

# Canonisation du roman, pensée du romanesque : Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*

**Christelle Girard**

DANS **LITTÉRATURE** 2014/1 n° 173 , PAGES 35 À 53

ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200928957

DOI 10.3917/litt.173.0035

Date de mise en ligne : 19/05/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litterature-2014-1-page-35?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# Canonisation du roman, pensée du romanesque : Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*

Dans les années 1830, le genre romanesque atteint une popularité considérable accompagnée d'un succès éditorial retentissant. Si certains commentateurs le reconnaissent et l'acceptent, la plus grande part de la critique s'inquiète de cet essor et stigmatise cette forme littéraire. Elle condamne une production marchande qui bouscule la vision idéologique d'un art désintéressé et qui ébranle les préceptes classiques du beau, du vraisemblable et du naturel. De Désiré Nisard, en 1833<sup>1</sup>, à l'article de Sainte-Beuve sur la « littérature industrielle<sup>2</sup> », en 1839, les commentateurs vilipendent toutes les stratégies éditoriales et narratives mises en œuvre par le roman pour plaire. Ils reprochent aux romanciers de n'avoir qu'un seul dessein : séduire le lecteur par toutes sortes de mystifications et de procédés romanesques<sup>3</sup>. Ces derniers constituent, selon eux, des artifices analogues aux manœuvres publicitaires. « C'est un négoce à joindre à tant de négoce<sup>4</sup> » s'exclame Alfred Nettement, en 1836, dans *La Gazette de France*. Par conséquent, si, privés de mécènes, les écrivains utilisent des stratégies de séduction qui accentuent le caractère marchand de la littérature, ils cherchent malgré tout à revaloriser cette dernière et à réhabiliter la « fonction-auteur ». Aussi tiennent-ils à distance leur public par le biais de mystifications littéraires<sup>5</sup>. Les romanciers prennent de surcroît un recul ironique par rapport au romanesque. Chez Balzac, plus qu'une valorisation

1. Désiré Nisard, « Manifeste contre la littérature facile », *Revue de Paris*, Paris, décembre 1833, texte repris dans Désiré Nisard, *Études de critique littéraire*, Michel Lévy, 1858.

2. Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, Paris, 1<sup>er</sup> septembre 1839, p. 675-691.

3. Pour Alfred Nettement, il s'agit « seulement [de] satisfaire les grossiers appétits de cette foule de lecteurs », feuilleton de *La Gazette de France* [12 avril 1836], cité par Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Tallandier, Italie, 2006, p. 61.

4. Alfred Nettement, *La Gazette de France*, 1836, cité par Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 61.

5. Selon Marie-Ève Thérenty, « maniée par des jongleurs de signes, la mystification est polysémique. Son détournement, par la parodie ou par l'apparition de suppositions d'auteur, permet la contre-production de figures et de mythes qui tentent de réhabiliter, par le fantasme et l'écriture, la fonction-auteur », *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Champion, « Romantisme et modernité », Paris, 2003, p. 21.

de la littérature, s'affirme la volonté de légitimer le roman, qui lui apporte plus de succès économique que le théâtre, lui permettant par là même d'élargir son public<sup>6</sup>, de « parl[er] à toutes les intelligences<sup>7</sup> ». Conscient de l'occasion offerte par un siècle dont la croyance en la science<sup>8</sup> est forte, l'auteur défend un roman réaliste porteur de savoir qu'il oppose à un roman romanesque<sup>9</sup> uniquement divertissant. Toutefois, l'exigence de réalisme implique que la critique du romanesque prenne la forme d'une mise en scène narrative respectant l'illusion romanesque – et non plus celle d'un narrateur qui, avant la Révolution essentiellement, jouait ostensiblement avec l'arbitraire de l'écrivain<sup>10</sup>. Outre les tactiques préfacielles, Balzac recourt, dans la fiction, à des stratégies bien particulières, souvent retorses, pour assurer au roman toute sa dignité. Dès lors, dans les années 1830, la volonté de légitimer le roman va de pair avec une codification à plusieurs niveaux de compréhension, contribuant ainsi à la « canonisation<sup>11</sup> » du genre au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

L'arsenal balzacien cherche d'abord à valoriser un roman réaliste qui, paradoxalement, par le biais de la fiction la plus mensongère, démystifie le lecteur. Définir ainsi le genre amène Balzac à s'interroger sur le romanesque, dont il ne cesse de mettre en scène les pouvoirs de séduction et de fascination. Permettant de discuter du romanesque sans pour autant l'éliminer, la fictionalisation balzacienne fait apparaître une réflexion plus fine selon

6. Le travail de Joëlle Gleize a notamment montré « le désir toujours renouvelé [chez Balzac] d'extension des lecteurs » mais la critique précise que l'auteur refuse de « faire toutes les concessions nécessaires pour s'adresser à toute la "masse lisante" » (« Balzac et la totalisation des intelligences », *L'Année balzacienne*, Paris, 2010, p. 97-109, p. 98).

7. *La Cousine Bette* [1847], *La Comédie humaine*, dir. Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1976-1998, 12 tomes, t. VII, p. 242. Désormais, quand nous citerons les romans et les préfaces de *La Comédie humaine*, nous ne précisons plus que le numéro du tome et de la page entre parenthèses, au sein du texte.

8. Paule Petitier observe que les naturalistes et les historiens constituent, « à l'intérieur du champ intellectuel contemporain [...] deux groupes dominants de l'époque », (« Balzac, "historien des mœurs" », in *Balzac dans l'Histoire*, éd. Nicole Mozet et Paule Petitier, Sedes, Paris, 2001, p. 95-107, p. 106).

9. Balzac qualifie de « premières ordures littéraires » (« À Madame B.-F. Balzac », lettre du 30 octobre 1835, in *Correspondance*, t. I [1809-1835], éd. Roger Pierrot et Hervé Yon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2006, p. 1143) les romans « populaires » (Ferdinand Brunetière, *Honoré de Balzac, 1799-1850*, C. Lévy, Paris, 1906) qui ont marqué les débuts de sa carrière entre 1822 et 1824.

10. La tradition du roman parodique perdurant toutefois sous la Monarchie de Juillet dans les récits excentriques tels que ceux de Nodier (voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, José Corti, Paris, 1987), il apparaît que la voie empruntée par Balzac pour critiquer le romanesque correspond à un choix poétique.

11. Boris Tomachevski, « Thématique » [1925], in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, éd. et trad. Tzvetan Todorov, Seuil, « Points. Essais », Paris, 2001, p. 267-312, p. 309.

12. Étudiant l'évolution du genre romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle dans *Honoré de Balzac*, Brunetière développe l'idée selon laquelle le roman, avant Balzac, était « regardé comme un genre inférieur, délégué à ceux qui n'étaient point capables de l'*Ode* ou la *Tragédie* » : l'auteur de *La Comédie humaine* a « relev[é] » le genre « de cette condition d'infériorité » (*op. cit.*, p. 182).

laquelle les procédés romanesques ne constituent pas seulement des stratégies visant à séduire le lecteur : ils participent d'une dialectique entre roman sérieux et roman romanesque, dynamique constitutive du genre lui-même. Allant de pair avec la « canonisation » du roman à la fin de la monarchie de Juillet, ce triple mouvement est particulièrement décelable dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*.

### LE ROMAN : MYSTIFICATION OU « MENTIR-VRAI » ?

Dans les années 1839-1840, en plein cœur de l'assaut contre la littérature industrielle, Balzac, dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*<sup>13</sup>, met précisément en scène toutes les stratégies du faux que la protagoniste maîtrise à un degré suprême, tant dans la sphère intime que publique. Rivalisant avec les plus grandes supercheries d'auteurs qui envahissent l'univers de l'imprimé au XIX<sup>e</sup> siècle, Diane mystifie d'abord habilement la société en changeant de nom. Profitant du désordre socio-politique de juillet 1830, la duchesse de Maufrigneuse, devenue princesse de Cadignan par succession, fait oublier, sous ce titre, ses anciennes amours libertines et la dilapidation de sa fortune<sup>14</sup>. Dans la sphère privée, l'ultime défi de cette grande dame du Faubourg Saint-Germain consiste, au début des *Secrets de la princesse de Cadignan*, à convaincre Daniel d'Arthez de sa prétendue virginité de cœur. Diane de Cadignan apparaît comme une mystificatrice suprême dans la mesure où devant des complices – la marquise d'Espard et le lecteur du roman –, elle commence à « abuser de la crédulité<sup>15</sup> » du grand écrivain par plaisir du jeu et du triomphe, du « myrte » et du « laurier<sup>16</sup> », pour reprendre les caractéristiques du projet libertin de Valmont dans *Les Liaisons dangereuses*<sup>17</sup>. « Ce qui [lui] a manqué » (VI, p. 967) pour vraiment s'amuser, s'exclame l'ancienne duchesse de Maufrigneuse, « c'était un homme d'esprit à jouer » (VI, p. 967). Et elle va bel et bien élaborer un savant arsenal du faux pour y parvenir. Le problème est que juste avant ce pari, une scène

13. Initialement intitulé *Une Princesse parisienne*, le texte est d'abord publié du 20 au 26 août 1839 dans *La Presse*, puis dans le tome I du *Foyer de l'Opéra* le 27 février 1840, sous son dernier titre.

14. De surcroît, dans une société mondaine où les apparences sont reines, Diane dépasse les plus grandes calculatrices en mystifiant à la fin du roman celle qui croyait la mystifier : la marquise d'Espard.

15. Selon les termes qu'emploie le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835.

16. Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], GF Flammarion, Paris, 1996, lettre IV, p. 85.

17. De même que la princesse de Cadignan veut l'emporter non plus sur des « partenaires » de « jeu » mais des « adversaires » de « combat » (VI, 967), le marquis laclosien désire un « ennemi digne de [lui] ». Contrairement à Diane, ce ne sont pas l'intelligence et l'esprit de l'opposant mais la « dévotion, [l']amour conjugal » et les « principes austères » de la présidente Tourvel qui constituent pour Valmont les difficultés à même de lui « assure [r] autant de gloire que de plaisir » : un véritable « triomphe » à exhiber devant la marquise de Merteuil (Pierre Choderlos de Laclos, *op. cit.*, p. 85).

de confidences extrêmement travaillée par Balzac<sup>18</sup> présente une Diane qui, lasse de ses anciens amusements libertins, avoue vouloir enfin jouir d'un amour authentique et heureux. Deuxième contradiction, la fin de la nouvelle révèle une princesse véritablement amoureuse du grand écrivain. Ne cessant d'osciller entre dépréciation et valorisation de la protagoniste, le discours auctorial présente Diane tantôt comme une mystificatrice superficielle et égoïste, tantôt comme une amoureuse sublime. Ces incohérences et ces pieds de nez narratoriaux invitent peut-être le lecteur à dépasser le niveau thématique de l'intrigue pour considérer le processus esthétique de cette séduction paradoxale. Se relayant significativement pour désigner les inventions de Diane, les termes « art », « poèmes », « comédie » et « roman » contribuent au parallèle qui émerge, dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, entre séduction féminine et art littéraire<sup>19</sup>. Cette analogie existait déjà implicitement dans *La Vie de Marianne*. Pour Marivaux, la coquetterie développerait chez la femme une subtilité, une capacité à se transformer qui, d'une certaine façon, la prédisposerait à la séduction par le langage<sup>20</sup>. Mais derrière la comparaison balzacienne se cache la volonté de défendre un genre que les critiques considèrent comme marchand, publicitaire pourrait-on dire.

Encore fortement imprégnés des préceptes classiques du vraisemblable et du naturel, les critiques du XIX<sup>e</sup> siècle condamnent le roman « vulgaire<sup>21</sup> » en accusant souvent l'in vraisemblance de ses péripéties. Aussi, pour légitimer le genre, Balzac argumente-t-il en tenant un discours esthétique également hérité des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Empruntant la célèbre formule de Boileau selon laquelle le vrai n'est pas toujours vraisemblable<sup>22</sup>, le discours préfaciel balzacien – souvent relayé par les métadiscours intégrés au sein des fictions – veut montrer que le roman, même dans ses péripéties les plus fictives, est « réaliste ». Quelques mois avant la parution des *Secrets de la princesse de Cadignan*, la préface du *Cabinet des Antiques* développe longuement l'idée selon laquelle les conventions romanesques ne sauraient être celles de la nature. Pourtant, ces arrangements littéraires proposent une vérité, une vision acérée du monde. Même les « fabliau[x] » des « vieux romanciers » décèlent un « fait contemporain » (IV, 964) et éclairent leur

18. Anne-Marie Meininger révèle qu'un des deux « passages qui [a] donné le plus de travail à Balzac, tant en ajoutés qu'en bouleversements, [est] la conversation inaugurale entre la princesse et la marquise », « Notes et variantes », VI, p. 1510.

19. Nous n'excluons cependant pas l'idée selon laquelle la mystification de Diane peut reposer sur une certaine conception de la « nature » féminine – dont le mensonge est considéré comme une disposition intrinsèque.

20. Marianne parle notamment de « l'esprit que la vanité de plaire nous donne, et qu'on appelle, autrement dit, la coquetterie » (Marivaux, *La Vie de Marianne* [1731-1742], éd. Jean-Marie Goulemot, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », Paris, 2007, p. 117).

21. C'est ainsi qu'Alfred Nettement le qualifie, en 1836, dans la *Gazette de France*, cité par Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 61.

22. Boileau, Nicolas, *Art poétique* [1674], éd. Jean-Pierre Collinet, Gallimard, Paris, 1985, Chant III, v. 48, p. 241.

époque, selon le préambule du *Cabinet des Antiques*. Après avoir développé cette idée sur le mode théorique, Balzac choisit le mode narratif, nous semble-t-il, pour plus d'efficacité et pour convaincre le plus grand nombre. Tout se passe comme s'il proposait, avec *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, une parabole de ce plaidoyer en faveur du roman réaliste. Pour un « lectant<sup>23</sup> », *Les Secrets de la princesse de Cadignan* représentent la dialectique selon laquelle un mensonge peut transmettre une vérité.

À ce premier niveau d'interprétation<sup>24</sup>, l'intrigue, considérée dans ses renversements, allégorise un « mensonge » qui, selon l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, est « vrai dans les détails » (I, 15). Si le « lectant » considère les confidences inaugurales de Diane de Cadignan à la marquise d'Espard et l'ultime révélation de la princesse à Daniel d'Arthez, l'enjeu pour elle est de faire comprendre au grand écrivain qu'elle n'a jamais connu l'amour véritable auquel elle aspire pourtant.

Loin du monde et sous la forme d'un aveu, Diane révèle à Madame d'Espard – d'abord présentée par le narrateur comme une amie intime – l'« innocence » (VI, 958) d'un cœur qui n'a jamais vraiment aimé. L'« incroyable secret » (VI, 957) est que ce cœur, encore vierge malgré toutes les aventures amoureuses de la princesse, rêve d'un amour véritable<sup>25</sup>. Mais il lui faut trouver un amant capable de dépasser ses anciennes frasques sentimentales pour reconnaître la pureté de son cœur et instaurer une relation amoureuse supérieure. Or, même si elle s'est retirée du monde depuis trois ans, Diane de Cadignan connaît l'ampleur de sa réputation. Dès les premières répliques, les deux grandes dames du Faubourg Saint-Germain posent la difficulté en ces termes : il s'agit de faire croire à la « nudité du fait véridique<sup>26</sup> » que constitue son innocence de cœur, fait isolé au sein d'un ensemble qui le contredit. La réputation de Diane, sa vie de plaisirs éphémères, ses dépenses d'argent, sa consommation d'hommes et l'usure de ses sentiments constituent ce contexte « réaliste ». L'état de son cœur, dont elle voudrait faire reconnaître l'innocence, est d'ailleurs moins un fait qu'une volonté, c'est-à-dire une disposition d'esprit. Cette aspiration

23. Nous investissons ici la terminologie de Vincent Jouve. Celui-ci distingue le « lectant » prenant un certain recul pour interpréter le roman, du « lisant, [...] cette part du lecteur [qui], piégée par l'illusion référentielle », s'identifie totalement à l'histoire et se laisse submerger par les émotions (*La Lecture*, Hachette, « Contours littéraires », Paris, 1993, p. 36).

24. Cette interprétation suppose déjà un « lectant interprétant (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre) » (Vincent Jouve, *ibid.*). Nous rapprochons ce que nous nous permettons d'appeler le « premier niveau d'interprétation » du « sens premier et général que chaque lecteur pourrait appréhender » (*ibid.*, p. 68) : ce « niveau immanent » dont parle Greimas (cité par Vincent Jouve, *ibid.*, p. 69).

25. À l'arrière-plan de la protagoniste, qualifiée par Balzac de « don Juan femelle » (VI, p. 982), se profile le mythe de Don Juan qui, selon l'interprétation romantique, est libertin parce qu'il n'a pas trouvé l'amour vrai. La vraisemblance mythique constitue aussi une manière de légitimer le romanesque.

26. Maryse Laffitte, « Les secrets de la princesse de Cadignan : Féminité, vérité et roman », *Revue Romane*, Copenhague, 1993, p. 254-286, p. 260.

à un état qui n'a pas encore existé tient plutôt de l'ordre du virtuel et rend impossible une démonstration positive. Initier Daniel à son moi profond et à l'amour authentique qu'elle peut lui donner – sentiment que son moi mondain contredit – est un véritable « défi véridictoire<sup>27</sup> ». C'est déjà dans cette mesure que derrière Daniel d'Arthez et Diane peuvent se cacher le lecteur et l'auteur. Balzac veut révéler une autre dimension de l'ex-duchesse de Maufrigneuse. Il choisit de dévoiler une pureté sentimentale en opposition totale avec l'être mondain du personnage, tel qu'il apparaissait dans *Le Cabinet des Antiques*. Partant, la difficulté pour « l'historien des mœurs » est de ne pas cacher au lecteur les faits réels que constituent les coquetteries de Diane, l'érosion de son cœur et son art de la composition. « Le peintre exact des mœurs » paradant dans la préface d'*Une ténébreuse affaire* (VIII, 493) relève le défi de disséquer ces roueries féminines du faux tout en dévoilant l'innocence interne de son moi profond. À la mystification de la princesse correspond la composition, la fiction du romancier.

Cette dialectique du vrai et du faux fait se côtoyer mystification et fiction que pourtant, Jean-François Jeandillou, dans *Esthétique de la mystification*, distingue. La fiction relèverait, selon lui, d'une convention explicite entre l'auteur et un lecteur qui accepterait une « suspension momentanée et volontaire de l'incrédulité », pour emprunter les termes de Coleridge<sup>28</sup>. La mystification met aussi en place un « comme si<sup>29</sup> » mais qui est à découvrir : c'est un « leurre provisoire<sup>30</sup> ».

D'abord, la mystification de Diane peut s'apparenter à la fiction de l'écrivain<sup>31</sup> dans le sens où, conformément à l'éventuelle origine étymologique grecque de *mustis*, les deux émetteurs veulent initier leur destinataire. Cette logique d'une mystification qui démystifie nous amènera ensuite à discerner une analogie entre la fiction de l'écrivain et la mystification de la princesse, si on prend en compte le pacte de croyance instauré entre ces différents partenaires. Pour comprendre une vérité dont le contenu, affectif et subjectif, est plus difficile à croire qu'un phénomène naturel scientifiquement constatable, Daniel d'Arthez doit croire aux mensonges de Diane en oubliant son passé réel de libertine. Parallèlement, pour le « lectant » des

27. *Ibid.*

28. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* [1817] : « willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith », cité par Frank Wagner, « À “mystificateur”, mystificateur et demi. Sur les degrés du rapport à la mystification dans le récit de fiction », in *Mélire ? Lecture et Mystification*, éd. Nathalie Preiss, L'improviste, Paris, 2006, p. 103-115, p. 106.

29. Selon Jean-François Jeandillou, « la fiction repose sur un *comme si* explicite, qui la dispense même de se plier aux contraintes de la vraisemblance ; le mensonge ne fonctionne qu'en celant totalement (ou du mieux possible) la simulation qu'il met en place ; quant à la mystification, elle se construit sur un *comme si* qui, sans être patent, reste repérable » (*Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1994, p. 175).

30. *Ibid.*, p. 217.

31. La proximité des deux prénoms, Diane et Daniel, contribue au parallèle possible entre la princesse et l'écrivain.

*Secrets de la princesse de Cadignan*, il s'agit d'accepter la vérité que lui propose le romancier, à savoir la pureté sentimentale de l'héroïne et son aspiration à un amour absolu. En accord avec le désir prégnant au XIX<sup>e</sup> siècle de décrypter le monde, le lecteur de *La Comédie humaine* doit posséder ce que Coleridge nomme une « foi poétique<sup>32</sup> » suffisante pour atteindre le vrai en dépassant le faux.

Au niveau de la narration, d'Arthez, homme supérieur du Cénacle<sup>33</sup>, semble en être capable, puisque selon le narrateur, « le génie seul a la foi de l'enfance, la religion de l'amour et se laisse volontiers bander les yeux » (VI, p. 959). Qualité rare, cette capacité de foi se distingue alors d'un esprit crédule et naïf qui aurait fait de d'Arthez une victime, un mystifié aux yeux de la marquise d'Espard et du cercle mondain. Diane ne choisit donc pas Daniel parce que crédule, il est facile à « abuser<sup>34</sup> », mais parce qu'il est à la hauteur des exigences demandées par la construction d'un véritable amour. En tant que grand écrivain de *La Comédie humaine*, il sait que certains phénomènes échappent à une parfaite intellection. D'Arthez peut, à un premier degré d'interprétation, personnifier à la fois l'auteur et le lectorat dans la mesure où il écoute et croit le roman de la princesse. Adoptant la posture du plongeur, ce décrypteur du monde comprendrait pourquoi et en quoi une vérité profonde peut se dissimuler derrière un mensonge.

C'est cette perspicacité que « l'historien des mœurs » demande au lecteur des *Secrets de la princesse de Cadignan*. S'entremêlent alors finement les stratégies de Diane et celles de l'écrivain pour amener leur destinataire respectif à déceler la virginité de cœur de l'ancienne duchesse libertine. Une tactique d'écriture de l'auteur consiste à faire du lecteur le confident du narrateur, celui-ci lui dévoilant précisément, dès l'incipit, la situation sociale et mondaine de la princesse ainsi que son état d'esprit. Bien plus, dès les premières pages, l'auteur ferait du lecteur le confident de la princesse en l'introduisant dans l'alcôve où Diane de Cadignan fait quelques aveux à Madame d'Espard. Pour la première fois, le lecteur est invité à pénétrer dans les pensées de l'héroïne. Néanmoins, rapportées au style direct, les confidences de Diane ne sont pas garanties par l'auteur et ne donnent donc pas au lecteur une connaissance absolue de la situation, même s'il est complice de cet entretien, et a donc ce privilège exceptionnel d'entendre les propos intimes d'une princesse parisienne.

À l'instar de Daniel d'Arthez, le lecteur est mis à l'épreuve par les comportements paradoxaux de la princesse. Paraissant « illuminée<sup>35</sup> » par l'amour, Diane désire pourtant se jouer de son nouveau prétendant. L'auteur

32. Samuel Taylor Coleridge, *op. cit.*

33. Voir *Un grand homme de province à Paris* [1839], V, p. 256-551.

34. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, « mystifier » consiste à « abuser de la crédulité de quelqu'un ».

35. « Une illumination [...] s'était accomplie chez la belle Diane » (VI, p. 977).

instaure, en outre, un certain flottement de la voix narrative à l'égard de la princesse. Les interventions auctoriales paraissent parfois se contredire. Enfin, ayant perdu l'accès à l'intériorité de Diane, le lecteur est lui aussi tenu en haleine puisqu'il cherche des suites logiques aux confidences initiales de l'aristocrate et a hâte de connaître les réactions de d'Arthez. Ce n'est qu'aux dernières pages qu'il peut comprendre une vérité pouvant être nommée *fantastique* dans la mesure où elle n'existe pas dans la réalité de la nouvelle. Élaborer une fable de cette relation entre l'auteur et le lecteur correspond aussi à la stratégie d'un écrivain qui veut justifier auprès de son public les aléas de son discours préfaciel. Tantôt complice lorsqu'il entend les difficultés que Balzac dit avoir rencontrées en tant qu'auteur, tantôt victime quand l'épilogue de *La Peau de Chagrin* le déroute en déjouant les codes préfaciels, le lecteur des préfaces balzaciennes oscille entre mystification et initiation.

Aussi Daniel représente-t-il bien les différentes phases imposées aux lecteurs des romans de mœurs réalistes de 1830. Après avoir été congédié<sup>36</sup>, d'Arthez devient le confident de longs aveux entretenant faux détails et vérité de fond, « lianes inextricables » (VI, p. 989) que le narrateur nomme significativement un « roman préparé de longue main, et qu'il allait écouter comme un néophyte des beaux jours de la foi chrétienne écoutait l'épître d'un apôtre » (VI, 989). Certes, par le terme « roman », le narrateur entend, si ce n'est un roman romanesque, du moins un mensonge. Mais le lecteur peut discerner une analogie entre ce récit mensonger et le roman de mœurs balzacien dans le sens où ceux-ci parviennent à transmettre une vérité enfouie sous les apparences : leur « chef-d'œuvre est d'avoir fait voir les mensonges comme justes, nécessaires et de les justifier par l'amour<sup>37</sup> », selon la lettre à Madame Hanska en juillet 1839. Balzac narrativiserait en ce sens une théorie – développée dans ses préfaces – des rapports entre le vrai de nature et la vérité littéraire. La scène finale constituerait alors l'ultime épreuve pour le lecteur comme pour Daniel, que la princesse envoie volontairement se confronter à ses anciens amants. L'héroïne pourrait être vue comme risquant sa relation avec Daniel d'Arthez pour non seulement être sûre que celui-ci est suffisamment convaincu de la vérité subjective qu'elle lui a révélée, mais aussi pour savoir s'il accepte le pacte de foi établi entre elle et lui<sup>38</sup>. Parallèlement, l'auteur confronterait deux réalités aux yeux du lecteur : le passé de Diane rappelé par les anciens amants et

36. L'interruption des aveux que la princesse de Cadignan a commencés devant Daniel d'Arthez (VI, p. 982) peut s'apparenter à la fonction de séduction exposée par les travaux d'Andrea Del Lungo sur l'incipit romanesque, notamment « lorsque le texte nous donne un sentiment de désarroi, de perte, de vertige, à travers la frustration de toutes nos attentes » (*L'Incipit romanesque*, Seuil, « Poétique », Paris, 2003, p. 137-138).

37. *Lettres à Madame Hanska* (15 juillet 1839), éd. Roger Pierrot, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1990, t. I, p. 491.

38. Voir Maryse Laffitte, art. cit.

l'authenticité de ses sentiments par une focalisation sur ses émotions et par la description des manifestations physiques qui en découlent.

Mais ce qui est intrigant, c'est qu'en évoquant ce passé sulfureux en opposition totale avec son mensonge, la princesse brise, au niveau de la narration, le contrat de « crédulité volontaire<sup>39</sup> ». C'est normalement la phase où le trompé passe de mystifié à initié, de « lecteur de l'avant<sup>40</sup> » à « lecteur de l'après ». Le lecteur et Daniel seraient supérieurement initiés à la vérité de l'amour sublime et tiendraient pour vrais les mensonges de la princesse. Aussi les deux initiés passent-ils de la mystification à la fiction où c'est le pacte de « crédulité volontaire<sup>41</sup> » qui fait passer outre les mensonges de Diane de Cadignan. Toutefois, *in fine*, Balzac rompt à nouveau ce contrat et fait basculer la fiction dans la démystification<sup>42</sup>. Le narrateur révèle en effet que « les publications de d'Arthez sont devenues excessivement rares » (VI, 1005) et amène le lecteur à s'interroger<sup>43</sup>, comme si une dernière fois, il passait de « mystifié » à « initié ». L'histoire d'un « mensonge réaliste » n'est alors plus si simple. La dernière question auctoriale – « est-ce un dénouement ? Oui, pour les gens d'esprit ; non, pour ceux qui veulent tout savoir » (VI, 1005) – prend un caractère démystifiant et rappelle au lecteur qu'il peut rompre le pacte de crédulité en refusant le roman de Diane. Aucun indice dans le discours narratorial ne montre d'Arthez comme acceptant en toute lucidité le pacte de croyance : reste en suspens la question de savoir s'il est véritablement conscient ou non des mensonges de l'héroïne. Est-ce parce que Daniel est entièrement envoûté et convaincu par Diane, qu'il ne croit pas aux ultimes médisances des mondains qui veulent le démystifier ? Choisit-il volontairement, à l'inverse, de rester mystifié ? Dans ce dernier cas, il refuserait la phase d'initiation et resterait dans la fiction<sup>44</sup>.

Quoi qu'il en soit, ces deux possibilités limitent l'analogie entre le roman de Diane et celui du romancier réaliste dans la mesure où ce dernier invite fortement le lecteur, selon la dernière intervention auctoriale, à ne pas s'enfermer dans un monde fictionnel : il s'agirait plutôt d'osciller entre fiction et réalité pour justement ne pas perdre sa créativité. Il convient en

39. Samuel Taylor Coleridge, *op. cit.*

40. Alain Trouvé, « Mystification et jeu littéraire », in *Mélire ? Lecture et Mystification*, *op. cit.*, p. 135-147, p. 137. Selon lui, « dans le cas de la mystification, le lectorat se scinde en deux catégories, mystifiés et initiés ou leurs complices ; à l'échelle individuelle, la scission intervient entre le lecteur de l'avant, qui prenait au sérieux la supercherie, et lecteur de l'après, qui pourra s'amuser ou non de sa méprise ».

41. Samuel Taylor Coleridge, *op. cit.*

42. Sur ce basculement, nous renvoyons à Frank Wagner, art. cit.

43. Pour Dominique Jullien, par exemple, Diane usurpe la créativité de l'écrivain et d'Arthez prend la place du lecteur passif : « *She has usurped the writer's role, telling a story while he was reduced to the passive position of a listener* » (« Stories and Women », *Sub-stance. A review of theory and literary criticism*, Madison, 1991, p. 77-88, p. 85). La critique conclut que, séduit par Diane, Daniel est définitivement exclu de la littérature : « *seduction takes him one [...] final step away from literature* » (*ibid.*, p. 87).

44. Concernant cette distinction, voir Jean-François Jeandillou, *op. cit.*

outre de distinguer l'art oral que la princesse destine à un seul homme, de l'œuvre écrite par l'écrivain et publiée pour un large public. Le narrateur insiste de surcroît sur la gestuelle et le costume qui font de la mondaine une véritable comédienne, à l'instar de l'homme du monde peint par Diderot dans *Paradoxe sur le comédien*<sup>45</sup>. Pourtant, le récit mensonger mis en place par Diane de Cadignan pour séduire Daniel utilise des recettes romanesques similaires à celles que le roman balzacien lui-même mobilise souvent<sup>46</sup>. Est-ce à dire que Balzac évite de tracer un parallèle trop criant entre des procédés extrêmement dévalués par les critiques et ceux qu'il emploie lui-même ?

## LE POUVOIR DES PROCÉDÉS ROMANESQUES

Si la princesse allie astucieusement détails réels et faits mensongers pour convaincre d'Arthez de sa virginité de cœur, elle manie aussi habilement les stratégies romanesques à même de le captiver. Distinguer ces ressources, c'est tenter de mieux cerner ce qu'on entend par « romanesque » sous la Monarchie de Juillet et pourquoi les critiques littéraires rejettent cette « catégorie<sup>47</sup> ».

Partant en guerre contre « la littérature facile<sup>48</sup> », les commentateurs stigmatisent la médiocrité de la réception populaire pour condamner le genre romanesque. Selon Désiré Nisard, les lecteurs dévorent ces romans uniquement parce qu'ils désirent connaître la suite, résoudre l'énigme proposée par le romancier. C'est en partie pourquoi Balzac tente souvent de contrer ce reproche dans son discours préfaciel. L'« Épilogue » d'*Eugénie Grandet*, en 1833, commence précisément en ces termes : « ce dénouement trompe nécessairement la curiosité » (III, 1201). Balzac ne cesse pourtant de narrativiser l'intérêt romanesque. À l'instar des nombreux récits imbriqués dans *La Comédie humaine*, la narration de Diane maîtrise parfaitement un art du différé qui happe d'emblée Daniel d'Arthez. Évoquant à demi-mot le malheur de sa vie conjugale, la princesse s'interrompt brusquement et laisse le grand écrivain « charmé comme un chien de chasse » (VI, 981). Deux mois s'écoulaient alors avant que la protagoniste ne revienne sur ce secret en portant au comble « la curiosité de l'amant [qui] devint pour ainsi dire

45. Sur ce point, voir Madeleine Simon, « Le génie au féminin ou les paradoxes de la princesse de Cadignan », *L'Année Balzacienne*, Paris, 1998, p. 347-366.

46. « Inventeur d'histoire », Balzac maîtrise ces procédés romanesques, et aurait eu, selon Isabelle Tournier, toutes les « qualités du feuilletoniste [...] s'il s'était contenté de le rester » (« Les mille et un contes du feuilleton : portrait de Balzac en Shéhérazade », in *Balzac, Œuvres complètes : Le « Moment » de La Comédie humaine*, éd. Claude Duchet et Isabelle Tournier, PUV, « L'Imaginaire du texte », Groupe international de recherches balzaciennes, Paris, 1993, p. 77-109, p. 92).

47. Terme employé par Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », in *Le Romanesque*, éd. Gilles Declercq et Michel Murat, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 267-282, p. 268.

48. Désiré Nisard, « Manifeste contre la littérature facile », art. cit.

une curiosité presque psychologique, voire littéraire » (VI, 986). Balzac a bien compris l'efficacité de cet outil. Si ses préfaces critiquent l'intérêt romanesque, ses écrits journalistiques ne tiennent pas forcément le même discours. Les « Études sur M. Beyle », publiées un an après *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, valorisent la capacité de Stendhal à tenir en haleine son lecteur. Selon cet article de 1840, un roman est réussi quand le lecteur en dévore l'histoire d'amour. À l'opposé, la préface de la première édition du *Curé de village*<sup>49</sup> condamne l'état de dépendance créé par les écrivains désirant satisfaire les attentes des mauvais lecteurs, ce « gros du public » (IX, 637). Pour différentes raisons qui vont du « genre » préfaciel aux stratégies d'un romancier souhaitant séduire le plus large auditoire possible, Balzac tient un double discours. Aussi le récepteur a-t-il tout intérêt à interroger les intrigues qui, comme *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, *La Grande Bretèche*, *L'Auberge rouge* ou *Sarrasine*<sup>50</sup> parmi de nombreuses autres, ne cessent d'intégrer et de thématiser l'intérêt romanesque. Tirailés entre le succès éditorial du roman et son illégitimité critique, les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle mêlent souvent ce genre de réflexion métalittéraire à leur fiction. Théophile Gautier met en place des stratégies pour se dédouaner de recourir à l'intérêt romanesque. Il fait notamment dire au chevalier d'Albert que lire un roman par la fin est tout à fait convenable, insinuant ainsi que le lecteur n'a pas besoin de suspens pour apprécier un roman<sup>51</sup>.

« Ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses », énonce Huet dans l'une des premières définitions françaises du genre romanesque<sup>52</sup>. L'intrigue sentimentale, comme le rappelle aussi Myriam Roman<sup>53</sup>, constitue une des caractéristiques fondamentales du romanesque. Diane de Cadignan commence significativement son entretien avec Daniel d'Arthez en invoquant Michel Chrestien et par là même, l'amour idéalisé qu'il portait à la princesse. Si l'amour de Michel Chrestien produit un tel effet sur le grand romancier du Cénacle, c'est parce que, chevaleresque et pur, il touche au lyrisme. Les réflexions d'Albert Thibaudet sur « le roman romanesque » font apparaître que le récit de Diane « satisfait bien l'esprit romanesque, c'est-à-dire [qu'il] imagine et fait imaginer cet amour descendu par un vol inattendu de la destinée [...] et prenant une figure extraordinaire

49. Parue en 1841 (IX, p. 637-639).

50. « - Oui. Hé bien ? - Hé bien, j'irai demain soir chez vous vers neuf heures, et je vous révélerai ce mystère. - Non, répondit-elle d'un air mutin, je veux l'apprendre sur-le-champ » (VI, p. 1056).

51. « Je ressemble assez, de ce côté-là, à ces gens qui prennent le roman par la queue, et en lisent tout d'abord le dénouement, sauf à rétrograder ensuite jusqu'à la première page [...]. On savoure mieux les détails quand on est tranquille sur la fin » (*Mademoiselle de Maupin* [1835], *Romans, contes et nouvelles*, éd. Pierre Laubriet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2002, t. I, p. 254). Gautier expose une idée analogue dans la préface des *Jeunes-France* : « je ne lis que les préfaces et les tables » (*Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, t. I, p. 13).

52. Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans* [1670], Slatkine, Genève, 1970, p. 3.  
53. Myriam Roman, « Un romancier non romanesque : Victor Hugo », p. 167-181, in *Le Romanesque, op. cit.*

et lyrique<sup>54</sup> ». Là encore est thématisé ce qui, bien plus que la futilité du sujet, gêne les critiques : le pouvoir de séduction propre à ces histoires d'amour. Aussi refusent-ils de considérer ces intrigues sentimentales comme un code littéraire. Stendhal, dans ses fictions comme dans l'essai intitulé *Physiologie et pathologie du sentiment amoureux*, saisit et affine ce lien entre amour et romanesque. Le roman balzacien ne cesse également de le narrativiser, et plus particulièrement encore lorsque celui-ci touche à la faute. Les critiques vilipendent significativement « l'adultère, l'amour lascif et effréné<sup>55</sup> » propres au genre romanesque. S'ils attaquent des procédés qu'ils jugent ressassés et désuets, ils s'offusquent surtout de leur caractère transgressif.

Avant la rencontre entre Diane de Cadignan et d'Arthez, Blondet et Rastignac prètent d'emblée à cette « monstrueuse Parisienne » un caractère délictueux en révélant à Daniel une « corruption d[e] diplomates » qui donne à la princesse la « profondeur d'un abyme » (VI, 967). Pourtant, ces « médisances<sup>56</sup> » n'influent pas à ce point sur le grand romancier dont « la curiosité, nous dit le narrateur, n'avait pas besoin d'être excitée » (VI, 967). Diane, elle, en faisant le récit complet d'un personnage à la fois ange et mère, parvient davantage à susciter, chez l'homme d'esprit, la tentation de la transgression. L'obstacle d'une femme inaccessible intensifie le désir de d'Arthez qui, de surcroît, était habitué aux femmes faciles. Elle travaille en ce sens sa toilette en portant une « robe de velours bleu à grandes manches blanches traînantes » (VI, 968). Mais c'est son mensonge qui développe le mieux « ce thème » (VI, 971) – comme le dit la marquise d'Espard – en mettant en scène l'innocence d'une « pauvre petite élevée dans un couvent comme une rose mystique » qui, « restée longtemps jeune fille après [son] mariage, quasi délaissée le lendemain » est « mère sans être femme » (VI, 991). À ces barrières qui attisent le désir, la princesse joint l'ambivalence d'un personnage à la fois chaste et corrompu, dans une dialectique récurrente chez Balzac : celle de la pureté et de la souillure. Il n'est qu'à penser à Esther, tout à la fois vierge et prostituée dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. Le « roman<sup>57</sup> » de la princesse met enfin bien en valeur la noirceur (VI, 991) de son histoire. Diane de Cadignan manie donc savamment des éléments intimement liés au romanesque comme le sont le vice, l'interdit et la transgression.

Si Balzac commente abondamment les gestes, la toilette et le travail vocal de la grande comédienne, aucun discours narratorial ne vient expliquer

54. Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure », *La Nouvelle Revue française*, n° 72, Paris, 1<sup>er</sup> sept 1919, p. 597-611, p. 605.

55. Désiré Nisard, art. cit., p. 5.

56. Selon le texte des corrections manuscrites de Balzac sur le second jeu d'épreuves (« Notes et variantes » des *Secrets de la princesse de Cadignan*, VI, p. 1524).

57. Ces « confidences de la princesse à d'Arthez sur son mari et sa mère » constituent le second passage que Balzac a le plus travaillé, selon Anne-Marie Meininger (*ibid.*, p. 1510).

les procédés romanesques que Diane utilise pour séduire d'Arthez. Les ingrédients y sont pourtant tous, mais Balzac se garde de révéler trop explicitement la puissance d'un outil si fortement dévalué par la critique. Dès lors, c'est l'intrigue même qui prouve à quel point le romanesque exerce un pouvoir sur le récepteur puisque, complètement fasciné, d'Arthez croit entièrement au mensonge de Diane. Son amour et son ravissement sont si forts qu'il ne produit plus de romans, ce qui précisément interroge. Comment ces ressorts romanesques peuvent-ils à ce point captiver un romancier censé les connaître et les maîtriser ?

### DÉSIR DE ROMANESQUE ET DIALECTIQUE DU ROMAN

L'ambiguïté du dénouement, accentuée par la dernière intervention auctoriale<sup>58</sup> des *Secrets de la princesse de Cadignan*, fait réfléchir au désir de romanesque. Dans un contexte où le roman oscille entre succès populaire et discrédit de l'institution, où Balzac veut plaire au public des salons comme aux lecteurs populaires, le romancier réfléchit sur la puissance du romanesque. Que d'Arthez, personnage pouvant constituer dans *La Comédie humaine* un écrivain à l'image de Balzac, se laisse ravir par le romanesque, constitue peut-être un biais pour cerner le rapport problématique du romancier à cette catégorie.

Ce ne sont pas tant les procédés romanesques utilisés par Diane que « le désir romanesque<sup>59</sup> » qui, envahissant l'écrivain, fait sombrer celui-ci dans l'univers façonné par la princesse. L'œuvre balzacienne témoigne de fortes tensions entre acceptation et rejet du romanesque au sein des fictions et parfois même des préfaces. Balzac semble lui-même perplexe face à cette envie de romanesque en contradiction avec le projet d'écrire une « histoire des mœurs ». D'Arthez paraît ne plus refouler le désir du romanesque et y pénétrer entièrement pour vivre un amour sublime et idéal. Avec ce scénario, Balzac intègre fortement le romanesque à son roman dans la mesure où la fictionalisation d'un tel fantasme rend ce dernier envisageable. La diégèse des *Secrets de la princesse de Cadignan* ne ruine en rien le bonheur privé et durable promis aux deux amants<sup>60</sup>.

Théophile Gautier, lui, achève *Mademoiselle de Maupin* sur l'impossibilité pour un amour idéal de subsister. Exauçant, le temps d'une nuit, le désir romanesque du poète éperdument amoureux de Madelaine de Maupin, la diégèse brise cette union. Après avoir révélé son identité féminine et s'être

58. « Est-ce un dénouement ? Oui, pour les gens d'esprit ; non, pour ceux qui veulent tout savoir » (VI, p. 1005).

59. Pour Bernard Pingaud, le romancier est « la proie du désir romanesque » (*L'Expérience romanesque*, Gallimard, « Idées », Paris, 1983, p. 23).

60. Daniel d'Arthez sait aimer avec autant d'art qu'il a su écrire, contrairement à d'Albert qui, dans *Mademoiselle de Maupin*, reste un poète médiocre échouant également dans le domaine amoureux.

entièrement donnée à d'Albert, Mademoiselle de Maupin alias Théodore quitte son amant en lui laissant une lettre d'adieu sans appel. Pour Claudine Lacoste-Veysseyre, cette intrigue signifie que le protagoniste parvient à atteindre un « idéal [...] mais d'une façon fugace car il n'est pas donné à la condition humaine de prolonger la perfection dans la durée<sup>61</sup> ». En accord avec cette interprétation, nous voudrions souligner que la diégèse constitue aussi pour Gautier un biais pour laisser parler un court instant la part romanesque de son roman tout en la reniant par un dénouement dégrissant, distinguant ainsi radicalement son œuvre d'un roman romanesque. Dans les premiers chapitres de *Mademoiselle de Maupin*, les récits enchâssés du narrateur d'Albert miment la manière dont l'auteur convoque des éléments romanesques pour les miner aussitôt avec humour<sup>62</sup>. Dans la tradition de *Tristram Shandy* et de l'anti-roman en général, Gautier, soucieux de se distinguer du roman romanesque, brise l'illusion référentielle. Aussi interrompt-il la narration pour la commenter en s'adressant directement à son lecteur, notamment lorsqu'il déclare, à propos de la lettre d'adieu laissée par Madeline à d'Albert : « J'ai bien peur qu'elle ne satisfasse ni mes lecteurs ni mes lectrices ; mais [...] ce glorieux roman n'aura pas d'autre conclusion<sup>63</sup>. » Entrecoupant sans cesse son récit de remarques ironiques, le poète d'Albert ruine constamment la fantaisie romanesque qu'il s'invente et qu'il expose au destinataire de ses lettres<sup>64</sup>. Cette manière de reléguer à un rang « secondaire<sup>65</sup> » le romanesque permet précisément au roman, selon Albert Thibaudet, de garder sa dignité et son sérieux.

Dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, Balzac utilise une autre voie pour mettre à distance le romanesque qu'il a ingénieusement installé. Précisant, à la fin de l'œuvre, que « les publications de d'Arthez sont devenues excessivement rares » (VI, 1005), le narrateur démystifie la sublime union entre Diane et d'Arthez puisque ce dernier semble perdre son génie de romancier. Rien ne dit pourtant que sur le plan personnel, Daniel ne soit pas heureux, transposant son art d'écrire en art d'aimer. Pour Monic Robillard, ce roman célèbre « une éthique amoureuse<sup>66</sup> », un art supérieur dans lequel Daniel, sur les pas de Diane, devient un véritable génie. Cette interprétation s'apparente d'ailleurs à la conception romantique

61. Claudine Lacoste-Veysseyre, « Notice » de *Mademoiselle de Maupin, Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, t. I, p. 1320.

62. « Il serait intéressant, remarque Claudine Lacoste-Veysseyre, de faire un relevé des apparitions de la lune, cette complice des amours romantiques : son évocation n'est jamais gratuite » (*ibid.*).

63. *Mademoiselle de Maupin, op. cit.*, t. I, p. 519.

64. « Tu conviendras au moins », écrit d'Albert à Silvio pour se moquer de son « scénario romanesque » – comme nous nous permettons de l'appeler – « que, lorsque je donne dans *le romanesque* [nous soulignons], ce n'est pas à demi, et que je suis aussi *fou* [nous soulignons] qu'il est possible de l'être » (*ibid.*, p. 258).

65. Albert Thibaudet, *art. cit.*, p. 605.

66. *Sous la plume de l'ange : de Balzac à Valéry*, Droz, Genève, 1997, p. 49.

de l'amour comme art suprême, la véritable création<sup>67</sup> étant celle du cœur. L'ultime question auctoriale<sup>68</sup> laisse le choix au lecteur de savourer cette fin romanesque ou de la refuser.

L'enjeu de ce dénouement ne semble pas de trancher en faveur du romanesque ou contre lui. Balzac laisse coexister idéal et réalisme<sup>69</sup>, et ce grâce à la mise en scène narrative. L'intrigue « fictionalise » la nécessité pour un romancier de ne pas rompre cette dialectique. D'Arthez a l'esprit et la supériorité d'accepter le monde romanesque que Diane lui propose, mais il ne réussit pas à s'en distancier ou il ne veut pas le faire. Or, c'est précisément ce qui éteint sa veine romancière. Rompant la dialectique du roman romanesque et du roman réaliste, il ne produit plus de romans. Mettre en scène un tel scénario, qui fait disparaître le plus grand écrivain de *La Comédie humaine*, peut constituer un moyen pour Balzac d'éclaircir une aporie à laquelle les critiques ne cessent de le renvoyer. Plus que le contenu du romanesque – histoire d'amour sublime, sentiments chevaleresques et idéaux –, Balzac met en abyme par la négative un processus dialectique de création. Le romancier digne d'estime, « réaliste », peut donner une place au romanesque, à l'idéal, au fantastique, mais dans un deuxième temps, il doit s'en distancier. D'après Bernard Pingaud, ce mécanisme se déroule en trois phases qui correspondent au désir du lecteur. Il faut d'abord accepter d'être « la proie du désir romanesque » et synthétiser dans l'œuvre ce qui semble le plus désuet. Il s'agit ensuite de « démolir[r] » ce romanesque inadapté au roman moderne de la Monarchie de Juillet pour pouvoir, en dernière instance, « renouveler le romanesque<sup>70</sup> ». D'Arthez perd sa créativité littéraire en restant bloqué au premier stade de l'invention romanesque. A contrario et en creux, cette tautologie peut aussi signifier que le romancier doit respecter la première étape : pour renouveler le romanesque, encore doit-il lui donner une place. *Les Secrets de la princesse de Cadignan* sont d'ailleurs parsemés d'interventions autoriales qui glorifient cette « foi de l'enfance » dont fait preuve l'homme de « génie » (VI, p. 959) en acceptant le romanesque. Art suprême, création supérieure selon la vision romantique, l'amour sublime que Daniel est capable de vivre avec Diane, intègre fortement l'idéal romanesque. Si l'on considère l'ensemble de ce roman, diégèse et commentaires

67. Nous pourrions dire le « poème », au sens étymologique du terme. Ajoutons que, selon Pierre Laforgue, le « mythe de l'amour absolu, de l'amour comme absolu [...] atteint son plein régime littéraire pendant la Monarchie de Juillet, lorsque les apparences de la désorganisation sociale ne sont plus sauvables » (*L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », Paris, 1998, p. 36).

68. Voir note 58.

69. Analysant savamment la « dialectique du fantasme et de la réalité » qui apparaît dans *Le Lys dans la vallée*, Alain Vaillant voit, chez Balzac, une « poétique singulière et étrange, où la description réaliste ménage à l'irréel, à toutes les formes d'irréel, le droit à la parole » (*L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », Paris, 2002, p. 122).

70. Bernard Pingaud, *op. cit.*, p. 23.

auctoriaux compris, l'écrivain semble devoir maintenir une alternance entre romanesque et rejet du romanesque pour renouveler le genre. Il s'agirait, pour le romancier, d'accepter le rapport paradoxal qu'entretiennent le roman romanesque – ce récit sentimental d'aventures irréelles où règne le sentiment idéal, comme l'amour absolu de Diane et de d'Arthez – et le roman sérieux qui veut se distancier de ce romanesque fantasmagorique et illusoire. Ne cessant d'intégrer les caractéristiques les plus frappantes du romanesque dans ses récits quand il prétend, paradoxalement, écrire une histoire des mœurs démystifiante, Balzac justifierait ainsi ses contradictions. Mais il va bien au-delà en approchant, par le biais de l'invention fictionnelle, une caractéristique ontologique du roman moderne décrite par Alain Schaffner – dans le sillage de Bernard Pingaud – comme une « dynamique qui permet aux romans novateurs de se différencier de ceux qui les ont précédés ». C'est pourquoi le romancier ne peut pas « se débarrasser » du romanesque puisque « le mouvement même par lequel [il] pense le faire est précisément celui par lequel il se constitue<sup>71</sup> ».

Bernard Pingaud approfondit cette idée :

Le romancier, celui qui raconte des histoires, ou qui, ne voulant pas en raconter, finit malgré tout par raconter quelque chose qui est lu comme une histoire, se distingue du narrateur ordinaire en ceci que les catégories du vrai et du faux lui sont inapplicables<sup>72</sup>.

La tension que tout récit romanesque présente entre vérité et fabulation est en ce sens analogue à celle qui régit la production de notre imagination lorsqu'elle se laisse aller à la fantaisie, au fantasme :

c'est-à-dire [à] une organisation inconsciente qui forme la réalité en la déformant et que, par conséquent, aucun critère de vraisemblance, d'objectivité ne saurait invalider. Et la ruse – elle aussi inconsciente, du romancier, c'est pourquoi il est en conflit perpétuel avec le « romanesque » – est de faire passer cette organisation singulière pour la réalité même<sup>73</sup>.

Si la symbiose de réalité et de mensonge dont naît le roman est comparable à celle qui produit le fantasme, il apparaît que la fiction balzacienne narritivise des processus psychiques correspondant au « domaine du roman<sup>74</sup> ». De même que le fantasme, l'invention romanesque germe d'une tension entre la représentation du réel et son illusion. D'Arthez rejette une étape de ce processus dans la mesure où, acceptant de croire pleinement au monde inventé par Diane, abandonnant toute distance par rapport à la fabulation, il renonce au réel. Ne pas respecter l'ambivalence du fantasme, où la « réalité psychique » conserve un lien ténu avec « la réalité matérielle<sup>75</sup> », semble le faire sombrer dans un type de folie. Ne désirant plus laisser coexister

71. Alain Schaffner, art. cit., p. 278.

72. Bernard Pingaud, *op. cit.*, p. 24.

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*

la fabulation romanesque et la « réalité vraie », Daniel ne produit plus de romans.

La réflexion sur les rapports entre vérité et mensonge se trouve donc compliquée par la mise en scène narrative que Balzac a choisie pour aborder l'épineuse question du romanesque. L'impératif de réalisme a, en effet, amené l'auteur à abandonner la distanciation parodique adoptée par ses premières œuvres de jeunesse. Utilisant, en 1822, l'adresse directe au lecteur<sup>76</sup>, *Jean Louis, ou la fille trouvée*<sup>77</sup> s'inscrit dans la tradition d'anti-romans qui, comme ceux de Sterne ou de Diderot, brisent l'illusion romanesque et l'intrigue. Mais dans les années 1830, allant de pair avec l'exigence d'un roman porteur de savoir<sup>78</sup>, la gageure de proposer une « histoire des mœurs » démystifiante contraint Balzac à préserver l'effet de réel et, par là même, à privilégier la voie de la fictionalisation pour réfléchir sur le romanesque. Contrairement à plusieurs romanciers de la même époque qui, comme Nodier ou Gautier, poursuivent, dans les récits excentriques<sup>79</sup> notamment, la manière dont le roman parodique « dénud[e]»<sup>80</sup> le romanesque pour le stigmatiser, Balzac, avec la mise en scène narrative, trouve un moyen de critiquer le procédé romanesque tout en le conservant. Bien plus, intégrant le désir de romanesque, la scénographie fictionnelle fait apparaître une subtile réflexion sur un processus dialectique de création romanesque selon lequel coexistent représentation du réel et invention fictionnelle.

Dans les années 1830, moment où le genre romanesque est déchiré entre succès populaire et disgrâce critique, Balzac n'hésite pas à mystifier son lecteur dans les stratégies qu'il met en œuvre pour défendre un roman sérieux. La vogue du roman historique a en partie fait apparaître qu'à la suite des crises européennes entre 1789 et 1815, l'individu veut comprendre un passé qu'il ne considère plus, selon Georg Lukács, comme une histoire abstraite mais concrète, à laquelle il a participé<sup>81</sup>, et qui détermine son

76. Aude Déruelle compte « une soixantaine d'occurrences du terme "lecteur" appliqué au destinataire dans le seul *Jean Louis* – soit plus du double des cas figurant dans l'ensemble de *La Comédie humaine* ! » (« Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie*, janvier 2004, <http://narratologie.revues.org/11>).

77. *Jean Louis, ou la fille trouvée*, Premiers Romans, éd. André Lorant, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1999, t. I.

78. À partir d'articles critiques des années 1820, Philippe Dufour relève que « la littérature vient de changer de statut [...] Le roman appelle une lecture sérieuse. Sous la fiction, du savoir » (*Le Réalisme*, PUF, « Collection Premier cycle », Paris, 1998, p. 319).

79. Voir note 10.

80. Outre le terme de « dénudation », Tomachevski emploie aussi celui de « démonstration » pour définir la manière dont les œuvres parodiques dévoilent les « procédés traditionnels » et « stéréotypés » (« Thématique » [1925], art. cit., p. 304-305).

81. Georg Lukács, dans *Le Roman historique*, observe que l'histoire devient, au XIX<sup>e</sup> siècle, une chose vécue (voir Paule Petitier, « Le récit janus. Histoire romantique et roman balzacien », in *Balzac une poétique du roman*, éd. Stéphane Vachon, Presses Universitaires de Vincennes, « Documents », Paris, 1996, p. 363-382, p. 366).

présent comme son avenir<sup>82</sup>. Dès lors, le critère esthétique classique selon lequel le roman doit uniquement imiter le *kalos*<sup>83</sup> – le beau et le moral – est progressivement remplacé par la nécessité de représenter la réalité historique telle qu'elle est. L'impératif de moralité étant concurrencé par celui de connaissance et de réalisme, Balzac défend, auprès du plus grand nombre, un roman démystificateur aux antipodes du roman romanesque, mais sans que la critique du romanesque ne brise l'illusion réaliste. Refusant donc de parodier le procédé en le « dénud[ant]<sup>84</sup> », le roman balzacien cherche à théoriser le romanesque tout en gardant un souci similaire à celui de la « dissimulation » évoquée par Boris Tomachevski à propos des « écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle » qui ont le désir « de développer le matériau littéraire de la manière la plus naturelle possible<sup>85</sup> ». Aussi Balzac recourt-il à la mise en scène narrative qui, de surcroît, permet, contrairement à la « dénudation » parodique, de ne pas éliminer le romanesque critiqué mais de l'intégrer.

La fictionalisation balzacienne a ceci de captivant qu'à un deuxième niveau d'interprétation, elle fait réfléchir sur l'ambivalence du roman en mettant en scène la dynamique de création romanesque selon laquelle interfèrent entre eux le désir de romanesque et l'exigence de sérieux. Ainsi, le biais de la narrativisation choisi pour légitimer l'œuvre amène une codification du roman puis un approfondissement de la pensée métaromanesque : un lien intime se manifeste entre l'affinement de la poétique romanesque et la volonté de défendre le roman. Cette dynamique de promotion, de codification et de réflexion entraîne précisément la « canonisation<sup>86</sup> » du genre, illustrant en cela la loi de Tomachevski, de Chklovski et de Tynianov selon laquelle un genre « vulgaire<sup>87</sup> » est amené à remplacer les genres élevés<sup>88</sup>. Avec le roman réaliste<sup>89</sup>, en effet, reléguant progressivement le genre

82. Les travaux de Gérard Genette ont notamment montré qu'après la Révolution, « l'Histoire s'organise selon un devenir, dont les axes et les moteurs sont à dégager » (« Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », *Études*, Paris, octobre 2010, p. 367-377, p. 369).

83. Brunetière parle d'« éléments [...] réputés littéraires » (*Honoré de Balzac, op. cit.*, p. 280).

84. Boris Tomachevski, art. cit., p. 305. Tynianov et Chklovski décrivent aussi le processus selon lequel les écrits parodiques comme ceux de Sterne notamment, en « détruisant » les procédés traditionnels (Viktor Chklovski, « Le roman parodique. *Tristram Shandy* de Sterne » [1925], *Sur la théorie de la prose*, trad. Guy Verret, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, p. 215), renouvelle « l'ancienne forme qui a perdu son caractère esthétique » (Iouri Tynianov, cité par Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, José Corti, Paris, 2007, p. 57). Mais dans son chapitre sur les formalistes russes, Daniel Sangsue montre que les explications de Tomachevski « éclairent encore cette transformation des procédés » (*La Relation parodique, op. cit.*, p. 57).

85. Boris Tomachevski, art. cit., p. 305.

86. *Ibid.*, p. 309.

87. *Ibid.*

88. Dominique Combe explique que « la loi de la "canonisation des genres vulgaires" est pertinente dans la mesure où, en effet, le roman, hybride et vulgaire au départ, a été promu genre majeur depuis le XIX<sup>e</sup> siècle » (*Les Genres littéraires, op. cit.*, p. 116).

89. Selon Northrop Frye, c'est avec le réalisme et le naturalisme européens que le roman connaît son âge d'or (*L'Écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, Circé, 1998, cité par la récente anthologie consacrée au roman de Nathalie Piégay-Gros, *Le Roman*, GF Flammarion, « Corpus », Paris, 2005).

dominant du théâtre « en périphérie », le genre romanesque se place progressivement au « centre<sup>90</sup> » du système générique, pouvant alors bénéficier d'une légitimité à être théorisé, à « être pensé ».

---

90. Dans un article dédié à Chklovski, Tynianov montre comment « *un genre se déplace du centre vers la périphérie et à partir des riens de la littérature, de ses arrières et de ses profondeurs, monte à sa place vers le centre un nouveau phénomène* [sic] (c'est cela la « canonisation des genres mineurs » dont parle Viktor Chklovski) », Iouri Tynianov, « Le fait littéraire » [1923], in *Formalisme et Histoire littéraire*, trad. et éd. Catherine Depretto-Genty, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1991, p. 215, cité par Vladimir Novikov (« Les lois naturelles de la littérature », trad. Marc Weinstein, *Littérature*, n° 95, 1994, p. 65-74, p. 72).