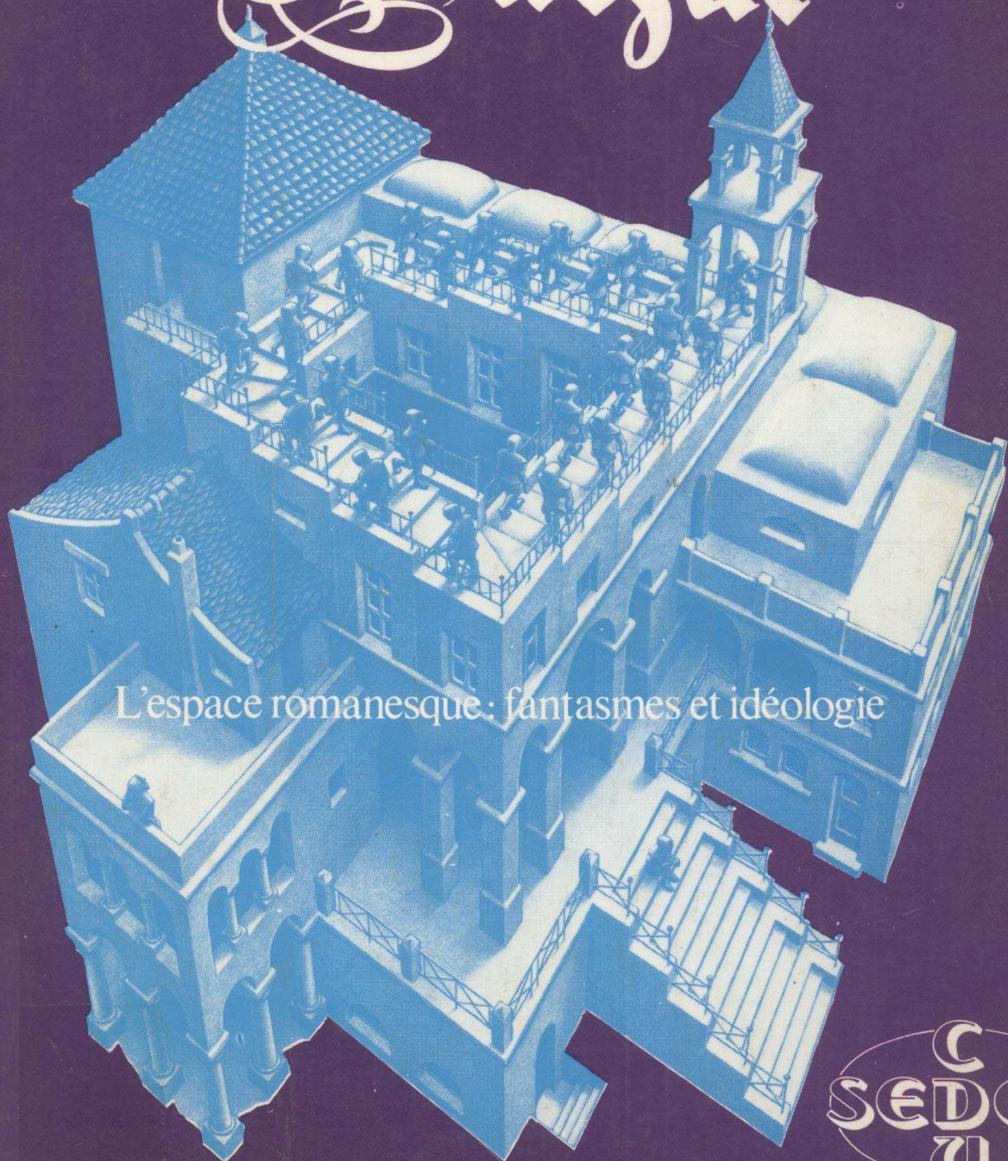


NICOLE MOZET

la ville de province
dans l'œuvre de
Balzac



L'espace romanesque : fantasmes et idéologie

C
SEDES
U

LA VILLE
DE PROVINCE
DANS L'ŒUVRE
DE BALZAC



Et comptez, si vous y allez, que vous lui trouverez, au milieu d'elle, une jolie rye, qui est une rue délicieuse où le monde se pourmène, où toujours il y ha du vent, de l'ombre et du soleil, de la pluye et de l'amour.

Illustration de Gustave Doré
pour l'*Apostrophe* (1855)

NICOLE MOZET

Maître-Assistant à l'Université de Paris VII

LA VILLE
DE PROVINCE
DANS L'ŒUVRE
DE BALZAC

L'espace romanesque :
fantasmes et idéologie

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DES LETTRES

SOCIÉTÉ D'ÉDITION D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
88, boulevard Saint-Germain
PARIS V^e

Références :

- *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976-1981 (t. I-XII). Sauf indication contraire, c'est à cette édition que renvoient les références, y compris pour les œuvres inachevées.
- Romans de jeunesse, édition de Pierre Barbéris, *Les Bibliophiles de l'Originale* (1965).
- *Correspondance*, édition de Roger Pierrot, 5 vol., Garnier, 1960-1969.
- *Lettres à Mme Hanska*, édition de R. Pierrot, 4 vol., *Les Bibliophiles de l'Originale*, 1967-1971.
- L'abréviation Lov. renvoie à la Collection Spoelberch de Lovenjoul, à Chantilly, où sont conservés la plupart des manuscrits des œuvres de Balzac.

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'Article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans le but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faites sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'Article 40). Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code pénal.

© 1982, CDU et SEDES réunis
ISBN 2-7181-0525-8

INTRODUCTION

«La cour méprise la ville ; la ville méprise la province ; la province méprise les champs» (*L'Encyclopédie*, article *Provincial*.)

Soit un thème idéologique — la province —, présent dans la littérature française au moins depuis le XVII^e siècle, en liaison avec le développement de la centralisation et de l'urbanisation. Mais c'est une notion purement négative, qui recouvre toute la France non parisienne, et qui n'est ni un concept ni un vrai lieu géographique. Par quelle histoire, par quel travail d'écriture ce thème jusque-là peu exploité, ce filon apparemment si pauvre a-t-il pu produire soudain, aux environs de 1830, un objet littéraire nouveau : *la ville de province* ? A l'instant même où nous pénétrons enfin au royaume des noms propres, au moment où les villes des romans sont délivrées de l'abstraction des astérisques, ce qui était exsangue et amorphe se met à proliférer, entraînant avec soi réalités et fantasmes, toujours étroitement imbriqués.

Comment ce nouvel objet littéraire, dont Balzac s'est emparé dès que paru, et qu'il a profondément remanié, a-t-il participé à la restructuration du genre romanesque à la fin de la Restauration — de laquelle le roman balzacien est né, tout en y apportant son essentielle contribution ?

Essayer de répondre à ces questions, c'est accepter de se confronter aux problèmes de ce qu'il faut bien appeler par son nom : le réalisme. Car, dans le contexte littéraire et culturel du début du XIX^e siècle, le sujet provincial va forcément de pair avec une intention moderniste, comme s'il suffisait d'introduire dans la fiction romanesque une ville de province réelle, n'importe laquelle, pour donner à un texte des dimensions géographique, historique, économique, sociologique. Et le littéraire de ployer sous cette masse de non-littérature, dont il se trouve à la fois encombré et lesté. Certains romans de mœurs de la Restauration souffrent visiblement de ce recul du romanesque, qui fait retraite devant une invasion étrangère. Mais la fiction, loin de capituler forcément devant l'intrusion de tant d'éléments allogènes, peut aussi y trouver des forces nouvelles, capables de faire basculer du côté de l'imaginaire cette réalité qui devait ne lui servir que de support et de caution. Contrairement à une opinion très largement reçue, en dépit de la part qu'elle fait au sociologique, au politique et à l'archéologique, *La Comédie humaine* en elle-même n'est qu'un assez piètre document sur la province

du début du XIX^{ème} siècle, ses villes, ses objets et la façon dont on y vivait. Tout au plus procure-t-elle une connaissance minimale sur laquelle greffer des enquêtes complémentaires. En revanche, elle constitue un remarquable document idéologique sur le rapport des Français du XIX^{ème} siècle à la différence provinciale, car la spécificité du texte littéraire est de conserver les traces hypertrophiées des conflits idéologiques. Pour Balzac, la problématique de la création artistique n'est pas séparable de celle du Pouvoir, laquelle est toujours sexualisée, de même que l'opposition Paris-Province recouvre en partie une opposition de sexes, qui complète et relaie une opposition de classes. Le texte balzacien part de modèles idéologiques, mais c'est pour les pulvériser et les remodeler. Il intègre un certain nombre d'idées toutes faites sur la province et les provinciaux, mais c'est pour les remettre à leur place d'idées toutes faites. Dans *La Comédie humaine*, c'est toujours la fiction qui, par-delà les discours et les généralités, détient la clé du domaine idéologique. A la croisée des chemins de l'Historique et de la Poésie, la province balzacienne, oscillant constamment du pôle du Réel à celui du Mythe, joue très habilement de cette ambiguïté, dont elle tire son pouvoir de fascination.

Ce n'est jamais impunément — ni pour lui, ni pour le texte qui le prend en charge — qu'un thème idéologique traverse le champ littéraire. Aussi l'analyse doit-elle tenir compte *en même temps* du caractère idéologique de la notion de province, qui déborde très largement les bornes de la littérature, et du caractère littéraire du domaine exploré, lequel réagit nécessairement sur la notion de départ. A négliger le premier point, on s'enferme dans une prison. Mais, si l'on refuse d'accorder au second la même qualité d'attention, on se condamne à une errance inévitablement stérile. Oublier le caractère littéraire des textes étudiés, c'est faire de la contre-histoire, en se privant des informations historiques les plus intéressantes. Car un roman, si truffé soit-il de descriptions et de commentaires, a toujours davantage à nous dire, même d'un point de vue historique, sur lui-même que sur ce qui l'entoure. Lui aussi, après tout, fait partie de la «réalité historique». Aussi discret qu'il puisse être sur ses conditions d'écriture et de lecture, c'est de cela que nous parle d'abord sa discrétion même. C'est pourquoi il n'est pas possible de traiter un roman comme document sans tenir compte de son statut de texte, et plus particulièrement de texte de fiction. Aucun discours, aucun micro-récit, aucune description, aucun passage ne peuvent être extraits sans précaution de l'histoire d'amour et de haine dans laquelle l'écrivain les a insérés. Cette structure relationnelle conditionne l'énonciation de l'ensemble du texte et de chacune de ses parties. Le roman moderne, c'est-à-dire un type de communication particulier qui s'instaure à la fin de la Restauration entre un romancier professionnel et ces destinataires quelquefois ennemis que sont les critiques et les lecteurs, relève d'une analyse historique *et* littéraire, chargée de déterminer les conditions de lisibilité du texte.

Il est impossible de parler du roman balzacien sans rappeler le mépris qui pesait au début du XIX^{ème} siècle sur le genre romanesque tout entier, dédaigné pour son contenu, son écriture, ses lecteurs et même ses auteurs. C'est en interpellant l'Histoire que le roman a accompli sa

propre révolution. On comprend donc que Balzac ait préféré le titre d'historien à celui de romancier, jusque dans sa correspondance, où il évite le terme de roman, parlant plus volontiers du «livre» qu'il est en train d'écrire, ou des «œuvres» qu'il a publiées. Habitué que nous sommes à voir célébrer la grandeur, la force et le génie de Balzac, nous avons beaucoup de mal, derrière l'écran de cette consécration à moitié posthume, à imaginer les difficultés que Balzac a éprouvées pour se faire prendre au sérieux par ses contemporains. Ceux-ci, pour leur part, ont eu de la peine à oublier que l'auteur de *La Comédie humaine* avait accédé au premier degré de la célébrité grâce à la *Physiologie du mariage*, qualifiée de «graveleuse» par Sainte-Beuve, et qui représente cependant un document irremplaçable sur la sexualité à la fin de la Restauration. C'est une forme de renommée qui lui fit un tort considérable devant la critique de son temps, qui avait la partie belle d'ironiser lourdement sur l'enthousiasme qu'il suscitait chez ses lectrices. Se proclamer «historien», pour Balzac, c'était d'abord refuser d'être considéré comme un «amuseur». Le mot est de Balzac (1). Dans l'histoire des hiérarchies littéraires, le roman demeure, encore aujourd'hui, fortement compromis par sa réputation, souvent justifiée, de frivolité, qui le rend très vulnérable, tout en permettant facilement de désamorcer ses aspects les moins conformistes.

La problématisation du genre romanesque, fondée sur la mise en cause de la notion même de romanesque, a engendré le réalisme, bien avant que le mot soit revendiqué par une école littéraire : c'est autour de l'idée de «vérité» que le roman s'est redéfini lentement, entre 1815 et 1830. Le réalisme romanesque, tel qu'il a fonctionné pendant la plus grande partie du XIX^{ème} siècle, peut se définir comme une vérité simulée, une fiction qui masque plus ou moins habilement ses conditions de production, afin de se faire prendre plus aisément pour un récit vécu. Peut donc être étiqueté réaliste, même si cette étiquette est rarement la meilleure qui soit, tout roman dont l'énonciation suscite, ou du moins ne refuse pas, des lectures réalistes, catégorie qui englobe toutes les analyses qui, sans tenir compte de l'effet romanesque ni du travail de l'écriture, se contentent de confronter certains énoncés à leurs référents. Même si nous refusons la validité de ces lectures, nous ne pouvons en nier l'existence. Et si l'intention de Balzac d'être considéré comme l'historien des mœurs de son temps s'explique en partie par cette ambition réaliste, il faut bien voir que celle-ci n'est qu'une perche tendue aux lecteurs les plus pressés, ou un piège, plutôt qu'une véritable direction de lecture. Même en prenant acte du désir qu'avait Balzac de toucher le public le plus large possible, on ne comprendrait pas que, se voulant historien, il se soit obstiné à écrire des romans, si on ne considérait que ce genre littéraire mal défini et en pleine évolution était alors le seul susceptible de canaliser les aspirations les plus diverses : le roman a pris son bien partout autour de lui, autant dans les autres genres littéraires qu'en dehors de la littérature. Ainsi la province balzacienne, qui est aussi éloignée de la satire moliéresque que du lyrisme de Walter Scott, en assume pourtant l'héritage double et contradictoire. Domaine du familier, du

1. *Lettres à Mme Hanska*, t. I, p. 42.

quotidien, du mesquin et de l'infiniment petit, ce pays de nulle part, et si français (2) néanmoins, sera laboratoire, zone d'expérimentations textuelles, propice aux greffons inédits et aux unions non codifiées, accueillant des thèmes et des personnages jusque-là exclus de la scène romanesque. Car le réalisme, c'est aussi la volonté de lever certains tabous, et de bousculer les catégories du noble et du vulgaire, du sérieux et du frivole, du poétique et du prosaïque. Le thème de la province fournit un bon exemple de ce processus d'accaparement et de déplacement. En conséquence, il est dans l'ordre des choses que la critique idéaliste ait traduit cette diversité en termes de bâtardise, et considéré derechef les romanciers comme des auteurs de second ordre. Il n'empêche que c'est grâce au roman que Balzac a pu tenter ce qu'il ne pouvait expérimenter nulle part ailleurs — une Histoire différente —, qui est histoire du Récit autant et en même temps que celle des mœurs.

*
* *
*

Le phénomène provincial est la conséquence de la forme centralisatrice qu'a prise l'Etat au XVII^{ème} siècle. Il constitue une des nombreuses retombées de la naissance et du développement du capitalisme, et non pas, comme on l'a dit trop souvent, une création révolutionnaire. Le terme de province est attesté au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles, avec le sens global et péjoratif que nous lui connaissons aujourd'hui. Deux idéologies se sont affrontées à travers cette opposition géographique, qui prend peu à peu le relais du couple Cour-Ville. Au fur et à mesure que la grande bourgeoisie s'est alliée à l'aristocratie de naissance, obligée de partager avec elle ses privilèges, le clivage se décalait. Le sang et le nom ont cédé lentement la place à d'autres marques de différence, parmi lesquelles la fortune et la culture personnelle ont joué un rôle de plus en plus grand, aux dépens de la naissance. Se moquer du noble de province, comme l'avaient toujours fait les courtisans, ce fut très vite pour la bourgeoisie une façon d'exploiter les divisions internes de la classe la plus proche du pouvoir, en démontrant à son profit que la noblesse du nom ne suffit pas à faire un honnête homme. Mais, tourner le bourgeois provincial en dérision, cela pouvait être aussi un moyen d'effacer une naissance roturière et de se rattacher à l'idéal aristocratique, *id est* parisien, interprété de plus en plus souvent en termes de « mode » : est ridicule celui qui ignore le dernier mot de passe. La satire de la province représente donc déjà, pour un bourgeois d'Ancien Régime, une certaine façon de trahir sa classe, ou bien plutôt, de constituer la bourgeoisie en tant que classe en l'éloignant le plus possible du Tiers Etat. Dans les comédies du XVIII^{ème} siècle, se déploie sous nos yeux l'infinie panoplie des différences sociales, morales, économi-

2. Le roman anglais du XVIII^{ème} siècle a fourni un certain nombre des éléments de la peinture provinciale : dans *Les Deux Amis*, roman inachevé de 1830, profondément tourangeau et très peu provincial, Balzac rend hommage au « génie de Goldsmith » (t. XII, p. 689 et note correspondante). Mais la notion de province, si différente selon les deux pays, ne fait pas partie de l'apport anglais.

ques et culturelles d'une société profondément perturbée. Le drame bourgeois est le seul genre littéraire à présenter la province sans ironie, c'est-à-dire à n'en pas parler, quand bien même ses personnages sont originaires de Lyon ou de Marseille. Il entérine ainsi l'égalité réalisée, du moins au niveau de la bourgeoisie des affaires, entre le bourgeois des grandes villes de province et celui de Paris, à un moment où la bourgeoisie provinciale s'enrichissait elle aussi grâce à l'extension du marché national et au développement des manufactures, du réseau routier et du commerce maritime.

Pourquoi donc, dans ces conditions, est-ce au XIX^{ème} siècle, une fois la bourgeoisie établie en situation de force, que l'opposition entre la capitale et la province s'est exacerbée ? Le clivage provincial, à cette époque, ne peut plus rien signifier d'autre que le désir de la bourgeoisie de reprendre à son compte certains éléments de l'idéologie aristocratique, pour recréer à son usage une nouvelle sorte d'élite. Dans ce processus d'escamotage, il ne faut pas non plus négliger la démarche caractéristique de l'idéologie libérale, qui s'efforce toujours de multiplier et de mettre en avant les fausses oppositions pour retarder la prise de conscience des conflits plus réels, directement liés à la lutte des classes.

La province est en position médiane, comme la classe sociale à laquelle elle est inextricablement liée. Car le réseau de la province, où le français — sauf dans les pays frontières — est depuis longtemps la langue maternelle, ne doit pas être confondu avec celui des provinces, à savoir la France paysanne, où l'on a parlé la langue ou le dialecte régional au moins jusqu'à la Révolution, même si le français fut souvent une seconde langue couramment utilisée. Dans les textes classiques, le provincial, qu'il soit noble ou bourgeois, parle quelquefois mal français, parce qu'il ne respecte pas toutes les subtilités de la norme parisienne, parce qu'il a un accent ou qu'il emploie des idiotismes, mais il ne parle plus patois. Il a dépassé le baragouin des domestiques de théâtre, qui sont d'origine paysanne : on n'est plus obligé de lui enseigner la grammaire, comme aux valets des *Femmes savantes*, puisque la façon dont il s'exprime, sans être un obstacle à la communication, a l'avantage de le désigner clairement comme l'Autre. Certes, la rupture ne s'est pas effectuée brutalement, et les deux circuits se sont longtemps maintenus l'un à côté de l'autre, même après la Révolution et la loi Guizot de 1833 sur l'instruction élémentaire : en 1841, *Les Français peints par eux-mêmes* consacrent un volume à la province et un second aux provinces. Balzac n'intervient que dans le premier. Rien de moins populaire que le thème provincial, tout pétri de négations, se déployant volontiers dans la zone indéfinissable du Familier et du Familial, lieu bourgeois par excellence, qui exclut à la fois le sauvage et l'apparat. La nouvelle classe dominante s'est servie du roman pour y tester ses comportements, ses idées et ses sentiments.

Le roman est un genre profondément didactique, dès l'origine, ne serait-ce que parce qu'il s'adressait prioritairement aux femmes, êtres mineurs, minorisés et toujours menacés par la délinquance et l'indocilité, dont la difficile éducation est perpétuellement à recommencer. Après la Révolution, l'élargissement du public a accentué cette caractéristique

plus on vise «bas», socialement parlant, plus on affiche le projet éducatif. Ce que l'on préfère masquer quand on s'adresse à des femmes de la bonne société, ce qui serait jugé déplacé pour un public aristocratique ou de bonne bourgeoisie, est considéré comme normal lorsqu'on s'adresse au peuple et aux enfants. Le passage au capitalisme ne s'est pas fait sans un bouleversement profond du phénomène de la lecture, et c'est parce qu'il a été amené à prendre en charge «l'éducation» de couches sociales nouvelles, en pleine mutation elles aussi, que le roman a changé. En relation avec cet élargissement sociologique, la répartition géographique des lecteurs s'est elle aussi modifiée. En 1824, dans un article sur la province, Ph. Chasles fait allusion aux «romans dont Paris envoie, dans toute la France, une si lourde cargaison» (3), et que lit la femme du maire d'une petite ville. Leurs auteurs s'appellent Pigault-Lebrun, Paul de Kock, Auguste Ricard, etc. C'est dans ce type de romans, que l'on appelait déjà des «romans de mœurs», que firent leur apparition, sinon les villes de province, du moins les provinciaux. Bien qu'une des préoccupations majeures de Balzac ait été de donner au roman ses lettres de noblesse, c'est-à-dire de culture, le roman réaliste de la Monarchie de Juillet est issu plus directement de ces textes méprisés et oubliés que du roman historique.

Autour de 1820, les lecteurs de province purent enfin commencer à se regarder dans le miroir du livre, après s'être vus exhibés sans indulgence sur la scène comique. C'est sans doute qu'un théâtre se quitte moins facilement qu'un livre, et que l'adhésion privée réclame plus de ménagements. Mais la promotion romanesque de la province a été incontestablement facilitée par la convergence entre la comédie et le roman de mœurs, qui a frappé tous les critiques littéraires de la Restauration. La province nous fournira l'exemple d'un thème qui n'est parvenu à maturité qu'en changeant de genre. Car la comédie l'a souvent effleuré sans jamais l'exploiter vraiment. En revanche, quand il s'est saisi de ce legs, le roman réaliste, non sans lui faire subir de substantielles modifications, a trouvé un de ses domaines préférés. Les provinciaux, qui n'ont pas la tête épique, ne feront certes jamais de grands héros, mais leurs maisons et leurs villes se verront hisser au rang de lieux sacrés. De même que le réalisme est fondé au moins sur deux refus — celui du roman romanesque et celui du roman historique —, de même l'accession de la province au rang de thème romanesque majeur manifesta-t-elle le double refus de l'aristocratie psychologique et du pseudo-folklore de la pastorale. Parler de la ville de province comme l'a fait Balzac dans *La Comédie humaine*, c'est refuser le parisianisme, mais c'est aussi, et avec quelle force, nier l'existence même des provinces. Les seules régions qui y figurent à ce titre, comme la Flandre de *La Recherche de l'Absolu* ou la Bretagne de *Béatrix*, sont explicitement présentées comme des entités en voie de disparition. La province romanesque du XIX^e siècle est un des temples de l'esthétique de la Représentation.

De telles ruptures à l'intérieur d'un même genre ne se font pas sans une intervention extérieure. C'est pourquoi le renouvellement de la

3. *La Pandore*, 17 juin 1824.

prose romanesque à la fin de la Restauration est étroitement lié à l'essor de la presse. Ce fut une année faste que celle de 1829, qui vit la création simultanée de la *Revue de Paris* et de la *Revue des Deux Mondes*. La presse a donné aux lecteurs l'habitude de la nouvelle courte, qui permit au roman d'après 1830 de rompre avec la monotonie obligée des chapitres à la fois courts et trop nombreux, condition indispensable à la transformation des structures romanesques, et aux divers effets de condensation et de dilatation — dans l'espace et dans le temps — qui font l'essentiel du roman moderne. Les journaux et les revues permirent aussi le développement d'une réflexion critique et théorique qui n'aurait pu trouver place nulle part ailleurs. Or, dans ces articles critiques, c'est presque toujours de «réalité» qu'il est question, et de plus en plus souvent de réalité géographique. *Quentin Durward* fut partout célébré d'être un roman de la France. Dans le *Mercure du XIX^{ème} siècle* de 1823, Félix Bodin félicite son auteur de s'être «appliqué à tout ce que l'histoire locale peut avoir de plus minutieux», louant l'«exactitude parfaite» de ses descriptions tourangelles. Au tome XI de la même revue, en 1825, une étude intitulée «De la réalité en littérature» porte elle aussi sur le roman historique, dont le succès est dû, selon le critique, à la «réalité des paysages, des lieux, des caractères, des mœurs, des personnages». Un débat de ce genre sur la description des lieux et des objets était indispensable pour que la ville de province puisse enfin se constituer en tant qu'objet romanesque. D'autre part, la presse, en touchant de nouveaux lecteurs et en instituant avec eux un type de rapport nouveau, a eu une influence déterminante dans l'élaboration de la fiction réaliste. Journaux et revues, dans lesquels les textes littéraires se trouvaient noyés au milieu d'une masse d'informations de toutes sortes, ont fonctionné comme des creusets, et furent particulièrement propices au mélange des genres. Ce nouvel environnement, dans lequel il était souvent question de la province, ne pouvait que favoriser le développement romanesque du thème provincial.

*
* * *

Dans le roman moderne, les descriptions topographiques font accéder un lieu au statut d'actant. Elles aussi, par conséquent, relèvent d'une analyse idéologique. Tout en fournissant une information documentaire plus ou moins utile au récit, elles sont l'occasion d'élaborer une sorte de contre-récit, sur lequel la fiction romanesque vient buter pour se reposer, ou se redoubler, ou quelquefois se défaire et s'enliser. Il s'y dit toujours, que ce soit par l'intermédiaire d'un personnage ou dans une rencontre furtive, quasi clandestine, entre l'auteur et ses lecteurs, des choses «déplacées», inconsciemment ou non. Parler de «cadre», c'est méconnaître l'effort constant du roman réaliste pour remodeler l'idée de «personnage» en lui adjoignant, comme autant de contre-poids, objets et paysages. L'utilisation par Balzac du système de Gall et de Lavater n'est qu'une des manifestations de cette volonté de trouver de nouveaux moyens d'expression pour dire le corps et la matière, pour transformer leur opacité en transparence. Connaître, en un mot, par un

mouvement nouveau, qui part de l'*extérieur*, non sans remettre en question la notion d'âme. Du «cadre» au «personnage», les textes ne creusent aucun hiatus.

Mais la description, par sa brièveté obligée, sert aussi à éviter que ne soit trop vite franchi le seuil de tolérance du genre romanesque au discours idéologique. Le roman de mœurs de la Restauration, et sans doute aussi le roman historique, ont sombré sous le poids de leurs intentions didactiques. Le roman réaliste, profitant de cette leçon, a fait, si l'on peut dire, de l'homéopathie sans le savoir, et il a limité de façon draconienne ces dérivations discursives que sont les portraits, les descriptions ou les interventions d'auteur. Ne pouvant y renoncer sans renoncer à lui-même, il a travaillé dans le sens d'une *condensation*, là où ses prédécesseurs se livraient sans scrupules aux vertiges et aux bénéfices du délayage. Cela revient à dire qu'avec Balzac, le roman, genre bâtard et attrape-tout, terrain de prédilection des amateurs de génie, des professionnels du rendement ou des intellectuel(le)s dans l'impossibilité de s'exprimer autrement, est devenu texte à part entière, soumis à la dure discipline de l'écriture. La description, et en particulier la description de lieu, est la pierre de touche de cette mutation. Car il faut être un véritable écrivain pour s'y risquer sans s'y briser, mais il faut aussi savoir s'y limiter impitoyablement. Les descriptions balzaciennes sont *courtes*, n'occupant qu'une place réduite dans l'économie globale du roman. Ce sont elles néanmoins qui signent le roman comme balzacien. Dès *Le Dernier Chouan*, en 1829, ce sont ces pages descriptives qui ont été senties comme typiques. Typiques, c'est-à-dire difficiles, ennuyeuses, inutiles, car, dans la critique du temps, vite lassée des descriptions de Walter Scott, le reproche l'emporte de loin sur la louange. Que l'écrivain ait poursuivi, non sans éprouver jusqu'au bout le besoin de s'excuser de décrire, doit nous aider à mesurer l'importance de l'enjeu. Car il n'y a pas de descriptions dans *La Famille Beauvisage*, quand Rabou fait du Balzac. Aussi sommes-nous autorisés à considérer que la description de lieu est un des moments du texte où l'idéologique s'exprime ou se nie de la manière à la fois la plus claire et la plus assourdie, sous un voile qui révèle plus qu'il ne masque, et derrière lequel il y a plus de provocation que de pudeur ou de prudence. Le lecteur est libre de s'arrêter ou de passer outre.

*

* * *

A la fin de la Restauration, la matière topographique était prête, mais en dehors du genre romanesque. Balzac n'a rien eu à inventer, mais c'est lui qui, le premier, a tendu la main pour prendre son bien là où il se trouvait, geste transgressif, qui rompt l'enfermement idéaliste du domaine littéraire. Il fut le premier à intégrer à ses romans la description d'une réalité géographique à la fois proche dans l'espace et dans le temps, ce que n'avaient fait ni Chateaubriand, ni les auteurs de romans historiques. Surtout en ce qui concerne les villes de province, la voie avait été tracée dans une énorme masse de textes statistiques, économiques ou sociologiques, comprenant aussi bien les *Annuaire*s que des en-

quêtes plus spécifiques, comme le recensement du patrimoine archéologique, entrepris par Nodier, Taylor et de Cailleux à partir de 1820 dans les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Dès le début de la Restauration, l'impulsion avait été donnée en Normandie, par Arcisse de Caumont, avec des intentions délibérément nationales, et pas du tout régionalistes : il s'agissait essentiellement, à l'origine, de préserver le patrimoine archéologique de la France de l'impérialisme ethnographique des Anglais, qui en avaient déjà commencé l'inventaire.

La province balzacienne a bénéficié directement des recherches archéologiques qui se faisaient alors un peu partout en France. Celles-ci ne seront centralisées qu'à partir de la Monarchie de Juillet, sous la direction de Mérimée, mais l'opinion cultivée était déjà sensibilisée aux problèmes de conservation architecturale, dans le même temps où la spéculation immobilière effrénée se rendait responsable de destructions massives, tant à Paris qu'en province. Ce phénomène a tellement frappé les esprits qu'on lui a très vite donné le nom un peu mythique de «Bande noire», assimilant à une société secrète ce qui n'était en réalité que l'addition d'innombrables opérations particulières.

C'est ce qui explique que la province balzacienne soit d'abord un musée, un immense «cabinet des antiques», comme on disait alors. Dans cet espace rétréci, mais par là même assez bien protégé, les gens ont le temps, et quelquefois le goût, d'entretenir les pierres et les objets. Ce n'est le cas ni à Paris, où le changement est la règle, ni à la campagne, où la propriété, menacée de toutes parts, est de moins en moins assurée. Guérande, en revanche, dans *Béatrix*, est le symbole de la ville de province idéale, car elle est coupée de Paris par le mauvais état des routes, et bien protégée dans son implantation en pays breton, autant par ses remparts que par l'attachement des nobles et des paysans bretons aux traditions du passé. Cette hantise du cercle protecteur se retrouve à des degrés divers, et sous des formes parfois inattendues, dans tous les romans provinciaux. La maison en fournit la version la plus maniable, la plus abordable aussi, parce qu'il est rare, même en province, qu'une ville entière soit conservée dans son unité originelle. Car la province est en retard sur Paris, mais elle n'est pas immunisée contre le vandalisme. D'ailleurs, il n'y aurait pas eu d'archéologie sans vandalisme. Le phénomène descriptif du début du XIX^{ème} siècle ne se comprendrait pas non plus sans cette motivation. Les générations qui sont nées pendant la Révolution ont appris très vite que les sociétés étaient périssables, jusque dans leurs ruines. On ne collectionne bien, comme Pons, que pour sauver ce qui est en péril, et la tâche de l'archéologue ne consiste pas à décrire un ensemble entièrement cohérent et miraculeusement préservé, mais à reconstituer cet ensemble à partir de la trame lacunaire des vestiges subsistants.

L'archéologie, toutefois, n'est qu'un secteur, privilégié sans doute, mais limité, du topographique. Plus encore que la description archéologique, généralement centrée sur une maison particulière, c'est l'utilisation romanesque de la topographie des villes qui fait l'originalité et la richesse de la province balzacienne. Les derniers romans, qu'ils soient parisiens ou provinciaux, sont très topographiques et assez peu archéologiques. Les années 1839-1840 constituent une date-pivot. En amont,

on trouve les grands romans bâtis sur le thème du Père, comme *Eugénie Grandet*, *Le Cabinet des Antiques*, *La Recherche de l'Absolu* ou *Béatrix*, qui sont aussi, dans la plupart des cas, de grands romans archéologiques, tournés vers le point originel des individus, des races et de leur histoire. En aval, les romans de l'absence et de la déréliction, où prolifèrent conjointement une bourgeoisie plus ou moins grotesque et des figures féminines variées, qui vont de l'enfant martyr de *Pierrette* au monstre d'agressivité qu'est Rosalie de Watteville dans *Albert Savarus*, mais qui sont rarement axées sur le modèle de la maternité, sauf dans *Le Curé de village*. Ce schéma, assurément, n'est qu'une représentation très simplifiée d'une réalité infiniment complexe, car l'écriture balzacienne procède tour à tour, dans une sorte de valse indéfinie, par anticipations et par retours, si bien qu'aucune coupure n'est assignable. *La Vieille Fille* est à sa manière un roman de la maternité, mais c'est déjà un roman sans Père, tandis que *Les Paysans*, roman longuement mûri, à l'écriture lente et difficile, mettent en scène son exécution rituelle, dans une recrudescence étonnante de souvenirs tourangeaux, liés à la mémoire de P.-L. Courier. Il reste néanmoins qu'après 1840, l'héritage de 1830 — c'est-à-dire la mort politique du Père — est assumé avec une lucidité et un pessimisme croissants. L'aristocratie disparaît de plus en plus à l'horizon, même en province, tandis que s'immiscent dans les romans, aussi bien à Issoudun qu'à Soulanges ou dans le Paris des *Parents pauvres*, des éléments populaires de plus en plus menaçants. Bref, la distance Paris-province s'amenuise de plus en plus.

En effet, dans la fabrication de cet objet esthétique nouveau qu'est la ville de province, une logique différente est en gestation tout autant qu'une esthétique. Toute *La Comédie humaine* proteste contre une opposition simpliste, du type blanc contre noir, entre Paris et la province. Si le romantisme est en partie construit sur ce heurt des extrêmes qu'est l'oxymore, la province peut être considérée comme le tombeau de ce romantisme-là. Née pour Balzac de la coupure entre la Touraine et la ville de Tours, elle-même redoublée par la coupure entre la cathédrale Saint-Gatien et son ombre, elle fut d'emblée l'occasion de scruter et d'analyser la dualité sous toutes ses formes : dualité du Même et de l'Autre, de l'Extérieur et de l'Intérieur, de la Mère et du Père, du Père et du Fils, etc. Dans la relation Paris-Province, la révolution logique et idéologique discrètement opérée par Balzac, et à laquelle il doit la rentabilité de son système romanesque, consiste à avoir substitué un rapport quantitatif à une opposition qualitative. Il n'y a donc plus d'envers ni d'endroit, selon une métaphysique de l'être et du paraître, de l'âme et du corps, du clair et de l'obscur, que l'on trouve encore en 1828 dans la conception morillonesque du génie créateur comme pourfendeur d'apparences et re-créateur de réalité. Au fur et à mesure que s'élabore ce qui deviendra *La Comédie humaine*, l'interrogation se poursuit sur la différence des êtres, des idées ou des sexes, qui aboutira à l'étrange construction en diptyque des *Parents pauvres* — «Mes deux nouvelles sont donc mises en pendant, comme deux jumeaux de sexe différent» (4) —,

4. T. VII, p. 54.

où la dualité n'est plus du tout donnée comme opposition des contraires, mais comme l'apport d'une variable dans un couple d'identités. Paris et la province constituent également des entités jumelles, avec un élément variable, différent dans chaque roman, qui n'est sûrement pas toujours assimilable au sexe.

Ni enfer ni paradis, la province n'est pas cette terre d'ennui et d'immobilisme qu'on voudrait qu'elle soit et qu'elle prétend être quelquefois. Ces énoncés stéréotypés, d'ailleurs moins nombreux qu'on ne croit, sont la manifestation du degré zéro de l'idéologie, contre lequel et à partir duquel se construit le travail textuel, sans lequel il n'y aurait pas de roman provincial. D'où l'importance de l'opposition entre la notion générale de province et la ville de province, dûment nommée et située, qui relève d'une tout autre réalité. C'est toute la différence de *La Femme de province*, monographie parue dans *Les Français peints par eux-mêmes*, à *La Muse du département*, roman santerrois. La métaphore de cette opposition est partout présente dans *La Comédie humaine*, dans le contraste même entre cette «sorte de bonheur végétal» (5) ou cette «vie animale» (6) partout dénoncées, et les drames sanglants qui se déroulent à huis clos, protégés, en quelque sorte, par ce paravent d'insignifiance. On a même l'impression que les affrontements entre les êtres y retrouvent leur pureté originelle, une indéniable brutalité en tout cas, qu'il s'agisse de la femme de Saint-Pierre-des-Corps qui tue et sale son mari, du mari qui emmure vivant l'amant de sa femme, du père qui enferme sa fille dans sa chambre, du chef de famille qui ruine ses enfants par ses expériences scientifiques, du mariage blanc d'une femme dont le seul désir était de devenir une bonne épouse et une bonne mère, de l'adultère de la femme la plus vertueuse de la ville, etc. Le préambule des premières éditions d'*Eugénie Grandet* dit clairement que le roman provincial est une espèce d'expédition spéléologique, qui exige des «peintres littéraires» la maîtrise absolue des techniques du clair-obscur :

«[...] pour sonder une nature creuse en apparence, mais que l'examen trouve pleine et riche sous une écorce unie, ne faut-il pas une multitude de préparations, des soins inouis, et, pour de tels portraits, les finesses de la miniature antique ?» (t. III, pp. 1025-1026)

En matière de géographie littéraire, la navigation est périlleuse, entre l'écueil du réalisme, qui assimile les énoncés romanesques à leurs référents topographiques, et celui de la position inverse, peut-être plus sournoisement pernicieuse, qui consiste à supprimer un référent encombrant pour se réfugier dans le confort de l'œuvre littéraire. Le texte balzacien, si structuré soit-il, est un espace ouvert, qui n'hésite pas, pour préserver sa modernité, à nier son statut de texte littéraire ou à gazer les effets d'intertextualité qui le traversent de part en part. Aussi, sans oublier jamais que les villes balzaciennes sont des constructions de mots et non de pierres, nous ne pouvons passer outre la volonté de *ressemblance*, qui s'affiche aussi bien dans la richesse de la toponymie que

5. *La Femme abandonnée*, t. II, p. 468.

6. *La Rabouilleuse*, t. IV, p. 401.

dans la précision des localisations. L'illusion réaliste est constitutive du roman balzacien. Mais elle n'est là que pour être dépassée, par un apprentissage sémiotique que chaque narration met en scène à sa manière. Dans ces conditions, lire un roman de Balzac, surtout un roman de la province, c'est à la fois avoir envie d'aller voir, et résister à cette tentation, pour mieux lire. Attitude prudente, au demeurant, qui peut éviter certaines déceptions, surtout à cent cinquante ans d'intervalle. De même que Balzac, sur les traces de Cuvier, fait semblant de reconstituer le Moyen Age à partir d'une maison, de même nous aimons éprouver l'illusion que certains fragments de villes ont pu rester intacts depuis le début du XIX^{ème} siècle. Mais *La Comédie humaine* n'est-elle pas faite pour dire que cette remontée dans le temps n'est pas le propre du regard touristique, mais de l'écriture ou de l'art ?

Il n'y a donc pas plus de roman géographique (ou topographique) que de vrai roman historique. Le roman balzacien se signale par l'usage nouveau qu'il fait et de l'histoire et de la géographie. En jouant sur les deux tableaux, il évite les dangers de l'un et de l'autre, c'est-à-dire la mainmise du référent – géographique ou historique – sur le texte. Car il n'est pas d'écriture sans *différance*, avec le a de Derrida, qui souligne l'écart : il faut s'éloigner pour se situer, aussi bien dans l'espace que dans le temps. Pour fabriquer du récit, c'est-à-dire du passé, le roman balzacien s'est d'abord construit à partir de la scission de 1830 : les hommes de la génération de Balzac, qui ont vécu les dernières années de la Restauration comme une fin de règne, ont vu la révolution de 1830 arriver à point nommé pour leur fournir cette coupure génératrice de passé. *La Comédie humaine* a été édifée à partir de cette faille majeure, scandaleuse, qui donnait la clef de la Monarchie de Juillet aussi bien que de la Restauration. Mais un roman ne peut dire l'histoire, même s'il s'est fait à partir d'elle, en s'y opposant et en la questionnant. Car il doit la fuir aussi, sous peine de narcissisme. On peut se noyer dans son présent aussi bien que dans son moi. De même, aucun roman ne peut *dire* le topographique. Mais il peut interroger l'Espace, et le rapport nouveau que les gens de son temps entretiennent avec lui. La Révolution a bouleversé le rapport des classes et les relations inter-personnelles, mais elle a aussi fortement contribué à remodeler l'espace quotidien et son influence sur les individus.