

## Balzac-Janus : sociocritique du bilatéral

In-Kyoung Kim

Du mot “ bilatéral ”, je soulignerai d’abord qu’il s’agit, à l’époque, d’un terme tout à fait nouveau, de ceux précisément dont Balzac, joueur de mots, se plaît à faire sa pâture romancière. Le *TLF* ne l’atteste, d’après Boiste, qu’en 1829. *Gallica*<sup>1</sup> n’offre pour lui que six documents, dont trois de Balzac, et le tout récent cédérom Balzac d’Acamédia<sup>2</sup>, n’en livre que quatre occurrences dans *La Comédie humaine*, dont celle qui va nous occuper :

En littérature, chaque idée a son envers et son endroit ; et personne ne peut prendre sur lui d’affirmer quel est l’envers : tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. [...] Rousseau, dans *La Nouvelle Héloïse*, a écrit une lettre pour et une lettre contre le duel, oserais-tu prendre sur toi de déterminer sa véritable opinion ? [...] La critique doit contempler les œuvres sous tous leurs aspects.<sup>3</sup>

On voit comment Balzac détourne ici à son usage l’emploi juridique<sup>4</sup> ou technique attesté par ailleurs (ce qui engage également les deux parties, ou, est réparti également des deux côtés). En fait le mot glisse au métalangage, et voilà pourquoi il est placé en quelque sorte sous le signe de Janus, et comme attiré par lui. Dans *Petites misères de la vie conjugale* Balzac écrit qu’“ Un homme, non écrivain, car il y a bien des hommes dans un écrivain, un auteur donc, doit ressembler à Janus : voir en avant et en arrière, se faire rapporteur, découvrir toutes les faces d’une idée, passer alternativement dans l’âme d’Alceste et dans celle de Philinte, ne pas tout dire et néanmoins tout savoir, ne jamais ennuyer, et... N’achevons pas ce programme, autrement nous dirions tout, et ce serait effrayant pour tous ceux qui réfléchissent aux conditions de la littérature. ”<sup>5</sup> Ce Janus est donc à la fois pour Balzac la figure de l’œuvre et celle de l’écrivain et sa métaphore s’applique bien à Lucien dans *Illusions perdues* : “ Te voilà à cheval sur nous et sur les autres, lui dit l’un des rédacteurs inconnus à Lucien, tu

---

<sup>1</sup> La nouvelle version du *Gallica* (des fonds numériques de la BNF) donne aujourd’hui accès à deux millions de pages, à plus de dix mille images fixes et à des documents sonores. Elle conserve toujours son orientation documentaire sur le XIX<sup>e</sup> siècle francophone avec cinq mille volumes numérisés et plus d’une dizaine de milliers de documents audiovisuels sélectionnés.

<sup>2</sup> *Balzac. Explorer La Comédie humaine*, éd. réalisée par le GIRB sous la direction scientifique de Claude Duchet, Nicole Mozet et Isabelle Tournier, Paris, Acamédia, 1999.

<sup>3</sup> *Illusions perdues*, Pl. t. V, p. 457. Cf. aussi *Béatrix*, Pl. t. II, p. 695 : “ Cette observation est comme bilatérale ”.

<sup>4</sup> Ce n’est pas sans malice qu’il écrit dans *Une ténébreuse affaire*, “ La justice n’est pas bilatérale ” (Pl. t. VIII, p. 646). L’emploi juridique, stricto sensu, figure dans *l’Illustre Gaudissart* (Pl. t. IV, p. 594), mais “ Gaudissart était normand ” !

<sup>5</sup> Seconde préface de la deuxième partie des *Petites misères de vie conjugale*, Pl. t. XII, p. 103.

deviens Janus... ”<sup>6</sup>. Mais ces énoncés fictionnels peuvent aussi s’interpréter comme énoncés métadiscursifs (littérature/journalisme, génie poétique/réalité économique, pensée/action).

Une question se pose inévitablement : le point de vue du bilatéral balzacien n’exclut-il ou au moins n’excède-t-il pas de facto la lecture de l’envers ? Le mot même de “ bilatéral ” choisi par Balzac ne restreint-il pas l’idée sous-jacente d’une saisie multiple (“ toutes les faces ”). Pour l’instant, je ne chercherai pas à y répondre de manière trop abstraite. J’y reviendrai en conclusion. Avant toute étude, je ferai une remarque : considérer un endroit et un envers peut impliquer que l’envers vaut l’endroit et signifier que l’unité naît de la contradiction. Dans une démarche moins dialectique, cela peut signifier aussi qu’en toutes choses, il faut considérer, successivement, les deux faces : celle qui est offerte aux regards et celle qui est celée. Mon hypothèse est que, dans *La Comédie humaine*, le plus souvent les deux faces d’un objet (une image, un personnage etc.), fussent-elles opposées, contradictoires voire conflictuelles, sont présentées simultanément. Il ne m’apparaît pas qu’une face puisse être qualifiée d’envers seulement dans la mesure où elle serait “ cachée ”. Par conséquent, j’examinerai avec les outils sociocritiques, et en ne pariant ni pour l’envers ni pour l’endroit, la “ bilatéralité ” d’une figure-clé de la représentation romanesque, celle du Bourgeois.

Je voudrais donc amorcer, dans mon exposé, un examen sociocritique du bilatéral, sur deux plans différents : tout d’abord, sur le plan descriptif, j’essaierai de préciser en quoi le bilatéral balzacien diffère d’un simple système d’oppositions binaires. Sur le plan théorique, ensuite, pour bien comprendre le processus spécifique du texte et poser quelques questions de méthode, je tenterai de trouver des bases pour construire l’ensemble de la représentation du Bourgeois balzacien, en m’interrogeant sur “ le sociogramme ”, susceptible, selon moi, de rendre compte de la labilité de sa représentation. Je m’en tiendrai donc ici plus précisément à l’examen du bourgeois pensé dans une tension créatrice par opposition à l’artiste, à des degrés divers, pour analyser la représentation dans le jeu esthétique-idéologique.

Le choix de *La Maison du chat-qui-pelote*, de Pierre Grassou et de *La Rabouilleuse*, parmi les textes balzaciens qui soulèvent la question du bourgeois et de l’artiste dans la société française du XIX<sup>e</sup> siècle, peut paraître arbitraire. Dans *La Maison du chat-qui-pelote* (paru en 1830), *Pierre Grassou* (paru en 1840) et *La Rabouilleuse* (paru en feuilleton en 1841 et 1842), particulièrement, on assiste en effet à une association pour le moins inattendue entre le monde du bourgeois et le monde de l’artiste. Même si ces trois textes présentent de grandes

---

<sup>6</sup> *Illusions perdues*, op. cit., p. 434.

différences, en termes d'ampleur, de visée, de conditions de production, ils renferment, en fait, dans leur diversité, la plupart des postures (problématiques) du couple " bourgeois/artiste ".

### **Le couple " bourgeois/artiste ", une configuration fondamentale**

Nos trois textes sont placés dans un ordre significatif dans *La Comédie humaine*. Tant par l'ordre chronologique de leur première publication ou de leur rédaction, que par la place qu'elles occupent dans la construction définitive, ces trois fictions permettent de percevoir comment ce couple " bourgeois/artiste " devient une configuration fondamentale – à la fois des éléments textuels et des éléments sociaux – de la société romanesque. *La Maison du chat-qui-pelote* est l'une des premières œuvres des *Scènes de la vie privée* (1830). Le titre primitif de cette œuvre, *Gloire et malheur*<sup>7</sup>, mettait l'accent sur Augustine, le titre définitif fait de *La Maison du chat-qui-pelote* le personnage principal, mais muet, chargé de l'intelligence du récit. C'est là qu'on vit, c'est cette maison que l'on quitte, c'est à elle qu'on revient, c'est elle qui demeure et mène vers *La Comédie humaine*, alors même que les personnages, Sommervieux par exemple, s'arrêtent à eux-mêmes. *La Rabouilleuse*, quant à elle, fait partie de la troisième série des *Célibataires* des *Scènes de la vie de province*. Les deux parties de ce roman, deux volets d'un diptyque, se présentent comme une sorte de soudure entre une scène de la vie parisienne et une scène de la vie de province. Dans le cas de *Pierre Grassou*, qui entre en 1844 dans *La Comédie humaine*, des raisons à la fois commerciales et éditoriales expliquent l'hésitation de Balzac qui place le récit tantôt dans *la vie privée*, tantôt dans *la vie parisienne*<sup>8</sup>.

Les circonstances dans lesquelles paraissent *La Maison du chat-qui-pelote* d'une part et *Pierre Grassou* d'autre part – c'est-à-dire deux interprétations très différentes d'un même sujet, puisque ces récits sont centrés sur la représentation de l'artiste dans la société bourgeoise – doivent retenir l'attention. En effet, le moment où le sujet est programmé, écrit et publié semble important. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la position sociale des artistes et des écrivains résume le passage du mécénat privé au marché, qui offre différentes possibilités avec

---

<sup>7</sup> C'est en 1842, pour *La Comédie humaine*, que Balzac a adopté le titre actuel, qui avait été *Gloire et malheur* dans les 4 éditions antérieures : 1830, 1832, 1835, 1839.

<sup>8</sup> Dans les éditions récentes, on trouve encore cette difficulté. Voir " Histoire du texte " de Anne-Marie Menninger (Pl. t. VI, p. 1555-1558). Pierre Laforgue, dans la notice consacrée à *Pierre Grassou* du cédérom Balzac (*op. cit.*, 1999), précise qu'" Associée un moment à une scène de province par pure opportunité commerciale, la nouvelle ira tantôt vers la vie parisienne (tome III de la série dans l'édition Furne, entre *La Maison Nucingen*, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*), tantôt vers la vie privée (Catalogue de 1845, entre *Le Père Goriot* et *La Messe de l'athée*). Le Furne corrigé la destine contradictoirement au privé (après *Le Colonel Chabert*) et au parisien, avant *Les Parents pauvres*. "

l'extension du goût à de nouvelles couches de la société. La monarchie de Juillet adopte un nouveau régime du mécénat (Musées, Commandes d'Etat)<sup>9</sup> ; le “roi bourgeois”, Louis-Philippe, est à l'origine impliqué dans la situation nouvelle de la culture dans le monde de la consommation artistique. Si la date de la révolution de 1830 marque *La Comédie humaine*, il ne s'agit pas à proprement parler des Trois journées de Juillet 1830, qui ne figurent pas chez Balzac en tant que telles, mais de la révolution en ce qui concerne la légitimation et l'institutionnalisation de l'ordre bourgeois.

Jusqu'en 1830, politiquement, le bourgeois ne se caractérise que par son appartenance à une classe. En 1839, il est considéré pour lui-même, en tant qu'individu, mais paradoxalement il se perd dans l'uniformité culturelle de la bourgeoisie. Sur ce point, la révolution de 1830 marque un véritable “tournant”<sup>10</sup> dans la mesure où elle instaure toute une nouvelle échelle des valeurs. Il n'est pas indifférent que *La Maison du chat-qui-pelote* précède cette révolution, tandis que *Pierre Grassou* et *La Rabouilleuse* sont largement plus tardifs. On peut en inférer, et les textes le prouvent, que ces deux derniers ouvrages intègrent et reconstruisent ces nouvelles valeurs.

*La Maison du chat-qui-pelote*, écrit en 1829, semble bien être le point de départ de la société bourgeoise dans l'ensemble du schéma balzacien. Le début du texte est à cet égard intéressant :

A la vérité, ce débris de la bourgeoisie du seizième siècle offrait à l'observateur plus d'un problème à résoudre [...]. Ces croisées avaient de petites vitres, d'une couleur si verte, que, sans son excellente vue, le jeune homme n'aurait pu apercevoir les rideaux de toiles à carreaux bleus qui cachaient les mystères de cet appartement aux yeux des profanes.<sup>11</sup>

“Ce débris de la bourgeoisie du seizième siècle” nous laisse entendre qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, on a perdu la grandeur de l'ancienne bourgeoisie avec ses idéaux, son effort pour la liberté. On ne retient que le mot, devenu assez problématique s'agissant de la bourgeoisie elle-même vers 1830. Cette maison du chat-qui-pelote qui reste donc aux yeux des profanes un “manque-à-savoir”<sup>12</sup> – c'est-à-dire un passé sans mémoire, pour reprendre les termes de

---

<sup>9</sup> Cf. Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat et les Artistes. De la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion (Série “Art, Histoire, Société”), 1999.

<sup>10</sup> Selon le titre, décisif, de l'ouvrage de Roland Chollet, *Balzac Journaliste. Le Tournant de 1830*, Klincksieck, 1983 ; réédition de Champion, 2000.\_

<sup>11</sup> *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl. t. I, p. 39-40.

<sup>12</sup> Roland Le Huenen, Paul Perron, “Balzac et la représentation”, *Poétique*, n° 61, 1985, p. 80. Voir aussi l'article “Balzac et le problème du sujet” de F. Jameson (dans *Le Roman balzacien*, coédition de R. Le Huenen et P. Perron, Montréal, Didier, 1980, p. 65-76.) : pour Jameson, la mise en place d'un dispositif narratif antérieur à la constitution du sujet bourgeois est un “blocage de son développement”.

Roland Le Huenen et Paul Perron, donne à voir un monde dans lequel l'observateur va construire sa représentation de la société bourgeoise. Là est le véritable commencement de l'ensemble de *La Comédie humaine*. En 1839, *Pierre Grassou* s'intéresse à la distinction entre génie et talent, aux questions de théorie et de pratique à propos de peinture, et à l'actualité de l'art : "la vogue des portraits, l'organisation du "champ" artistique, avec ses acteurs, son marché, ses intermédiaires, ses clients, et la destruction de l'art en proportion de son succès bourgeois"<sup>13</sup>. En 1842, *La Rabouilleuse* problématise la dissolution d'une société bourgeoise, avec pour point d'arrivée, les événements de 1830, mais vus rétrospectivement.<sup>14</sup>

Ainsi, dans ce contexte, *La Maison du chat-qui-pelote* lance une problématique de l'artiste, le situant entre l'aristocrate et le bourgeois ; entre ces deux classes, il n'y a pas encore, dans le roman, de distinction absolue : les trois mots "aristocrate", "artiste" et "bourgeois", sont contradictoires mais partiellement superposables. Ainsi Sommervieux est noble, puisque baron ; artiste puisque que peintre ; bourgeois, car il s'est enrichi grâce à son travail et à son mariage. *La Rabouilleuse* et *Pierre Grassou* peuvent utilement compléter ou approfondir la problématique lancée par *La Maison du chat-qui-pelote*. Ces deux romans montrent à quel point l'artiste et le bourgeois ont partie liée, selon des formules qui varient d'un roman à l'autre. *Pierre Grassou*, comme *Féder ou le mari d'argent* de Stendhal, mène à une fusion entre l'artiste et le bourgeois, par laquelle s'impose la figure de "l'artiste bourgeois", ou bien de "l'artiste des bourgeois", en quelque sorte comme un topos romanesque. Ainsi *La Rabouilleuse* oblige à passer de l'idée d'unilatéral à celle de bilatéral : une incompatibilité, pensée comme la déformation d'une norme, s'installe dans le roman entre le bourgeois et l'artiste, couple indissociable pourtant, à l'image de la société moderne issue de la Révolution. Mais c'est sans aucun doute *La Rabouilleuse* qui offre l'exemple le plus

---

<sup>13</sup> Pierre Laforgue, notice de *Pierre Grassou* du cédérom *Balzac, op. cit.*

<sup>14</sup> Remarquons aussi ceci : l'histoire de *La Maison du chat-qui-pelote* (daté de Maffliers, oct. 1829) se passe sous le règne de Napoléon 1<sup>er</sup> entre la Révolution et la Restauration ; Balzac a écrit son roman à la fin de 1829, et l'a publié en avril 1830 ; grâce à ce recul d'une vingtaine d'années, le narrateur fait œuvre d'historien, voire d'archéologue. L'action de *Pierre Grassou* (daté de Paris, déc. 1839) se déroule sous Louis-Philippe ; Balzac a écrit cette nouvelle au mois d'août et en a fait livraison en décembre la même année (1839). *La Rabouilleuse* (daté de Paris, nov. 1842), est écrit en 1839, la première partie intitulée *Les Deux Frères* a été publiée en feuilleton du 24 février au 4 mars 1841 dans *La Presse* ; la deuxième partie *Un ménage de garçon en province* a été publiée en feuilleton du 27 octobre au 19 novembre 1842 dans le même journal. Ce roman est un des grands romans, un des romans les plus sombres, ou encore un des romans balzaciens très "incidentés" (Claude Duchet, notice d'*Un ménage de garçon en province* du cédérom *Balzac, op. cit.*), comme *Les Paysans* ; l'histoire est celle d'une fortune sur trois générations, dans l'espace d'un demi-siècle : la Révolution, l'Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet y sont sous l'angle d'une double opposition Paris/province et artiste/officier. *La Rabouilleuse*, quoique situé sous la Restauration, porte sur la province un regard fortement influencé par la Monarchie de Juillet, période à laquelle le roman fut écrit et publié. Tout au long du roman, la contradiction entre deux frères, le demi-solde Philippe Bridau et le grand peintre Joseph Bridau, manifeste la vie sociale de manière spécifique dans la fiction.

complexe et le plus vaste d'un ensemble de prises de positions pertinentes. A travers ce roman, Balzac soutient que ce qui définit essentiellement "la période mouvementée de la transformation" de la société française de 1789 à 1840, c'est la profonde révolution sociale constituée par l'accession au pouvoir, non plus individuelle mais massive, des hommes du tiers état. Mais il ne manque pas non plus de souligner la distance – au moins en termes de représentation – entre le "bourgeois politique", dont la domination est tout à fait établie, et la "culture bourgeoise", encore à inventer. C'est cette tension qui fait la trame de *La Rabouilleuse*. Le roman s'inscrit à la charnière du XVIII<sup>e</sup> siècle et du XIX<sup>e</sup> siècle : d'un côté, avec son début, "les relations secrètes entre le poète et l'épicier"<sup>15</sup>, sous la Terreur, fournissent les éléments d'une réflexion contradictoire et ambiguë ; de l'autre, avec la fin, l'auteur signale la menace qui pèse sur les artistes dans la société bourgeoise. La deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle montrera que Balzac avait bien pressenti l'avenir.

### **Le schéma bilatéral ou la bilatéralité plurielle**

Avant d'entrer plus avant dans le détail, voyons ce qui, dans l'image sociale construite à partir de l'opposition entre le bourgeois et l'artiste, plus précisément entre le petit bourgeois et l'artiste, se présente comme un élément inspirateur tout à la fois de l'idéologie et de la fiction. S'agissant de la nouvelle couche sociale dans *La Comédie humaine*, le petit bourgeois balzacien (dont l'épicier est le type) est simplement ridicule, il n'est pas odieux. Si l'on compare l'esquisse presque caricaturale de "L'épicier", article paru en 1830<sup>16</sup>, à la description plus sérieuse que l'auteur de *La Maison du chat-qui-pelote* faisait de l'intérieur des Guillaume, on devra constater que, malgré le "snobisme"<sup>17</sup> naissant de la classe bourgeoise qui commence à fréquenter le milieu artiste, Balzac lui reste attaché. S'il la juge, la critique, et déjà s'éloigne d'elle, il persiste à lui reconnaître de hautes vertus sociales et morales.

---

<sup>15</sup> *La Rabouilleuse*, Pl. t. IV, p. 275. Je me contenterai ici de signaler ce point, qui fera dans ma thèse l'objet d'une étude détaillée.

<sup>16</sup> Le 22 avril 1830, dans *La Silhouette*, surtitré "Galerie physiologique". Il est vrai qu'il y a entre les deux textes une différence de genre. Mais la distance entre les deux n'est pas seulement celle du romancier au journaliste. Elle est aussi celle des époques de référence ("l'histoire" de *La Maison du chat-qui-pelote* est antérieure à la Restauration.). Mais à la fin de la Restauration le point de vue de Balzac évolue assez vite, dans la conjoncture politique précédant Juillet. On notera la concomitance dans ce numéro de *La Silhouette* de la physiologie de l'épicier et du troisième volet de l'ensemble "Des Artistes" (voir Roland Chollet, *op. cit.*, p.198). "L'épicier" sera repris et développé en 1839 dans *Les Français peints par eux-mêmes*, et recevra là son plein statut social.

<sup>17</sup> Le terme snobisme n'apparaît qu'en 1857 dans la traduction de *Livres des Snobs* de Thackeray (TLF).

Commençons par *La Maison du chat-qui-pelote* afin d'y dessiner le schéma bilatéral. La plupart des nouvelles balzaciennes des *Scènes de la vie privée* du début des années 1830 sont conçues comme des diptyques formés de deux récits ou de deux tableaux, qui s'opposent ou se complètent. Dans *La Maison du chat-qui-pelote*, chacun de leur côté, le mari Sommervieux et sa femme Augustine sont victimes d'un mariage inconséquent, car " il est des mésalliances d'esprit aussi bien que des mésalliances de mœurs et de rang "18. Balzac souligne le contraste entre la vie d'Augustine Guillaume dans la boutique de la rue Saint-Denis et celle qu'elle mène après son mariage. Le titre primitif de la nouvelle - *Gloire et Malheur* - soulignait l'effet antithétique et pose l'opposition diamétrale. Comme le remarque M. Bardèche, les nouvelles et les contes de 1830-1834 opposaient un individu à un autre, ou un individu à un groupe, ou un groupe à un groupe. Les conflits étaient, en apparence, relativement simples, on avait bien, conformément au schéma binaire :

Point de vue bourgeois vs point de vue aristocrate ou mondain

Gloire vs Malheur

L'essentiel se saisit ainsi dans ce conflit et il suffit d'appliquer un seul axe binaire, qui implique une seule opposition binaire entre ses pôles. Mais le schéma simplement binaire, s'il facilite la classification des oppositions, ou des contradictions, ne permet pas de rendre compte de l'instabilité des oppositions qui rendent la structure complexe et conflictuelle. Rappelons avant d'aller plus loin, quelques points déjà acquis : Augustine s'oppose à la fois à cette maison (commerce) et à la société mondaine (monde aristocrate) selon les points de vue qui changent à l'intérieur même de la maison du chat-qui-pelote, lieu conflictuel à la fois public et privé, boutique et demeure : les jugements contradictoires exprimés soit par Sommervieux en tant que personne privée, soit par Sommervieux en tant que personnage public, mondain, soit par Augustine Guillaume, soit par Augustine Sommervieux (née Guillaume) sont bilatéraux.

Il s'agit aussi du processus de la construction romanesque. Le rapprochement que Balzac établit dès 1830 entre l'artiste et le bourgeois, plus précisément le commerçant parisien, a été favorisé par les conditions particulières dans lesquelles s'est formée sa culture esthétique ou plus généralement, la culture esthétique de son siècle. En effet, l'artiste se trouve plus souvent en situation conflictuelle avec la société bourgeoise qu'avec le pouvoir. Dès la

---

<sup>18</sup> *La Maison du chat-qui-pelote*, op. cit., p. 77.

publication des articles intitulés “ Des Artistes ”<sup>19</sup> en 1830, les rapports avec le pouvoir n’ont constitué qu’un point secondaire des considérations auxquelles se livre Balzac sur le rôle de l’artiste dans la société bourgeoise. Les artistes demeurent isolés, ignorés et pauvres. Jeunes, ils rêvent de gloire, d’Institut. Le bourgeois, quant à lui, aime les arts, il visite le Salon, il achète des tableaux, mais il souhaite des œuvres plus petites, plus accessibles, à l’image du manque de grandeur qui le caractérise, comme l’écrira plus tard Balzac dans *La Cousine Bette* :

C’est un art sans débouchés aujourd’hui qu’il n’y a plus ni grandes existences, ni grandes fortunes, ni palais substitués, ni majorats. Nous ne pouvons loger que de petits tableaux, de petites figures, aussi les arts sont-ils menacés par le *petit*<sup>20</sup>.

Ainsi, l’œuvre d’art doit se plier à cette demande. Tel est le cas de Pierre Grassou : l’envers – ou l’endroit ? – de Fougères. Balzac, grâce à lui, montre la différence entre la vraie peinture et la peinture superficielle. Il oppose la profondeur de Joseph Bridau à la personnalité inconsistante de Pierre Grassou. Malgré son application et son esprit de méthode, Pierre Grassou se révèle incapable de créer une œuvre authentique. Il s’embourgeoise volontiers, se fond dans la catégorie bourgeoise, y découvre le bonheur et y crée du bonheur. Pierre Grassou – un bilatéral – symbolise désormais l’artiste bourgeois qui a en même temps le double visage – pas forcément contradictoire -, du petit bourgeois et de l’artiste ou du moins de celui qui se présente comme tel. En effet même si Grassou a su se pénétrer parfaitement des critiques sévères que lui adressent ses émules pleins de génie, Schinner, Joseph Bridau, et même si, dès que la fortune le met en état d’acquérir des dessins et des tableaux, il n’a que des choix infaillibles, il n’est qu’un médiocre. Il va devenir le peintre attitré de la bourgeoisie louis-philipparde, il se lance dans le genre des “ portraits de bourgeois ” – très à la mode, jouant en quelque sorte le rôle du photographe moderne. Malgré sa réputation, il sait qu’il n’est pas un véritable artiste. Si on l’estime encore dans son milieu d’origine, ce n’est ni pour son talent, ni pour sa probité, mais pour d’autres raisons :

---

<sup>19</sup> Dans *La Silhouette*, Balzac publie “ Des Artistes ” au 25 février (premier article), 11 mars (deuxième) et 22 avril 1830 (troisième et dernier).

<sup>20</sup> *La Cousine Bette*, Pl. t. VII, p. 130. Ainsi se trouvent posés des problèmes essentiels, notamment celui de l’utilité à l’époque louis-philipparde : “ Sans l’utile, dit Charles Mignon, où prendrait-on l’art ? sur quoi s’appuierait, de quoi vivrait, où s’abriterait et qui payerait le poète ?

– Oh ! mon cher père, cette opinion est bien capitaine au long cours, épicier, bonnet de coton !... ” (*Modeste Mignon*, Pl. t. I, p. 643). Il est évident que l’artiste est un phénomène social qui intrigue Balzac. Théodose de La Peyrade, l’avocat des *Petits Bourgeois*, tranche à sa place : “ Son peintre était Pierre Grassou, et non Joseph Bridau, son livre était *Paul et Virginie*, le plus grand poète actuel était Casimir Delavigne ; à ses yeux, la mission de l’art était avant tout l’utilité. ” (*Les Petits Bourgeois*, Pl. t. VIII, p. 69).



Aujourd'hui, Pierre Grassou, qui ne manque pas une seule Exposition, passe [dans le monde bourgeois] pour un bon peintre de portraits. (...) [La grande raison des Bourgeois pour employer cet artiste est celle-ci : " Dites-en ce que vous voulez, il place vingt mille francs par an chez son notaire "] Comme Grassou s'est très bien montré dans les émeutes du 12 mai, il a été nommé officier de la Légion d'honneur. Il est chef de bataillon dans la Garde nationale. Le musée de Versailles n'a pas pu se dispenser de commander une bataille à un si excellent citoyen[, qui s'est promené partout dans Paris afin de rencontrer ses anciens camarades et leur dire d'un air dégagé : " Le Roi m'a donné une bataille à faire]. (...) On connaît des médiocrités plus taquines et plus méchantes que celle de Pierre Grassou qui, d'ailleurs, est d'une bienfaisance anonyme et d'une obligeance parfaite<sup>21</sup>.

" Aujourd'hui " (c'est-à-dire en 1839), la société bourgeoise, quelque médiocre qu'elle soit pour Balzac, est au sommet de son épanouissement. Dans *Pierre Grassou*, Balzac retranscrit parfaitement la chronologie socio-historique de la Monarchie de Juillet. Le début du texte fait allusion au Salon de " 1839 " : " Aujourd'hui, ni la foule ni la critique ne se passionneront plus pour les produits de ce bazar "<sup>22</sup>, et la fin retrouve ce même énoncé " Aujourd'hui ", c'est-à-dire encore " 1839 " et le moment de l'écriture. Dans ce cas, le temps produit ses effets sur les personnes et sur les choses, tandis que le romancier l'ordonne dans la structure de son récit. Au début, Pierre Grassou n'était qu'un " pauvre bonhomme "<sup>23</sup>, un " honnête artiste ", qui désirait être peintre. Quand " Le Roi m'a [lui a] donné une bataille à faire ", l'artiste-bourgeois, " un si excellent citoyen " – pour reprendre l'expression humoristique de Balzac –, mais " exécrationnel artiste ", a su choisir le bon parti (comme Birotteau en son temps) pendant les émeutes sanglantes des 12 et 13 mai 1839. Dès lors, Pierre Grassou devient une caricature de la figure de l'artiste des petits bourgeois, à la fois peintre officiel et figure caricaturale de l'artiste des *Petits Bourgeois*. On voit ici que l'insertion de l'histoire dans le récit, " sa capacité de reconfigurer le temps "<sup>24</sup> – pour reprendre la formule bien connue de Paul Ricœur – met en jeu la question de l'événement historique. Pierre Grassou est l'incarnation ponctuelle de " l'artiste bourgeois ", il représente " les Grassou parvenus, solidaires des Grassou à venir "<sup>25</sup>, conscients de leur richesse au moins symbolique (artistiquement, politiquement ou institutionnellement). Tous les artistes n'ont pas été, ne sont pas, ne deviendront pas des Grassou, mais dans chacun, il y a un " Grassou potentiel " et Balzac donne à Grassou une valeur allégorique.

---

<sup>21</sup> *Pierre Grassou*, Pl. t. VI, p. 1110-1111, les mots entre crochets sont les ajouts par Balzac dans le Furne corrigé.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 1091.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1101. Balzac a bien décrit cette expression : " " Il faut récompenser la volonté dans les Arts ! Grassou n'a pas volé son succès ! voilà dix ans qu'il pioche, pauvre bonhomme ! " Cette exclamation de *pauvre bonhomme !* était pour la moitié dans les adhésions et les félicitations que recevait le peintre. " Par quoi le consensus récupère le stéréotype de l'artiste romantique.

<sup>24</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, Seuil, p. 135.

<sup>25</sup> *Pierre Grassou*, *op. cit.*, p. 1101.

Contrairement au cas de *La Maison du chat-qui-pelote*, le cas de *La Rabouilleuse* ne valorise pas un individu ou un groupe au détriment d'un autre. Chaque groupe et chaque individu sont des lieux de tensions, et les relations ne s'établissent pas d'une seule manière bilatérale, mais multilatérale. Ainsi, chaque fois que Joseph Bridau apparaît dans *La Rabouilleuse* en tant que type du grand artiste – un être à part, peu sensible à la réalité matérielle –, “ s'ouvre une immense toile peuplée de mille personnages ”<sup>26</sup> contradictoire et conflictuelle. Le roman est à cet égard celui de l'ensemble de *La Comédie humaine*. En effet, les relations sont interdépendantes les unes des autres. Si certaines relations ne s'établissent pas, elles ne fonctionnent pas, ou ne fonctionnent pas encore, car chaque élément ne peut jouer et signifier dans un sens ou dans l'autre que dans la mesure où il est en rapport avec tel ou tel autre élément. Balzac a très nettement et très clairement mis en lumière cette énergétique du mouvement dans son œuvre. Une fois encore, pas d'envers sans endroit.

Balzac conserve toujours un fond de gravité dans la manière dont il présente Joseph Bridau à travers ses métamorphoses, quitte à rappeler en dissonance le profil d'une autre trajectoire, du côté de la bohème : celle de Léon de Lora, alias Mistigris incorrigible rapin.

Léon de Lora qui, malgré sa célébrité comme peintre de paysage, n'a pas renoncé à sa vieille habitude de retourner les proverbes, et qui répondit à Joseph à propos de la modestie avec laquelle il avait reçu les faveurs de la destinée : “ Bah ! *la pépie vient en mangeant* ! ” Paris, novembre 1842.<sup>27</sup>

L'étude du dossier génétique de la fin du roman<sup>28</sup> n'est pas sans intérêt. Le manuscrit se terminait, initialement, par l'évocation ironique de la promotion sociale de Joseph Bridau ; “ pas encore membre de l'Institut ” (mais cela viendra), “ il se trouve comte de Brambourg, ce qui le fait souvent pouffer de rire ”<sup>29</sup>. Puis l'édition Furne se clôt “ sur une plaisanterie qui ferme la boucle en soulignant la menace qui pèse sur tout artiste ”<sup>30</sup>. Mais sur un jeu

---

<sup>26</sup> Gaëtan Picon, “ Balzac et la technique du roman ”, *L'Oeuvre de Balzac*, t. 8, Formes et reflets, 1950-1953, en 16 vol., p. XXVI.

<sup>27</sup> *La Rabouilleuse*, op. cit., p. 541.

<sup>28</sup> La clause de *La Rabouilleuse*, au fur et à mesure des étapes de l'écriture, est modifiée, retravaillée. Plus précisément, le manuscrit (Lov. A 198, f° 205, paginé 134 par Balzac) s'arrête à “ Joseph, marié vers ce temps[...] pouffer de rire ”. Le développement concernant les proverbes de Mistigris apparaît sur l'épreuve 2 (on n'a pas d'exemplaire de la fin), qui se termine par les mots “ [...] de retourner les proverbes. ” ; l'épreuve 3 (sur l'édition originale chez Souverain, Lov. A 200, verso du f° 235 qui était paginé 141 ) Balzac ajoute “ , et qui répondit à Joseph à propos de la modestie avec laquelle il avait reçu les faveurs de la destinée : “ la pépie vient en mangeant ! Ceci n'est pas une plaisanterie, il y a là l'explication de toutes les avarices ”, en mettant également en italique “ les bons comtes... ”.

<sup>29</sup> *La Rabouilleuse*, op. cit., p. 540.

<sup>30</sup> La remarque est de Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, PUF, 1983, p. 192.

d'épreuves<sup>31</sup> pour l'édition originale (Souverain, 1842), Balzac avait tenu à préciser avant d'inscrire le mot " Fin " : " Ceci n'est pas une plaisanterie, il y a là l'explication de toutes les avarices " <sup>32</sup>. Cette morale conclusive trop unilatérale sans doute, ne fut pas retenue dans l'édition Souverain, ni ultérieurement. En revanche sont maintenus les italiques apparus sur cette troisième épreuve, qui soulignent les jeux de mots, où le romancier joue à contre-stéréotype. L'énoncé d'une ambiguïté saisissante apparaît ainsi dans le discours de Léon de Lora. La fortune – les titres de noblesse, le beau mariage avec une fille de commerçant (" espèce de Hochon rustique ")), les décorations, le triomphe – repose-t-elle sur le désintéressement, le génie, l'innocence ? Sinon, comment s'explique le triomphe final de Joseph Bridau artiste très romantique, laid, pauvre, mais plein de génie ? On peut cependant se demander si le romancier n'a pas senti la contradiction entre sa thèse de 1830 – " un grand homme doit être malheureux " <sup>33</sup> et les fins heureuses que peuvent faire dans la société bourgeoise d'authentiques créateurs, écrivains ou artistes, comme l'écrivain Daniel d'Arthez ou le peintre Joseph Bridau. Ce qu'il montre ici, c'est une double face instable et mobile. Les choses ont déjà bougé depuis que l'histoire du roman est terminée. Mais l'histoire demeure ouverte pour d'autres jets du hasard.

### **Le bilatéral en sociogramme**

Dans un tel contexte, la complexité et la multiplicité de la représentation romanesque ne peuvent pas être simplement formelles, ou simplement idéologiques, nos trois exemples le prouvent : pour un Joseph Bridau, ouvertement problématisé sous la Monarchie de Juillet, la clause, avec sa " victoire " ne peut s'accomplir qu'en mettant en face la condition même de l'exercice de l'art et de la puissance créatrice. Il relance l'artiste vers l'avant en bousculant des habitudes et des valeurs : la consécration académique guette Bridau. Pour échapper à une fin stéréotypée, Balzac clôt *La Rabouilleuse* en mettant dans la bouche de Mistigris un proverbe détourné " *la pépie vient en mangeant !*", et *Pierre Grassou* se termine par l'évocation ironique d'" une bataille à faire ". Dans le cas de *La Maison du chat-qui-pelote*, le changement du titre déplace la problématique sur la société bourgeoise vue par l'artiste : " Commencer par [Gloire et malheur], avec le refoulement du titre, original, mais avec la mention (apparue dans l'édition Béchét de 1835) de la date initiale (octobre 1829), et avec sa

---

<sup>31</sup> Lov. A 200, f° 236.

<sup>32</sup> Balzac avait écrit " l'avarice est la mort du génie " dans son article " Des Artistes " (*O. D.* de Pl. t. II, p. 713).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 716.

chronologie diégétique (qui conduit à la fin de l'Empire), c'est aussi assigner une origine au génie comme au siècle. »<sup>34</sup>

Certes, au sein de la société bourgeoise et face à elle, tous les artistes n'aspirent pas à s'identifier à un modèle unique. Chez Balzac la pluralité est évidente. Si Sommervieux reste un peu oublié, Grassou et Joseph Bridau ne le sont pas. Sommervieux était certes un peintre de talent, mais jeune "aristocrate" et "dandy", et donc obsolète dans l'ensemble de *La Comédie humaine*, alors que Pierre Grassou et Joseph Bridau sont bien vivants – et reparaisants – dans *La Comédie humaine*. Quel que soit l'angle sous lequel on aborde le texte, Sommervieux, Pierre Grassou et Joseph Bridau ne se réduisent pas à un système d'oppositions internes – au moins en termes balzaciens. Tous trois appartiennent à un monde imaginaire où toute une constellation s'organise en rapport au monde de référence. La mise en texte crée et inscrit, dans le temps et l'espace, "le social du roman" qui n'est jamais construit "avec des matériaux bruts, mais avec des concrétions de sens, des noyaux signifiants, mobiles et mobilisables, encore vivaces et productifs. »<sup>35</sup>

L'étude des trois récits a dévoilé ainsi différentes facettes du bilatéral. Tout doit être observé de tous côtés, de tous les points de vue possibles. A cet égard, citons Aline Mura : "L'opposition est un point mais aussi un mouvement, elle marque une limite mais elle déplace cette limite. Elle tient compte de ce facteur-mouvement en multipliant les lectures possibles. Le romancier est aussi un lecteur pris dans cette dynamique de la création. »<sup>36</sup> Si l'on voit dans l'opposition un "facteur-mouvement", sa configuration n'est pas un simple va-et-vient, mais une opposition multiple et complexe qui intervient dans la mise en texte. Elle pose bien la question de la complexité et de la multiplicité de la "représentation" romanesque. Comme le fait remarquer Claude Duchet, selon que le bourgeois s'oppose à l'aristocrate, au prolétaire, à l'artiste ou à "lui-même", il devient "ceci ou cela et les sens du mot peuvent s'inverser. »<sup>37</sup> Ainsi le bourgeois se trouve présenté en mouvement, il se transforme et se configure selon les axes de différentes oppositions. Le bourgeois envahit de toutes parts *La Comédie humaine*, en occupe, secrètement ou officiellement, presque tous les points stratégiques, pour les enjeux idéologiques comme pour les enjeux esthétiques. Le

---

<sup>34</sup> Claude Duchet et Isabelle Tournier, "Avertissement quasi littéraire", *Balzac, Œuvres complètes. Le "Moment" de La Comédie humaine*, PUV, 1993, p. 12.

<sup>35</sup> Claude Duchet, "Réflexions sur les rapports du roman et de la société", *Roman et société*, Armand Colin, 1973, p. 66.

<sup>36</sup> Aline Mura, *Béatrix ou la logique des contraintes*, Honoré Champion, 1997, p. 19-20.

<sup>37</sup> Claude Duchet, "Présentation : Du Bourgeois majuscule", dans *Romantisme*, "Le Bourgeois", n° 17-18, 1977, p. 3-5.

bourgeois balzacien confronté soit avec le peuple, soit avec le noble ou encore avec l'artiste s'interprète en référence au monde dans l'organisation signifiante du texte.

Pour faire comprendre cette posture, mon exposé a donc voulu adopter la démarche sociocritique, s'appuyant sur son concept majeur " le sociogramme " <sup>38</sup>. J'y vois une exacte adéquation avec le fonctionnement balzacien de la contradiction interne. On voit bien que la bilatéralité de la représentation balzacienne se manifeste, et s'oriente dans l'ensemble de l'univers de *La Comédie humaine*. Le sociogramme fournira les points d'appui et les points de repère pour une lecture esthétique-idéologique plus ouverte du texte. La conclusion principale, c'est que la bilatéralité est omniprésente chez Balzac, et qu'elle ne cesse de renaître du système mouvant des oppositions qui forme l'" activité sociogrammatique ". Et le concept s'étend tout aussi bien à des figures multilatérales.

En effet, " le Bourgeois " ne nous donne jamais une seule idée, une seule image totalement satisfaisante, mais une idée ou une image instable, conflictuelle et partielle, car il n'y a jamais un seul point de vue possible, si bien que les procédés textuels de représentation du bourgeois sont eux-mêmes multiples. Mon travail, volontairement limité, permet au moins de voir comment le texte balzacien construit la représentation de la configuration " bourgeois/artiste ", et de réfléchir à la façon dont il complique l'opposition simple entre bourgeois et artiste, en créant des situations fictionnelles où les personnages accomplissent leurs trajectoires fictives en référence constante aux réalités de " l'état civil " et au devenir historique des conditions sociales et à la situation du champ culturel. \_

Si l'on suit le principe et le mouvement du texte balzacien sous l'éclairage du " bilatéral " ou selon la formule " *CARYMARY CARYMARA* " <sup>39</sup>, l'exemple qui nous a servi de repère peut s'énoncer ainsi : soit bourgeois et artiste, soit artiste et bourgeois ; tout artiste contient un bourgeois en devenir, tout bourgeois un artiste refoulé ; un artiste médiocre peut accéder à la notoriété, et même à la gloire ; un artiste de génie a besoin de la consécration bourgeoise, etc. C'est dire qu'à partir (au moins) de 1830, bourgeois et artiste forment un

---

<sup>38</sup> Voir sa définition notamment dans l'article " Sociocritique ", rédigé par C. Duchet et I. Tournier, *Dictionnaire universel des littératures*, publié sous la direction de Béatrice Didier, vol. 3, PUF, 1994, p. 3571-3573.

<sup>39</sup> " Aussi, le grand abstracteur de quintessence a-t-il jadis exprimé ces deux systèmes en deux mots : *CARYMARY, CARYMARA*. [...] Notre cher Rabelais a résolu cette philosophie par un mot plus bref que *Carymary, Carymara* : c'est *peut-être*, d'où Montaigne a pris son *Que sais-je ?* Encore ces derniers mots de la science morale ne sont-ils guère que l'exclamation de Pyrrhon restant entre le bien et le mal, comme l'âne de Buridan entre deux mesures d'avoine. Mais laissons là cette éternelle discussion qui aboutit aujourd'hui à oui et non. Quelle expérience voulais-tu donc faire en te jetant dans la Seine? étais-tu jaloux de la machine hydraulique du pont Notre-Dame?" (*La Peau de chagrin*, Pl. t. X, p. 119.)

“ couple indissociable ”, et doivent être pensés ensemble. Ce que va bientôt affirmer la dédicace “ Aux Bourgeois ”<sup>40</sup> du Salon de 1846 de Baudelaire.

L’envers de *La Comédie humaine*, c’est aussi cela, lisible “ en creux ” dans le tissu textuel que Juillet 1830 révèle et que “ l’auguste mensonge ” de la fiction ne peut voiler : l’installation de la culture bourgeoise aux commandes de la politique “ intelligente ” des Beaux Arts, des Académies, du décor de la vie bourgeoise et logiquement des canons de l’esthétique réaliste. Pour en revenir à Janus, on rappellera qu’au point de vue du Temps, son visage double se place entre le passé qui n’est plus et l’avenir qui n’est pas encore. Citons pour conclure *L’Hôpital et le Peuple* où s’anticipe un après de la Bourgeoisie conçu par opposition aux “ ruines de l’Eglise et de la Noblesse, celles de la Féodalité, du Moyen Age qui sont sublimes et frappent aujourd’hui d’admiration les vainqueurs étonnés, ébahis : mais celles de la Bourgeoisie seront un ignoble détrit de carton-pierre, de plâtres, de colorriages. Cette immense fabrique de petites choses, d’efflorescences capricieuses à bon marché, ne donnera rien, pas même de la poussière. ”<sup>41</sup>

L’envers de *La Comédie humaine* serait-ce donc cela ? Une “ vanité ” longuement élaborée au fil des œuvres, mais désacralisée par les lois du marché. Non plus l’Ecclésiaste, mais le bazar, ou le bric-à-brac de Pons. La problématique du “ bilatéral ” – ne jamais envisager les choses humaines d’un seul point de vue – nous paraît recouper celle de “ l’envers ”, dans la mesure où il s’agit toujours d’une déconstruction des évidences, d’une déstabilisation des discours et (littéralement) d’une mise en équivoque : ceci égale cela, ce qui va plus loin encore que la simple opposition de l’envers et de l’endroit, pour génératrice qu’elle soit. Il nous a semblé, en dernière analyse, que l’ambivalence du sens l’emportait (le plus) souvent chez Balzac sur la révélation de l’envers comme vérité de l’endroit, ou plutôt qu’il y avait concurrence dans *La Comédie humaine* entre ces deux figures, inséparables, d’appréhension du réel.

---

<sup>40</sup> Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Pl. t. II, p. 415-417.

<sup>41</sup> “ Moralité artistique ” (article paru dans *Le Diable à Paris* en 1844) de *L’Hôpital et le Peuple*, Pl. t. XII, p. 581.