté fuyant de la voix narratoriale : le poète mondain ne fait-il que péroter dans le vide, ou ce discours a-t-il une réelle valeur ? Et le narrateur reprend-t-il à son compte le « tout est vrai et tout est faux » ? Y a-t-il une valeur à découvrir dans ce roman ? « *Peut-être.* »

« Images et décalages » ; ainsi pourrions-nous résumer (en reprenant Schuerewegen) tout *Modeste Mignon*... Toute image est trouble, tout ment dans *Modeste Mignon* : la lithographie est

---

56. Franc Schuerewegen, *Op. Cit.*, p. 117.

57. Lucienne Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 127.

58. *MM*, p. 626.

59. Franc Schuerewegen, *Op. Cit.*, p. 118.

60. Franc Schuerewegen, *Ibid.*, p. 119.

61. *MM*, p. 646.

62. *MM*, p. 647 [nous soulignons].

fallacieuse<sup>63</sup>, les vers trompeurs<sup>64</sup>, ce sont des « grimaces<sup>65</sup> », la figure même peut être menteuse<sup>66</sup>... Mais finalement qui ment le plus, de la reproduction publicitaire, du visage masqué, de la poésie commerciale ou de la prose romanesque ? La prose balzacienne joue elle aussi des images et décalages ; décalage entre l'image d'un roman *a priori* simple, voire simpliste et manichéen (l'image du roman presque sentimental fait pour plaire à Madame Hanska) et la réelle complexité d'un texte où le doute interprétatif et axiologique plane sans cesse sur chaque situation et chaque personnage. Le narrateur semble sans cesse jouer avec cette image trompe-l'œil d'un roman mièvre ou merveilleux ; ainsi fait-il lui-même allusion au modèle du conte de fées lorsqu'il décrit le bonheur (excessif) de La Brière quand Modeste a daigné lui parler.

La terre mollissait sous ses pieds, les arbres lui semblaient être chargés de fleurs, le ciel avait une couleur rose, et l'air lui parut bleuâtre, comme dans ces temples d'hyménée à la fin des pièces-féeries qui finissent heureusement<sup>67</sup>.

Comment ne pas déceler une distance, un décalage sarcastique dans cette prolifération d'images du conte de fées ? Ultime mystification d'un Balzac nous faisant croire que *Modeste Mignon* obéit à un schéma romanesque imposé par Madame Hanska alors que, derrière chaque image empruntée au roman sentimental, on peut déceler une authentique ironie balzacienne ?

Laélia VERON  
École Normale Supérieure de Lyon

## BIBLIOGRAPHIE

### De Balzac.

BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine* (1829-1848), sous la direction de P.-G. Castex, Gallimard, « Pléiade », 12 vol., 1976-1981.

### Sur Balzac.

BARDÈCHE, Maurice, *Une lecture de Balzac*, Les Sept couleurs, Paris, 1964.

BORDAS, Éric, a) *Balzac, Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, PUM, 1997.

---

63. « Modeste vit à l'étalage d'un libraire le portrait lithographié d'un de ses favoris, de Canalis. Vous savez combien sont menteuses ces esquisses, le fruit de hideuses spéculations (...) » *MM*, p. 510.

64. Les vers de Canalis sont décrits comme « excessivement pipeurs, pleins d'hypocrisie » *MM*, p. 512.

65. *MM*, p. 511.

66. Pensons à l'échange entre Modeste et son père, quand il lui dit que son bel amant n'est pas celui qu'elle croit : « Cela n'est pas ! dit-elle, cette tête brune et pâle, cette noble figure pleine de poésie... -Est un mensonge ! dit le colonel en interrompant sa fille. (...) » *MM*, p. 605.

67. *MM*, p. 693-694.

b) *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003.

BOURGUINAT, Élisabeth, *Le siècle du persiflage*, Paris, PUF, 1998.

CITRON, Pierre, *Dans Balzac*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

DIAZ, José-Luis, « Avoir de l'esprit », *L'Année balzacienne*, 1/2005 (n°6), pp. 145-174.

DURRER, Sylvie, *Le dialogue romanesque, Style et structure*, Genève, Droz, 1994.

FORTASSIER, Rose, *Les mondains de la Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1976.

KEBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, A. Colin, 1986.

NOVAK-LECHEVALIER, Agathe, *La théâtralité dans le roman*, Paris, 2007 [publication à venir].

PREISS, Nathalie, a) *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2002.

b) *Mélire ? Lecture et mystification*, Paris, Editions l'Improviste, 2006.

REGARD, Maurice, « Introduction » à *Modeste Mignon*, in *La Comédie humaine*, tome I, 1976, p. 447-467.

SCHUEREWEGEN, Franc, *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur*, Paris, Sedes, 1990.

TERRASSE-Riou, Florence, *Balzac et le roman de la communication : conversations, lettres et silences dans la Comédie humaine*, Sedes, 2000.