

Université de Montréal

Le Corps grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques* d'Honoré de Balzac

par
Caroline Charette

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M. A.)
en études des littératures de langue française

Août 2009

© Caroline Charette, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le Corps grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques* d'Honoré de Balzac

présenté par :
Caroline Charette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michel Pierssens

Président-rapporteur

Stéphane Vachon

Directeur de recherche

Pierre Popovic

Membre du jury

SOMMAIRE

Honoré de Balzac est aujourd'hui connu pour être le père du roman moderne et l'écrivain de *La Comédie humaine*. Mais nous oublions souvent qu'entre 1830 et 1832, au début de sa carrière, l'auteur a écrit, comme plusieurs écrivains de son temps, des contes. De multiples facteurs peuvent expliquer cet intérêt : les *Contes fantastiques* d'Hoffmann sont traduits de l'allemand en français et leur succès est immédiat. De plus, les nouveaux modes de publication littéraire, dans les revues et les journaux, favorisent la prolifération du genre.

Un corpus retiendra notre attention : *Les Cent Contes drolatiques*, un projet, impopulaire en son temps, avec lequel Balzac souhaite « restaurer l'école du rire¹ » en France. Au milieu du dix-neuvième siècle, l'auteur recrée des contes comme ceux que Rabelais, Verville et la reine de Navarre écrivaient en leur temps, trois ou quatre siècles auparavant. Pour ce faire, Balzac invente un langage qui simule le vieux français et crée des personnages grotesques.

Qu'est-ce, dans l'écriture balzacienne, que l'esthétique du rire, et comment l'auteur exprime-t-il ce concept dans ses *Cent Contes drolatiques*? Pour répondre à ces questions, nous étudierons les manifestations du grotesque dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. Aussi, selon Mikhaïl Bakhtine, dans *L'Œuvre de François*

¹ Honoré de BALZAC, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *O.D.*, t. II, p. 744.

*Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*², le grotesque, uni au rire, est relié au corps : « Le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel.³ » Par conséquent, ce sont les représentations du corps que nous examinerons dans ce travail. Finalement, l'étude du corps grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques* montrera une autre facette de l'écriture balzacienne, souvent ignorée par les chercheurs : l'importance du rire et la vision du monde que celui-ci communique à travers la littérature.

Mots clés : XIX^e siècle – Balzac – *Les Cent Contes drolatiques* – grotesque – corps

² Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d'Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970 [1965], 471 p.

³ *Ibid.*, p. 29.

ABSTRACT

Honoré de Balzac is mostly acknowledged, today, as the father of the novel and as the writer of *La Comédie humaine*. But we often forget that between 1830 and 1832, at the beginning of his career, the author wrote, mainly and like many writers of his time, short stories. Multiple factors can explain that interest, for example, Hoffman's *Contes fantastiques* had been translated from German to French and their success was immediate. Moreover, the new mediums of literary publication, in magazines and newspapers, favoured the proliferation of the genre.

One corpus will keep our attention through these pages: *Les Cent Contes drolatiques*, a project, unpopular in his time, with which Balzac aimed to « restaurer l'école du rire⁴ » in France. In the middle of the nineteenth century, the author recreated short stories like the ones that Rabelais, Verville and the reine de Navarre have written in their time, three or four centuries before. To do so, Balzac invented a language that simulated the old French and created grotesque characters.

What is, in Honoré de Balzac's work, the aesthetic of laugh, and how does the author express that concept in his *Cent Contes drolatiques*? To answer these questions, we will study the manifestations of the grotesque in the entire production of the writer. Also, according to Mikhaïl Bakhtine, in *L'Œuvre de François Rabelais*

⁴ Honoré de BALZAC, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *O.D.*, t. II, p. 744.

*et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*⁵, the grotesque, linked to laugh, is related to the body : « Le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel.⁶ » Consequently, it is the representations of the body that, in a further reflection, we will examine. Finally, the study of the grotesque body in *Les Cent Contes drolatiques* will show another facet of Balzac's writing, often ignored by researchers : the importance of laughter and the vision of the world that it communicates through literature.

Keywords : nineteenth century – Balzac – *Les Cent Contes drolatiques* – grotesque – body

⁵ Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d'Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970 [1965], 471 p.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	iii
Introduction.....	1
1. Grotesque balzacien	17
1.1 Le grotesque : de la Renaissance à la « Préface » de <i>Cromwell</i>	18
1.1.1 Fortune d'un genre, dans la langue comme en arts.....	18
1.1.2 Influences sur la littérature.....	22
1.2 Les théories contemporaines du grotesque : Kayser et Bakhtine.....	27
1.2.1 Le grotesque selon Wolfgang Johannes Kayser.....	27
1.2.2 Le grotesque selon Mikhaïl Bakhtine.....	30
1.3 Le grotesque chez Balzac.....	34
1.3.1 Les mots « grotesque » et « grotesquement » dans l'œuvre balzacienne.....	39
1.3.2 Le grotesque hugolien dans l'œuvre balzacienne.....	44
1.3.3 Le grotesque fantastique dans l'œuvre balzacienne.....	49
1.3.4 Balzac et le rire.....	52
2. Le Corps grotesque dans <i>Les Cent Contes drolatiques</i>	65
2.1 Le Corps balzacien.....	66
2.1.1 État de la question	66
2.1.2 Le Corps dans <i>Les Cent Contes drolatiques</i>	71
2.1.3 Prolégomènes au corps grotesque	75
2.2 Le Corps grotesque dans <i>Les Cent Contes drolatiques</i>	80
2.2.1 Archaïsme et corps.....	80
2.2.2 Derrière, ventre et bouche : absorption et digestion.....	85
2.2.3 Dévoration du corps et sexualité.....	96
2.2.4 Le Cocuage.....	113
2.2.5 Le Corps grotesque : entre le drolatique et le philosophique....	122
Conclusion.....	130
Bibliographie.....	139

INTRODUCTION

Des *Contes fantastiques* d'Hoffmann aux *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam, le conte jalonne tout le XIX^e siècle. Les nouveaux lieux et modes de publication, notamment dans les revues, liés à une certaine liberté de presse, nouvelle depuis la Révolution française, participent sûrement à la prolifération de ce genre court qui, vers 1830, est réellement à la mode. Mais d'autres facteurs expliquent aussi cette vogue du conte, tels que la traduction par le journaliste Loève-Véimars, en 1829, en France, des *Contes fantastiques* d'Hoffmann, lesquels connaissent un succès immédiat. Aussi, la mode du conte est-elle grandement liée à la mode du fantastique : « L'extraordinaire fortune de ce mot ["fantastique"] coïncide avec la vogue en France du genre auquel Hoffmann doit sa gloire, le conte.¹ »

Nombreux sont les écrivains qui s'essaient à cette forme, et Honoré de Balzac ne fait pas exception. Aujourd'hui, le nom de Balzac est généralement associé, tant par la critique que par le commun des mortels, au genre romanesque² et à *La Comédie humaine*. Pourtant, on oublie souvent que, de 1830 à 1832, c'est plutôt dans la forme courte que l'auteur exerce sa plume³. Balzac se consacre alors presque exclusivement à cette forme et publie une quarantaine de contes, le plus souvent philosophiques, dans la *Revue de Paris* et dans la *Revue des Deux Mondes*, entre autres. Il écrit *Une conversation entre onze heures et minuit* et *Le Grand d'Espagne*, des contes

¹ Pierre-Georges CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1962 [1951], p. 66.

² Sur Balzac et le roman, voir Maurice BARDÈCHE, *Balzac, Romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot*, Plon, 1940, 640 p. [Genève, Slatkine reprints, 1967].

³ À ce sujet, on consultera Tim FARRANT, *Balzac's Shorter Fictions : Genesis and Genre*, Oxford, Oxford University Press, 2002, xii-356 p. Par ailleurs, on constate un regain d'intérêt pour la forme brève chez la critique balzacienne ces dernières années. En témoignent deux éditions récentes des œuvres courtes de Balzac : Honoré de BALZAC, *Nouvelles*, présentation, notices, notes et bibliographie par Philippe BERTHIER, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 2005, 590 p. et Honoré de BALZAC, *Nouvelles et contes*, édition établie, présentée et annotée par Isabelle TOURNIER, Paris, Gallimard, « Quarto », 2 vol., 2005-2006.

fantastiques pour le recueil collectif des *Contes bruns*, publié en 1832. Enfin, l'écrivain compose également plus de trente contes drolatiques de 1832 à 1837.

Ses contes sont fantastiques, philosophiques, drolatiques. En fait, la forme semble s'adapter à différents contenus, présenter de multiples facettes. Tel est le propos de l'auteur lui-même dans un court article intitulé « Les Cent Contes. Théorie du conte », texte demeuré longtemps inédit, dont la date de rédaction, incertaine, est à situer entre 1830 et 1831. Dans une courte fiction où Balzac se met en scène, l'écrivain se trouve confronté à cent copies parfaites de lui-même qui sont toutes venues défendre leur conception du conte. Alors qu'il tâche de contredire l'un de ses doubles, celui qui incarne Balzac au travail, l'écrivain comprend que le conte connaît de nombreuses définitions :

J'allais battre un ban à tous nos grands hommes, lorsque mon moi-même qui ne rit jamais, sourit, me montra les cent expressions de la formule algébrique représentées par les cent moi-même, qui paraissaient vouloir sortir de leur prison, et venir un à un me conter leur formule, dont aucune ne devait ressembler aux précédentes.⁴

Les multiples définitions du conte, incarnées par cent allégories qui souhaitent en « conter » les différentes formules, montrent la richesse d'un genre de longue tradition en France, issu de la culture populaire orale, d'un genre qui remonte, sur le plan littéraire, au moins à Perrault et au siècle classique.

De 1830 à 1832, Balzac porte en haute estime le conte redécouvert :

Visant à être sacré le conteur de l'époque, Balzac semble avoir projeté une vaste œuvre où, avec les moyens les plus traditionnels, et sans se confiner dans le fantastique à la mode, il aurait prouvé "que le conte est la plus haute expression de la littérature".⁵

Conter est un art que seul maîtrise « l'homme de génie » selon Balzac : « Ceux qui ont conté sont rares, bien conté, on les compte et ce sont des hommes de génie.⁶ » Le

⁴ Honoré de BALZAC, « Les Cent Contes. Théorie du conte », *O.D.*, t. 1, p. 518.

⁵ Rolland CHOLLET et Nicole MOZET, « Notes et variantes », *O.D.*, t. 1, p. 1379. La citation de Balzac est tirée de la « Théorie du conte ».

2 octobre 1831, dans le compte rendu des *Romans et contes philosophiques* publié dans *L'Artiste*, Balzac se veut et se dit conteur :

L'avidé lecteur s'est emparé de ces livres. Ils jettent l'insomnie dans l'hôtel du riche et dans la mansarde du poète ; ils animent la campagne, l'hiver, ils donnent un reflet plus vif au sarment qui pétille. Grands privilèges du conteur ! C'est qu'en effet c'est la nature qui fait les conteurs. Vous aurez beau être savant et grand écrivain, si vous n'êtes pas venu au monde conteur, vous n'atteindrez jamais cette popularité qui a fait *Les Mystères d'Udolphe* et *La Peau de chagrin*, *Les Mille et Une Nuits* et M. de Balzac. J'ai lu quelque part que Dieu mit au monde Adam le nomenclateur en lui disant : *Te voilà, homme !* Ne pourrait-on pas dire qu'il a mis aussi dans le monde Balzac le conteur, en lui disant : *Te voilà, conte !*⁷

En plus de la revendication artistique claire, on retrouve dans ce court passage une autre définition du conte selon l'auteur. On ne peut pas ne pas être frappé par la mention des campagnes et des fêtes populaires, qui postule le rapport entre conte et ruralité, une certaine culture populaire. Par ailleurs, le « sarment » est directement lié à la fête agraire des moissons, il implique métonymiquement l'aoûtement. Il convoque aussi tout un imaginaire de la transmission et de l'oralité des campagnes. Mais la force de cette définition demeure dans la parallélisme entre « Verbe » et « conte ». Outre sa dimension satirique, ce parallèle lie le conte, et donc l'écriture balzacienne en 1830, à la parole. Le conte écrit reste donc un lieu de contact privilégié entre un conteur et un écouteur.

Le choix de Balzac d'écrire principalement sous cette forme témoigne d'un goût de l'auteur pour le contage : « Le conteur est en contact aussi direct et immédiat que possible avec son auditeur. La parole retrouve toute sa valeur et affirme sa puissance. Cette primauté restituée au verbe, c'est ce dont Balzac se réjouit⁸ ». La personnalité même de l'écrivain paraît en faire un conteur né. Les nombreux

⁶ Honoré de BALZAC, *Pensées, sujets, fragmens* publiés par Jacques CRÉPET et cité par Maurice LÉCUYER, *Balzac et Rabelais*, Paris, Les Belles Lettres, « Études françaises », 1956, p. 114.

⁷ Honoré de BALZAC, « *Romans et contes philosophiques*. Par M. de Balzac », *O.D.*, t. II, p. 1193.

⁸ Maurice LÉCUYER, *op. cit.*, p. 193.

témoignages que nous possédons aujourd'hui de ses amis et connaissances lui donnent une personnalité fouguese, en font un homme jovial, rieur, ainsi qu'un excellent conteur. Théophile Gautier écrit au sujet d'un repas chez Balzac : « Que de bons contes il nous fit au dessert ! Rabelais, Beroalde de Verville, Eutrapel, le Pogge, Straparole, la reine de Navarre et tous les docteurs de la gaie science eussent reconnu en lui un disciple et un maître !⁹ » Le maniement du verbe fait sa popularité et son succès dans les réunions mondaines.

Et pourtant, Maurice Ménard, dans son ouvrage *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*¹⁰, souligne le contraste flagrant qui existe entre une œuvre grave et sérieuse, surtout dans les années 1830, et un homme rieur, un conteur né que l'on représente arborant un large sourire, comme l'a fait le caricaturiste Benjamin Roubaud dans un portrait-charge intitulé « Balzac, nourri de gloire »¹¹, dans le *Charivari* du 12 octobre 1838. Il va sans dire que les contes philosophiques, ainsi que *La Peau de chagrin*, ne sont pas à l'image de la personnalité joviale de l'auteur, celle décrite par Gautier encore, en 1858 dans la revue *L'Artiste*, alors que ce dernier raconte l'impression que lui a laissée Balzac lorsqu'il fit sa connaissance en 1834 :

L'expression habituelle de la figure était une sorte d'hilarité puissante, de joie rabelaisienne et monacale – le froc contribuait sans doute à faire naître cette idée – qui vous faisaient penser à frère Jean des Entommeures, mais agrandi et relevé par un esprit de premier ordre.¹²

Il est difficile de retrouver dans les futures œuvres de *La Comédie humaine* de 1830 à 1832, des contes pour la plupart, cet aspect de la personnalité balzacienne, cette joie

⁹ Théophile GAUTIER, cité par Maurice LÉCUYER, *ibid.*, p. 31.

¹⁰ Maurice MÉNARD, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, Paris, PUF, « Publications de la Sorbonne », 1983, 447 p.

¹¹ Ce dessin est reproduit dans *Les Portraits de Balzac connus et inconnus*, Paris, Maison de Balzac, 1971, n° 46.

¹² Théophile Gautier, cité par Maurice LÉCUYER, *op. cit.*, p. 29.

qui a souvent donné lieu à une comparaison entre l'écrivain du XIX^e siècle et Rabelais.

Mais le conte pour Balzac est multiple, nous l'avons dit. Outre ses différentes facettes, qu'il soit fantastique, philosophique ou drolatique, le conte en lui-même est porteur, selon Balzac, de diversité, d'originalité : « Soient donnés un mari, sa femme et un amant, déduisez cent contes dont aucun ne ressemble à l'autre.¹³ » Dans la « Théorie du conte », on le voit, Balzac fait l'éloge de la forme courte et, ce faisant, pose le rapport du conte écrit au conte traditionnel français, ainsi qu'à ses sujets grivois, issus du Moyen Âge. On connaît l'intérêt de Balzac, surtout dans ses jeunes années d'écrivain, pour cette période historique de la France : « Balzac se livre entre 1825 et 1828 à des lectures considérables mais limitées à des périodes privilégiées. C'est le seizième siècle surtout qui l'attire alors¹⁴ ». Dans un autre ordre d'idées, Balzac affirme aussi que le conte peut dire de plusieurs façons une même chose, et que différents contes, malgré des sujets semblables, peuvent avoir fort peu en commun. Ce qui nous incite à croire que c'est peut-être au sein d'un autre corpus, en dehors de *La Comédie humaine*, que nous retrouverons les différents intérêts de Balzac réunis, que ce soit pour le Moyen Âge ou pour le contage, et que nous reconnâtrons le principal aspect de la personnalité de l'auteur : la jovialité.

La jovialité balzacienne et l'intérêt pour le conte comme pour la littérature du Moyen âge trouvent en effet leur expression dans un corpus particulier de l'auteur, encore aujourd'hui souvent délaissé par la critique : *Les Cent Contes drolatiques, colligez ès abbaïes de Touraine, et mis en lumière par le sieur de Balzac, pour*

¹³ Honoré de BALZAC, « Les Cent Contes. Théorie du conte », *O.D.*, t. 1, p. 518.

¹⁴ Maurice LÉCUYER, *op. cit.*, p. 25.

l'esbattement des pantagruélistes et non aultres, œuvre par laquelle Balzac reprend le flambeau d'un genre de longue tradition en France : le conte à rire. Le projet consiste en la rédaction de cent contes, tous écrits en vieux français et à la manière des plus grands conteurs du Moyen Âge, notamment Rabelais. Même si le projet n'est pas conduit à terme, plus de trente contes drolatiques sont rédigés par Balzac entre 1832 et 1837.

La rédaction du *Premier Dixain* commence vraisemblablement avec le conte « La Belle Impéria » en février 1831, lequel sera publié en juin par la *Revue de Paris*. Mais il faut attendre avril 1832, à savoir un peu plus d'un an, pour que le *Premier Dixain* paraisse. *Les Cent Contes drolatiques* sont donc rédigés parallèlement à ce qui deviendra les *Études philosophiques* : la parution du *Premier Dixain* suit de huit mois celle de *La Peau de chagrin* et précède d'à peine cinq mois les *Nouveaux Contes philosophiques*, publiés en octobre 1832. Le même constat s'applique au *Secund Dixain*, qui paraît l'année suivante, en juillet : sa rédaction est parallèle à celle de *Louis Lambert*, entre autres. *Le Troisième Dixain*, conçu dès 1832 comme un recueil de pastiches, connaît quant à lui de nombreuses vicissitudes. L'écriture drolatique est difficile, et Balzac a différents problèmes d'argent. Pour couronner le tout, un incendie, qui survient en décembre 1835 au dépôt du libraire Werdet, détruit les premières impressions du dixain, et l'auteur connaît, en 1836, un procès à propos du *Lys dans la vallée*. C'est donc quatre ans qui s'écoulent entre la publication du *Secund* et du *Troisième Dixain*, ce dernier paraissant en décembre 1837. Le projet drolatique semble prendre fin ici, puisqu'il n'y aura pas d'autres publications du vivant de Balzac. Du *Quatrième Dixain*, il n'existe que quelques ébauches, de quelques pages seulement, qui auraient été rédigées entre 1833 et 1837. Enfin, le

Quint Dixain, devenu, en lieu et place du *Troisiesme Dixain*, *Le Dixain des imitations*, ne contient qu'un seul conte complet, rédigé à l'automne 1832 et publié en octobre 1851, après la mort de l'auteur : « La Filandière. Conte écrit dans le goût de Perrault ».

Balzac s'impose de nombreuses contraintes dans l'écriture de ces contes : ces derniers demandent à la fois l'archaïsme (feint) de la langue, la brièveté du récit, la règle numérique des dixains et, le but du conte drolatique étant bien sûr de divertir, le rire. Le projet présente quatre buts certains que l'on pourrait résumer ainsi : conter, collecter, créer et restaurer. D'abord, bien sûr, conter. L'auteur emploie souvent la première et la deuxième personne dans ses contes, systématiquement dans ses prologues et épilogues. Ces derniers sont le lieu d'un dialogue entre un conteur et un écouteur, entre un narrateur et un narrataire, ou encore entre Balzac ainsi que ses lecteurs et critiques. L'auteur mime de ce fait, par l'écriture, le contact, un acte de communication et de transmission. Puisque cette transmission demande au conteur de s'inscrire dans un héritage, le conte drolatique nécessite aussi une collecte. Dans l'« Avertissement du libraire », que Balzac a rédigé lui-même et qui précède le *Premier Dixain*, l'écrivain cite ouvertement quelques-unes de ses sources : « La reine de Navarre, Boccace, Rabelais, l'Arioste, Verville et La Fontaine¹⁵ ». Ces sources sont primordiales : sans elles, il n'existe pas de conte à proprement parler. Le contage équivaut à retransmettre ; le conteur prend à d'autres ses histoires. L'écriture est donc une appropriation, un rapt, comme le stipule Balzac lui-même dans le « Prologue » du *Secund Dixain* : « Le bonhomme auquel nous devons des fables et contes de

¹⁵ Honoré de BALZAC, « Avertissement du libraire », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 5.

sempiternelle auctorité n'y ha mis que son outil, ayant robbé la mattière à aultruy.¹⁶ »

Dans *Les Contes drolatiques*, Balzac revendique donc le patronage de Rabelais, comme celui d'autres auteurs français des siècles précédents. Dans une lettre à Hippolyte Castille publiée par *La Semaine* le 11 octobre 1846, Balzac affirme, en réponse à la critique qui voyait une influence rabelaisienne dans *La Comédie humaine*, que son admiration pour Rabelais ne trouve son entier déploiement que dans *Les Cent Contes drolatiques* :

Mon admiration pour Rabelais est bien grande, mais elle ne déteint pas sur LA COMÉDIE HUMAINE ; son *incertitude* ne me gagne pas. C'est le plus grand génie de la France au moyen âge, et c'est le seul poète que nous puissions opposer à Dante. Mais j'ai *les Cent Contes drolatiques* pour ce petit culte particulier.¹⁷

Balzac fait même de Rabelais le personnage d'un conte de son *Secund Dixain* : « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon »¹⁸. La haute estime que porte Balzac à son prédécesseur est clairement énoncée à la fin de ce conte en un assez long développement, qui frôle la digression, du narrateur. Le conte est le lieu d'un réel hommage :

Doncques ha eu cure, ung paouvre filz de la gaye Tourayne de te faire iustice, quoique petitement, en magnifiant ton imaigne et glorifiant tes ouvraiges d'esterne mémoire, tant cheriz de ceulx qui ayment les œuvres concentriques où l'univers moral est clouz et où se renconstrent pressées comme sardines fresches en leurs buyssars, toutes les idées philosophiques quelconques, les sciences, artz, esloquences, outre les momeries theatrales.¹⁹

¹⁶ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Secund Dixain*, O.D., t. 1, p. 159.

¹⁷ Honoré de BALZAC, « Lettre à Hippolite [*sic*] Castille, l'un des rédacteurs de *La Semaine* », dans *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane VACHON, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2000, pp. 321-322.

¹⁸ Honoré de BALZAC, « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon », dans le *Secund Dixain*, O.D., t. 1, pp. 237-251.

¹⁹ *Ibid.*, p. 251.

Pour Balzac, Rabelais est d'abord un génie parce que ses contes expriment des « idées », sont l'expression, sinon la plus haute expression, du génie français, d'une philosophie qui passe d'abord par la vertu du rire.

Il faut dire par ailleurs que Rabelais a vécu là même où Balzac est né : en Touraine, et que cette région est très chère à l'écrivain français : « Balzac a aimé la Touraine comme un enfant sa nourrice ; elle a été pour lui sa mère muette mais consolatrice où l'on se réfugie dans les jours de détresse, d'ennui ou de peine.²⁰ » En 1830, dans une lettre à Victor Ratier, Balzac explique son sentiment par rapport à sa région natale :

Oh ! si vous saviez ce que c'est que la Touraine !... On y oublie tout. Je pardonne bien aux habitants d'être bêtes, ils sont si heureux ! [...] La Touraine me fait l'effet d'un pâté de foie gras où l'on est jusqu'au menton, et son vin délicieux, au lieu de griser, vous bêtifie et vous bêtifie.²¹

Balzac, on le voit, associe les Tourangeaux à un peuple jovial, à une certaine culture populaire célébrée par Rabelais dans ses œuvres et qui ne laisse pas l'écrivain du XIX^e siècle insensible. Cette campagne qui célèbre la vie par des fêtes et par des festins est souvent le théâtre des *Contes drolatiques*. L'écriture et les thèmes rabelaisiens sont indéniablement un modèle esthétique pour Balzac dans *Les Cent Contes drolatiques*.

Les *Contes drolatiques* connaissent une très mauvaise réception. On attaque l'archaïsme feint et la présence d'une sexualité débridée. Balzac est par ailleurs accusé d'imitation. Le *Secund Dixain* est une réponse à ces critiques, et ce, dès le « Prologue », dans lequel l'auteur valorise l'imitation : « En cet honneste mettier, heureux les volleurs, ils ne sont point penduz, ains estimez et chéris !²² »

²⁰ Maurice LÉCUYER, *op. cit.*, p. 79.

²¹ Honoré de BALZAC, « À Victor Ratier. La Grenadière, 21 juillet 1830 », *Correspondance*, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », t. I (1809- juin 1832), 1960, p. 461.

²² Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Secund Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 160.

Nécessairement, la collecte d'un héritage littéraire ouvertement revendiqué par l'écrivain pose la question du pastiche. Balzac en est conscient, et c'est pourquoi il projette, dès 1833, alors même qu'il rédige le *Secund Dixain*, l'écriture du *Troisiesme Dixain*, qui deviendra le *Quint Dixain*, dict *Le Dixain des imitacions*. Le cinquième « Prologue » est une nouvelle réponse aux critiques, faite toujours sur un ton humoristique :

lesquels, gens myrobolans, docteurs en fourberie, acephales, et pleins de fiel, s'en vont disant que les contes drolatiques sont des centons, pastiches et imitations. Imitacions de qui ? de Rabelays, disent aucuns d'iceulx. Imiter Rabelays, être Rabelays ! vère ce seroyt estre pluz que Rabelays. Pastiches, centons ? les testes d'asne !²³

Dans ses *Contes drolatiques*, comme dans leurs prologues et épilogues, Balzac met en évidence la transmission, l'acte de communication qu'est le contage, mais aussi la création qu'implique l'art de conter : « Le " dixain des Imitacions " achevé aurait dû offrir, en raccourci, l'itinéraire de l'écriture drolatique, le pastiche étant présenté comme un apprentissage de l'écriture, un exercice préliminaire à la création personnelle²⁴ ». Collecter est aussi créer ; chaque pastiche est une nouvelle création. Le seul conte achevé du cinquième dixain, « La Filandière. Conte écrit dans le goût de Perrault », est un bon exemple de cette « critique littéraire en action²⁵ », où l'auteur montre comment, en imitant Perrault, il arrive à se distinguer de son modèle classique, notamment par l'absence de la bienséance, et à s'approprier ainsi un héritage littéraire pour créer, innover.

²³ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Quint Dixain*, dict *Le Dixain des imitacions*, *O.D.*, t. I, p. 471.

²⁴ Marie-Claire BICHARD-THOMINE, « Le Projet des *Contes drolatiques* d'après leurs prologues », *L'Année balzacienne 1995*, p. 156.

²⁵ *Ibid.*

Avec *Les Cent Contes drolatiques*, Balzac conte, collecte et crée. Mais nous disions aussi un peu plus haut qu'il restaure. Et que restaure Balzac ? Le rire²⁶, nous dit-il dans un important article publié dans la revue *La Mode* le 20 février 1830 : « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent ». Le rire est une gaieté naturelle, légère et enfantine qui s'inscrit dans un héritage français dont, pour Balzac, on l'a vu, Rabelais est l'un des garants. Dans sa lettre à M^{me} Hanska du 26 octobre 1834, Balzac réaffirme ce rôle important du rire dans sa création : « Et, sur les bases de ce palais [*La Comédie humaine* à venir], moi *enfant et rieur*, j'aurai tracé l'immense arabesque des *Cent Contes drolatiques*.²⁷ » L'écrivain veut restituer le rire propre à la France, un rire innocent et pur. C'est la première visée de l'écriture de ces contes, celle qui est affirmée dès le « Prologue » du *Premier Dixain* :

Aussy, comme le rire est un privilège octroyé seulement à l'homme, et qu'il y ha cause suffisante de larmes avecque les libertez publiques sans en adjouxtter par les livres, ai-je creu chose patriotique en dyable de publier une dragme de joyeulsetez par ce tems où l'ennuy tombe comme une pluie fine qui mouille, nous perce à la longue, et va dissolvant nos anciennes coustumes qui faisoient de la *raye publique* un amusement pour le plus grand nombre.²⁸

Ce propos n'est pas sans rappeler cette phrase de Rabelais, tirée de *Gargantua* : « Aultre argument ne peut mon cueur élire, / Voyant le deuil qui vous mine et consomme : / Mieux est de ris que de larmes escripre, / Pour ce que rire est le propre

²⁶ Dans « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », Balzac écrit : « Les hommes qui s'intéressent à la patrie et à la figure qu'elle fait au-dehors, devraient se réunir et soutenir le petit nombre de ceux qui essaient *de restaurer l'école du rire* [nous soulignons], de réchauffer la gaieté française, de ceux qui ont le courage de plaider pour cette vivacité gauloise qui n'a pas empêché ni les *Pensées* de Pascal, ni *L'Esprit des lois*, ni *l'Émile*, ni la Révolution d'apparaître. » (Honoré de BALZAC, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », O.D., t. 1, p. 744.) Nous reviendrons sur cet article, capital pour la compréhension du corpus étudié.

²⁷ Honoré de BALZAC, *Lettres à Madame Hanska* [lettre du 26 octobre 1834], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », t. 1, 1990, p. 205.

²⁸ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Premier Dixain*, O.D., t. 1, p. 8.

de l'homme.²⁹ » Pour Balzac, le rire national français est celui de Rabelais. C'est ce rire qu'il compte mettre en scène, dès 1830, dans *Les Cent Contes drolatiques*.

Pour certains critiques, l'écriture drolatique chez Balzac s'oppose à la philosophie de ses premiers contes, qui exprimeraient et illustreraient des idées au lieu de divertir : « Le titre des *Romans et contes philosophiques* braquait son adjectif contre l'appellation "fantastique" à la mode ; le conte *drolatique* semble narguer à son tour le conte *philosophique*.³⁰ » Pour notre part, nous serions plutôt tentée de croire que le rire, et même plus simplement l'humour et le drôle, n'exclut pas l'idée pour l'auteur, comme l'idée n'exclut pas le rire, au contraire. Déjà dans la préface aux *Romans et contes philosophiques*, Philarète Chasles affirme l'existence d'un lien entre le drôle et le philosophique chez Balzac dès les débuts de la démarche artistique de celui-ci : « Les œuvres de Balzac forment à présent un seul et même tout dans lequel vous verrez clairement dominer la pensée morale et satirique qui a fait toute la destinée de l'auteur.³¹ » L'hommage à Rabelais dans « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon » que nous citons plus tôt l'affirme tout autant : ce que Balzac loue en Rabelais, c'est bien l'alliance des idées philosophiques et du rire.

Les Cent Contes drolatiques ne sont pas pour l'auteur, comme l'affirme Marie-Claire Bichard-Thomine dans son article « Le projet des *Contes drolatiques* d'après leurs prologues »³², un pur divertissement, un repos pendant l'écriture de la seule œuvre d'importance que serait *La Comédie humaine*. Ils ne sont pas plus,

²⁹ RABELAIS cité par Maurice LÉCUYER, *op.cit.*, p. 161.

³⁰ Roland CHOLLET et Nicole MOZET, « Notice », dans Honoré de BALZAC, *O.D.*, t. I, p. 1111.

³¹ Honoré de BALZAC, « *Romans et contes philosophiques*. Par M. de Balzac », *O.D.*, t. II, p. 1195.

³² Marie-Claire BICHARD-THOMINE, *loc. cit.*, pp. 151-164.

comme l'affirme Jean-Christophe Abramovici, une écriture purement cathartique, ayant comme unique fonction de purger une filiation littéraire :

Avant de s'attaquer à la (re)création de *La Comédie humaine* et devenir le Père du roman moderne, il convenait sans doute de composer des contes primitifs pour y liquider un héritage littéraire trop pesant, se débarrasser de fantômes obsédants, dévorer, en moderne Cronos, d'antiques et naïfs enfants.³³

Les contraintes qu'impose le projet, même si elles ne seront pas toujours parfaitement respectées, demandent un dur labeur. Balzac écrit à M^{me} Hanska le 23 octobre 1833 : « Que dis-tu du *Succube* ? Ma chérie bien-aimée, ce conte m'a coûté 6 mois de tortures. J'en ai été malade.³⁴ » Comme il l'affirme dans la même lettre, l'écrivain porte en haute estime ses contes et leur accorde une place de premier rang dans l'ensemble de son œuvre : « Je te le répète donc s'il y a q[ue]lq[ue] chose en moi qui puisse vivre, ce sont ces *Contes*. L'homme qui en fera cent ne saurait mourir.³⁵ » *Les Cent Contes drolatiques* sont bel et bien, aux yeux de Balzac, son grand Œuvre, comme il l'affirme encore en 1836 dans l'« Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* » :

Eh bien, après deux ans, je publie les *Contes drolatiques*, je le dis avec un courage qui sera mal apprécié, cette œuvre est la plus originalement conçue de cette époque, ce livre n'est pas un pastiche comme on le dit, car il n'y a pas d'œuvre qui puisse être construite de *centons* pris dans Rabelais, quand ces prétendus centons font déjà trois volumes. Non, mes contes sont écrits *currente calamo* dans l'esprit du temps. Aussi, pour échapper à toute contestation, ai-je signé cette œuvre de rénovation littéraire. Si j'en avais fait l'objet d'une plaisanterie à la Macpherson, je n'en aurais point eu la gloire.³⁶

Les Cent Contes drolatiques sont à l'origine un projet de taille. Ils cherchent à restituer la tradition française du rire, à s'inscrire à la suite d'un héritage à la fois populaire et littéraire et à atteindre une place d'honneur au sein de la littérature

³³ Jean-Christophe ABRAMOVICI, « Cronos écrivain : jeunesse et vieillesse dans les *Contes drolatiques* », *L'Année balzacienne* 1999, p. 58

³⁴ Honoré de BALZAC, *Lettres à Madame Hanska* [lettre du 23 octobre 1833], *op. cit.*, p. 73.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Honoré de BALZAC, « Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* », Pl., t. IX, p. 956.

nationale. Avec de telles visées, et considérant l'envergure du projet, comme la haute estime que porte Balzac à cette œuvre qui est apparue marginale, il est étonnant que les études sur *Les Cent Contes drolatiques*, en comparaison avec la masse d'informations sur *La Comédie humaine*, soient si rares. Plus encore, nombreuses sont les études qui ne prennent pas au sérieux le projet drolatique, celui-ci étant un pastiche pour les uns³⁷, un divertissement pour les autres. Aborder *Les Cent Contes drolatiques* comme une œuvre mineure, en faisant fi du métadiscours balzacien sur ceux-ci, est nécessairement faire fausse route dans le domaine de la recherche balzacienne. Aussi croyons-nous qu'il faut étudier cette œuvre sans a priori ni considération des succès et ratés du projet.

Par conséquent, le premier constat qui guidera nos recherches est le parallèle que Balzac énonce lui-même et qui lie le rire drolatique au rire populaire du Moyen Âge, un rire que Mikhaïl Bakhtine, dans son ouvrage *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*³⁸, qualifie de « grotesque ». Puisque fort peu d'études concernent le grotesque balzacien, le premier chapitre tâchera de circonscrire la notion, telle qu'on la retrouve à l'œuvre chez l'auteur, nous permettant par le fait même de justifier notre approche théorique, que l'on découvrira à cet endroit. Ce n'est qu'ensuite, dans un second chapitre, que nous montrerons les différentes représentations et significations du grotesque balzacien dans le corpus étudié, ainsi que la pensée balzacienne qu'elles sous-

³⁷ Nicole CAZAURAN s'applique à démontrer, dans son article « Balzac et Noël du Fail », que le conte « D'ung paouvre qui avoit nom le Vieulx-par-chemins » est un pastiche de l'œuvre *Propos rustiques* de Noël du Fail. Quant à la haute estime de Balzac pour *Les Cent Contes drolatiques*, elle écrit : « De fervents balzaciens, et j'en suis, ont peine à partager cet enthousiasme. » (Nicole CAZAURAN, « Balzac et Noël du Fail », *L'Année balzacienne* 1970, p. 227.)

³⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduction d'Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970 [1965], 471 p.

tendent. Pour ce faire, un seul objet retiendra notre attention : le corps, lequel, dans l'étude bakhtinienne du grotesque, on le verra, s'impose de lui-même, d'autant plus que Balzac, c'est maintenant chose connue et documentée, se passionne pour l'écriture du corps. En somme, le grotesque et le corps seront les deux pôles d'analyse de ce mémoire, ceux que nous suivrons au sein de ces pages pour démontrer que Balzac, avec *Les Cent Contes drolatiques*, rencontre indéniablement plusieurs des buts qu'il s'était fixés.

CHAPITRE 1

Grotesque balzacien

1.1 Le grotesque : de la Renaissance à la « Préface » de *Cromwell*

1.1.1 Fortune d'un genre, dans la langue comme en arts

Tous les critiques s'entendent sur l'origine du mot « grotesque », et l'histoire de cette catégorie esthétique, rapidement assimilée par la langue courante, a déjà fait l'objet de plusieurs études¹. André Chastel, dans un ouvrage intitulé *La grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, retrace l'évolution des grotesques en peinture principalement, alors qu'Elisheva Rosen, dans *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, s'attache au grotesque littéraire, des origines à aujourd'hui en France. Les deux recherches faisant autorité dans le domaine, c'est sur la base de ces dernières que nous retracerons l'histoire de cette catégorie esthétique mouvante.

C'est vers la fin du XV^e siècle, lors d'excavations faites à la *Domus Aurea*, à Rome, qu'a été découverte cette forme picturale jusqu'alors inconnue des humanistes. Datant du siècle d'Auguste, ces peintures, qui emplissaient et couvraient les murs de la Maison Dorée de Néron, servaient selon toute vraisemblance d'ornement, et c'est bien en tant qu'ornement que les artistes et artisans de l'époque les adoptent. L'enthousiasme premier est généralisé : tous veulent exploiter, sur le mode de l'imitation, un art qui trouve alors sa légitimité dans son origine antique. Si bien que les grotesques dépassent vite le seul cadre pictural et s'étendent à diverses sphères, notamment celles de la gravure, du livre, de l'orfèvrerie et de la sculpture. Moins de cinquante ans après leur fameuse découverte, les grotesques sont partout :

¹ Sur l'histoire des grotesques, voir l'ouvrage d'André CHASTEL : *La grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Paris, Le Promeneur / Quai Voltaire, 1988, 94 p., ou encore l'ouvrage d'Elisheva ROSEN : *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, PUV, « L'imaginaire du texte », 1991, 163 p.

Les grotesques trouvent bien évidemment leur place dans le décor des églises, des palais et des riches demeures. Architectes, peintres et sculpteurs contribuent à leur ample diffusion. Mais ils séduisent également les artisans, les graveurs, les orfèvres et les tisserands. Ils investissent en fait tous les domaines traditionnels de l'ornement. [...] Ils participent ainsi des fastes comme de la quotidienneté, gagnant de la sorte un public chaque fois plus vaste.²

Avant même qu'un discours critique puisse s'énoncer sur cette nouvelle forme d'art, les grotesques sont présents dans plusieurs pays d'Europe, dont la France, à la cour comme dans les foyers des provinces.

La tentative d'interprétation des grotesques en tant que forme d'art n'advient qu'après cette vive popularité, alors que ceux-ci participent déjà de la banalité du monde familier et quotidien. De ce fait, elle ne pourra qu'être confrontée à plusieurs problèmes. D'abord, le mot même de « grotesque » a été rapidement adopté : dès le début du XVI^e siècle, on qualifie les ornements de la *Domus Aurea*, métonymiquement, de *grottesca*, ce qui signifie « grotte » ou « cave » en italien. Le lieu de la découverte a défini l'œuvre, et les théoriciens, malgré quelques tentatives, n'arrivent pas à imposer un autre mot. Il faut dire par ailleurs que le terme « grotesque » s'est déjà, entre temps, installé dans la langue courante. Ainsi, l'adjectif « grotesque » et l'adverbe « grotesquement », lesquels signifient « bouffon » et « marginal », sont définitivement admis dans la plupart des dictionnaires de la fin du XVII^e siècle. La tentative d'interprétation des grotesques en tant que catégorie esthétique légitime se heurte donc au sens commun ; la culture populaire est un premier obstacle pour les théoriciens de l'art de la Renaissance.

Un second obstacle apparaît au milieu du XVI^e siècle : un passage de *De Architectura*, de Vitruve, dans lequel l'auteur antique, vénéré des théoriciens de la

² Elisheva ROSEN, *ibid.*, p. 19.

Renaissance, fait une diatribe contre ce qui semble être des grotesques, refait surface.

Selon Vitruve, les grotesques, parce que monstrueux, sont à rejeter :

Ces beaux exemples d'emprunts à la nature, nos goûts dépravés les repoussent ; on ne voit plus sur les murs que des monstres au lieu de ces représentations naturelles et vraies ; [...] ce sont là des choses qui n'existent pas, ne peuvent exister et n'existeront jamais³.

Il devient dès lors impossible d'exalter cet art de l'ornement sur la base de l'imitation. En mélangeant les règnes végétal, animal et humain, ces tracés tortueux s'opposent aux normes classiques et sont l'antithèse même de la représentation du réel :

On peut en énoncer l'originalité à l'aide de deux lois [...] : la négation de l'espace et la fusion des espèces, l'*apesanteur* des formes et la prolifération insolente des *hybrides*. [...] D'où un double sentiment de libération, à l'égard de l'étendue concrète, où règne le pesant, et à l'égard de l'ordre du monde, que gouverne la distinction des êtres. Un produit pur de l'imaginaire où se condensent les fantaisies[...]. Le domaine des grotesques est donc assez exactement l'antithèse de celui de la représentation [...].⁴

Le rejet que réclame Vitruve demande aux théoriciens de l'art qui défendent les grotesques de dépasser cette critique en exploitant de nouveaux paradigmes. Car si l'auteur antique n'a pu freiner l'expansion des grotesques en son temps, les théoriciens de la Renaissance qui s'opposent à cet art redécouvert ne le pourront davantage.

C'est pour distinguer un art savant d'un art populaire, mais aussi pour légitimer des œuvres d'importance, telles celles d'un Raphaël ou d'un Michel-Ange, que certains cherchent un sens à cet art ornemental. Bien que la nature même des grotesques soit de résister à l'interprétation, la tentation herméneutique reste grande ; cette dernière se solde sur une métaphore, celle du rêve : « Les grotesques finalement ne sauraient qu'appartenir aux royaumes de l'ombre, à la nuit et aux rêves. On les

³ VITRUVÉ, cité par Elisheva ROSEN, *ibid.*, p. 13.

⁴ André CHASTEL, *op. cit.*, p. 25.

appellera *sogni dei pittori*, les songes des peintres⁵ ». Quoi de mieux qu'une métaphore, en effet, pour saisir l'insaisissable, pour dire l'indicible ?

Toutefois, la métaphorisation, comme le constate Elisheva Rosen, est créatrice de sens. Alors que les théoriciens cherchaient à résoudre le problème définitionnel d'une catégorie esthétique mouvante, ils introduisent au sein de cette dernière une nouvelle ambivalence : les songes ne sont pas tous heureux, et le monde nocturne est également le lieu du cauchemar, du chaos. L'impression de liberté que laissent les grotesques, et que nous a décrit André Chastel, s'envisage selon une double perspective : celle de l'allégresse, de la vitalité ou, au contraire, celle de l'effrayant, de l'étrange :

À partir du mélange et de l'ambivalence, on voit se dégager deux structures contradictoires qu'on retrouvera sans cesse dans l'histoire des grotesques : la prolifération et la dissolution, l'exubérance et l'évanescence. À côté d'un grotesque fondé sur le jeu, l'invention, la combinaison, et où le mouvement de la vie est soutenu par les forces du rire, un grotesque d'aliénation, de dérobade, qui rejoint les formes du songe, où le rire est étouffé par le tragique et devient le signe d'une inquiétante étrangeté.⁶

Une tension s'est exprimée dans le topos du rêve ; on la retrouve encore au XX^e siècle chez les deux critiques les plus éminents de la catégorie esthétique, que nous aborderons un peu plus loin, à savoir Kayser et Bakhtine. Les différents problèmes qu'ont rencontrés les théoriciens de l'art de la Renaissance dans leurs tentatives de définition et de compréhension des grotesques se répercutent en effet dans les multiples appréhensions du genre dans les siècles qui suivront leur redécouverte. L'évolution parallèle d'un grotesque davantage populaire contre un grotesque légitime ainsi que les échanges entre ces deux sphères culturelles continueront d'influencer le genre. Enfin, les grotesques resteront un lieu de tension entre ce que

⁵ Elisheva ROSEN, *op. cit.*, p. 14.

⁶ Dominique IEHL, *Le Grotesque*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1997, p. 8.

l'on pourrait qualifier d'« étrangeté » et de « rire », et ce, au sein de plusieurs champs artistiques. En littérature, dès le XVI^e siècle, ce sont Montaigne et Rabelais qui illustrent, les premiers, cette dernière tension propre au grotesque.

1.1.2 Influences sur la littérature

Les grotesques, qui suscitent la prolifération du sens et qui évoquent différents topoï, comme le rêve, séduisent la littérature :

Cet effet, à la fois global et diffus des grotesques, a le pouvoir de frayer des voies nouvelles à la réflexion. Il autorise des généralisations et des transferts de sens. À sa faveur, il devient possible d'envisager des similitudes entre les arts, de passer du domaine visuel à celui de la littérature.⁷

Certains écrivains comparent leur création aux grotesques. Le premier à le faire, dès le XVI^e siècle, est Montaigne dans ses *Essais*. L'analogie lui vient alors qu'il observe un peintre décorateur de province au travail. Il était commun à l'époque de peindre un portrait, pour ensuite combler l'espace et les marges l'entourant de grotesques, ce qui suscite chez l'auteur la réflexion suivante :

Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance, et, le vuide tout au tour, il le remplit de crotosques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crotosques et corps monstrueux, rappiechez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite ?⁸

La comparaison, bien sûr, permet à Montaigne de définir un mode d'écriture sans précédent, l'essai, lequel s'inscrit contre les codes classiques. La définition qu'il nous propose est toutefois ambivalente : les gracieuses « peintures fantasques » représentent aussi des « corps monstrueux » qui relèvent de l'« étrangeté ». Ni jeux ni rire : pour Montaigne, les grotesques ont une importante charge négative, comme

⁷ Eliheva ROSEN, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁸ MONTAIGNE, cité par André CHASTEL, *op. cit.*, p. 9.

le montre la suite de négations qui conclut sa comparaison. L'art ornemental est, pour l'auteur, à placer du côté de l'étrange.

À la même époque, un autre auteur est associé aux grotesques : François Rabelais⁹. Les raisons qui lient l'auteur de *Pantagruel* et de *Gargantua* à l'art pictural de l'ornement s'opposent diamétralement à celles qui associent l'auteur des *Essais* aux grotesques. Si Montaigne parle d'étrangeté, Rabelais, quant à lui, nous montre le rire. L'analogie entre la liberté langagière rabelaisienne et les grotesques est rapidement énoncée par les lettrés du XVI^e siècle :

L'analogie était trop stricte, trop savoureuse pour échapper au public et aux lettrés. En 1565 un inconnu [...] publia *les Songes drolatiques de Pantagruel*, un recueil de dessins [...], que l'auteur plaça adroitement à l'enseigne de Rabelais. Le menu peuple des grottesques a pris le large pour offrir la transposition visuelle des facéties, du langage en liberté. Le rire est devenu ostensiblement ce qu'il a toujours été, une des composantes de la culture.¹⁰

En effet, les sujets proprement rabelaisiens, comme les gauloiseries, le corps ou le carnaval, ne sont pas sans évoquer des modèles fréquents des grotesques. Il n'est pas rare de retrouver, au sein des tracés, des corps effectuant des contorsions impossibles, des acrobates rappelant les jeux du cirque et la bouffonnerie. Dès 1550, on y voit dessinés des cortèges parodiques qui miment la fête populaire des rues, les carnivals. Enfin, les grotesques, avec les hybrides qu'ils présentent, s'accordent tout à fait à l'univers rabelaisien du monde à l'envers, ce lieu des contraires qui s'engendrent perpétuellement les uns les autres. Par ailleurs, il faut dire que l'époque à laquelle écrit Rabelais est tout particulièrement propice au développement de la littérature comique :

⁹ Au sujet des œuvres rabelaisiennes, on lira l'ouvrage important de Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*

¹⁰ André CHASTEL, *op. cit.*, p. 58.

Si l'« ornement sans nom » échappe à toute définition, c'est qu'il ouvre un accès indéniable à l'instance la plus délicate à saisir rétrospectivement : le comique. [...] Si l'on ne restitue pas à l'époque où a fleuri ce décor un immense sens d'amusement à l'égard de l'existence, une ironie moqueuse envers le monde humain et une curiosité invincible, il sera difficile de traiter la grotesque autrement que comme une aberration, une sottise manipulation, un mauvais exercice d'*imitatio antiquitas*.¹¹

Montaigne et Rabelais illustrent bien en littérature la tension, inhérente aux grotesques, entre rire et étrangeté. Cette tension qui, comme nous l'avons vu, s'articule dès l'origine, caractérise le genre jusqu'au XX^e siècle.

Le grotesque littéraire en lui-même reste longtemps un genre mal défini, et ce, jusqu'au romantisme allemand : « Avant la fin du XVIII^e siècle, les rares allusions théoriques ne sont d'aucun secours pour esquisser une définition du grotesque littéraire.¹² » Toutefois, même Jean-Paul, Schlegel et Hegel n'affrontent pas directement une notion qui représente, pour les deux premiers, le summum de l'art romantique, avec ses dissonances et son hétérogénéité, et, pour le dernier, une imperfection qui ne peut faire système¹³. Il faut attendre le romantisme français et Victor Hugo, avec sa « Préface » de *Cromwell* en 1827, quelques années à peine avant l'écriture du premier dixain des *Cent Contes drolatiques* par Honoré de Balzac, pour que le grotesque littéraire soit finalement défini et qu'on lui accorde une place de choix en littérature : « Hugo derived his knowledge of the concept from German Romanticism through translations [...]. But Hugo enlarged its scope and considerably increased its meaning and importance.¹⁴ » C'est avec Hugo que l'on passe définitivement des « grotesques », forme picturale, au « grotesque », catégorie esthétique.

¹¹ André CHASTEL, *op. cit.*, p. 55.

¹² Dominique IEHL, *op. cit.*, p. 27.

¹³ Sur le grotesque chez les romantiques allemands, on consultera Elisheva ROSEN, *op. cit.*, pp. 43-50, et Wolfgang Johannes KAYSER, *The Grotesque in Art and Literature*, traduit par Ulrich WEISSTEIN, New York, Columbia University Press, 1981 [1963], pp. 48-59.

¹⁴ Wolfgang Johannes KAYSER, *ibid.*, pp. 56-57.

Dans sa préface, Hugo promeut le grotesque en tant que clé de voûte de la modernité littéraire, comme ce qui différencie le romantisme des siècles précédents : « Nous venons d'indiquer le trait caractéristique, la différence fondamentale qui sépare, à notre avis, [...] la littérature *romantique* de la littérature *classique*¹⁵ ». C'est pourquoi l'auteur de la « Préface » de *Cromwell* s'oppose d'abord et avant tout aux défenseurs du néo-classicisme : il retrace non pas l'histoire véridique d'un art ornemental redécouvert à la Renaissance, mais plutôt l'évolution du domaine esthétique, comme des âges du monde, de l'Antiquité au XIX^e siècle. Il montre en quoi l'Antiquité, païenne, est nécessairement primitive par rapport à la modernité, chrétienne, laquelle est la maturité du monde occidental : « Pythagore, Épicure, Socrate, Platon, sont des flambeaux ; le Christ, c'est le jour.¹⁶ » Le christianisme affirme la suprématie du romantisme sur l'art antique ; ce dernier ne peut donc plus être perçu comme un modèle artistique, et la modernité peut dès lors revendiquer la place qui lui est due.

Sous la plume de Hugo, c'est également le christianisme qui permet, sinon exige l'introduction du grotesque en littérature. Parce que la religion chrétienne s'attache au réel, au vrai, la poésie moderne ne doit plus s'intéresser uniquement au beau, mais bien à l'ensemble de la création, y compris au grotesque : « Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pour autant les confondre, l'ombre et la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la

¹⁵ Victor HUGO, *Préface de Cromwell : drame romantique*, édition présentée, annotée et commentée par Évelyne AMON, Paris, Larousse, « Petits classiques Larousse », 2001, pp. 21-22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

bête à l'esprit.¹⁷ » L'union des contraires, et tout particulièrement l'union du grotesque au sublime, voilà le génie moderne selon Hugo.

C'est toutefois le grotesque qui consacre la modernité littéraire et le romantisme selon Hugo : contrairement au sublime, il est multiple, il crée sans cesse. Par le biais d'un savant déplacement, associant le grotesque au laid et le sublime au beau, Hugo montre comment le laid, et donc le grotesque, est une source ultime de création. Car si le beau est complet et unique, le laid « est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets¹⁸ ». S'il n'y a qu'une seule vision possible du beau, le laid offre, quant à lui, des milliers de lectures possibles. Le grotesque hugolien garde de ce fait son ambivalence, telle que constatée en littérature dès le XVI^e siècle avec Montaigne et Rabelais : lié au terrestre, il est toujours générateur de rire comme d'étrangeté.

C'est bien une tentative de consécration, celle du grotesque comme nouvelle catégorie esthétique, que fait Hugo avec la « Préface » de *Cromwell*. L'accueil réservé à la préface, en 1827, est toutefois mitigé. Le sens commun péjoratif associé au mot « grotesque » reste un obstacle majeur à la pleine adhésion des écrivains du XIX^e siècle au genre redéfini : « La désignation même de la catégorie esthétique n'est pas [...] sans prêter à équivoque. Au point que certains artistes hésiteront de ce fait à ranger leur œuvre à cette enseigne, par crainte qu'elle ne soit du même coup dévalorisée.¹⁹ » Victor Hugo, en redéfinissant la catégorie esthétique à la lumière de la modernité, n'a pu résoudre ni les vieilles ambivalences ni les tensions qu'a

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ Elisheva ROSEN, *op. cit.*, p. 96.

suscitées le grotesque dans tous les champs artistiques depuis le XVI^e siècle. Après lui, Théophile Gautier, avec *Les Grottesques* en 1844²⁰, et Baudelaire, avec « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » en 1855²¹, ne pourront pas, non plus, résoudre ce problème. Aujourd'hui encore, nous le verrons, le rapport entre culture populaire et culture savante, et la tension entre rire et étrangeté définissent toujours le grotesque.

1.2 Les théories contemporaines du grotesque : Kayser et Bakhtine

1.2.1 Le grotesque selon Wolfgang Johannes Kayser

En 1957, Wolfgang Kayser publie une œuvre d'érudition sur le grotesque qui fait toujours autorité aujourd'hui dans les champs littéraire et artistique : *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, œuvre qui sera traduite en anglais, en 1963, sous le titre : *The Grottesque in Art and Literature*. Le constat de base est le suivant : théoriciens de l'art, artistes et philosophes sont nombreux, au fil des siècles, à avoir employé le terme « grotesque » pour désigner un processus de création, une œuvre artistique elle-même ou bien la réception de cette dernière, ce qui justifie, aux yeux de Kayser, une définition du grotesque en tant que catégorie esthétique à part entière. Toutefois, bien que le mot soit utilisé communément dans la langue courante pour désigner l'étrange et l'incroyable, le grotesque reste une notion esthétique mal définie, pour laquelle il n'y a, à l'époque de Kayser, aucune entrée dans les dictionnaires littéraires. Kayser se propose donc de retracer l'histoire de ce qu'il juge être un style, du XV^e siècle, époque de la découverte de la Maison Dorée de Néron,

²⁰ Théophile GAUTIER, *Les Grottesques*, Paris, Plein Chant, « Gens singuliers », 2000, 385 p.

²¹ BAUDELAIRE, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, pp. 525-543.

jusqu'au XX^e siècle, dans le but de théoriser et de définir le grotesque, principalement en peinture et en littérature. Cette étude analyse de nombreuses œuvres consacrées d'auteurs reconnus ; nous nous bornerons, dans ces quelques pages, aux conclusions que ces diverses analyses établissent.

Kayser constate que, dès la Renaissance, l'apparition des grotesques se fait sur le mode d'une tension interne. En effet, à la vue, ces ornements suscitent joie et légèreté, mais, du fait qu'ils n'évoquent rien de concret, ils deviennent également inquiétants, voire même menaçants :

By the word *grotesco* the Renaissance [...] understood not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one – a world in which the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings, and where the laws of statics, symmetry, and proportion are no longer valid.²²

Cette tension traverse les âges et se solde sur deux conceptions du grotesque : le grotesque-satirique et le grotesque-fantastique. Si le premier relève du monde joyeux des jeux, des masques et des bals, le second appartient au monde des rêves, de la folie et, d'abord et avant tout, de l'étrange : « Its nature could be summed up in a phrase that has repeatedly suggested itself to us : THE GROTESQUE IS THE ESTRANGED WORLD.²³ » Pour l'époque qui nous intéresse ici, à savoir la période romantique, Hoffmann apparaît comme le chef de file du grotesque-fantastique, son instigateur selon Kayser.

Le grotesque laisse donc une impression d'étrangeté. Le monde que l'on connaît disparaît, ainsi que nos repères, et le sol semble se dérober sous nos pieds. L'impossible devient possible ; c'est le lieu de l'hybridité, du monstrueux, de l'inhumain. En somme, le grotesque, selon Kayser, est l'expérience de l'aliénation, de

²² Wolfgang Johannes KAYSER, *op. cit.*, p. 21.

²³ *Ibid.*, p. 184.

la dissolution, du chaos, une expérience qui se solde sur la terreur et l'effroi. Le jeu perd rapidement de son insouciance pour devenir inquiétant :

The works we have studied clearly testify that THE GROTESQUE IS A PLAY WITH THE ABSURD. It may begin in a gay and carefree manner [...]. But it may also carry the player away, deprive him of his freedom, and make him afraid of the ghosts which he so frivolously invoked. And now no helper comes to his rescue.²⁴

Cette indéfinissable impression qu'auront laissée à l'auteur plusieurs œuvres rencontrées dans les musées et qui aura été la première source de motivation des recherches de ce dernier n'est pas sans rappeler l'inquiétante étrangeté freudienne. Plusieurs caractéristiques attribuées au grotesque, tels le rêve, la folie et même le « ça », relèvent directement de la psychanalyse, et cet aspect du grotesque, tel que défini par Kayser, n'a pas échappé au critique Dominique Iehl :

W. Kayser [...] décrit un processus d'aliénation. L'harmonie entre la conscience et la réalité est rompue, pour faire place à un monde d'incohérence. C'est à peu près le processus que décrit Freud analysant, à propos de *L'Homme au sable* de Hoffmann, la progressive invasion de l'« inquiétante étrangeté » (*Das Unheimlich*).²⁵

Toutefois, pour Kayser, l'horreur que suscite le grotesque laisse également place à une certaine libération. L'aspect essentiellement mauvais du monde, son côté démoniaque, a été regardé en face : « And thus we arrive at a final interpretation of the grotesque : AN ATTEMPT TO INVOKE AND SUBDUE THE DEMONIC ASPECTS OF THE WORLD.²⁶ » Mais dans ce contexte, le rire perd définitivement de sa légèreté. Avec Kayser, la tension entre le rire joyeux et l'effrayante étrangeté s'estompe. Le grotesque s'inscrit davantage dans la veine du fantastique, voire même du fantastique noir, populaire en France au cours des premières années pendant lesquelles Balzac rédige *La Comédie humaine*. L'association entre grotesque et fantastique est par

²⁴ *Ibid.*, p. 187.

²⁵ Dominique IEHL, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ Wolfgang Johannes KAYSER, *op. cit.*, p. 188.

ailleurs commune chez de nombreux critiques du romantisme, lesquels, lorsque vient le temps de définir le grotesque, adoptent généralement la définition de Kayser²⁷.

1.2.2 Le grotesque selon Mikhaïl Bakhtine

Si Wolfgang Johannes Kayser s'intéresse aux œuvres consacrées de Bosch, de Bruegel ou de Goya, et s'il s'attache tout particulièrement à la peinture, Mikhaïl Bakhtine, dans son ouvrage publié en 1965 : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, considère plutôt la culture populaire et la littérature pour définir le grotesque. C'est bien sur l'étude d'une œuvre fondée sur la culture populaire et sur le rire, celle de Rabelais, que prend appui la théorie bakhtinienne du grotesque.

Le rapport d'opposition entre culture populaire et culture savante est primordial à la compréhension du grotesque selon Bakhtine. C'est bien selon un système de valeurs propre à la culture savante et légitime qu'a été jugé, au fil des siècles, le grotesque, ce qui explique, selon Bakhtine, le caractère péjoratif dont il s'est chargé. Le grotesque est perçu sur le mode de l'étrange et du laid s'il est considéré selon les normes classiques : « Elles [les images grotesques] apparaissent comme difformes, monstrueuses et hideuses considérées du point de vue de toute esthétique "classique"²⁸ ». Là réside la problématique relevée par le théoricien : Bakhtine veut, dans son ouvrage, étudier le rire, ainsi que le grotesque, à la lumière de la culture populaire du Moyen Âge, pour lui restituer sa définition première et positive.

²⁷ Sur la popularité et l'autorité de Kayser chez de nombreux chercheurs, notamment chez les critiques du romantisme, on consultera Elisheva ROSEN, *op. cit.*, pp. 111-120.

²⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 34.

L'ouvrage de Bakhtine est publié huit ans après celui de Kayser. Toutefois, d'un point de vue critique, il précède ce dernier : Kayser retrace l'histoire du grotesque de la Renaissance au XX^e siècle, alors que Bakhtine remonte à la toute fin de l'Antiquité, pour terminer son étude au siècle humaniste. L'origine du mot « grotesque », ce théoricien la situe aussi lors de la découverte de la *Domus Aurea*. Toutefois, après 1650, le grotesque s'abâtardit et dégénère selon Bakhtine, il est interprété à la lumière des normes classiques de la culture savante. La culture populaire est celle qui régit la vie en communauté, celle qui s'exprime sur la place publique, lors de la fête populaire, du carnaval. Elle se dégrade à partir de la Renaissance, parce que la culture bourgeoise naissante donne dorénavant la primauté à l'individu. La fête et le carnaval, les expressions ultimes de la vie communautaire, sont de plus en plus étatisés, alors que la place publique n'est plus un lieu de célébration. Les formes les plus anciennes de la fête populaire, tels Noël et le Jour de l'An, sont reléguées à la vie familiale et privée. Le grotesque, en perdant sa valeur communautaire, perd donc aussi, graduellement, sa valeur positive.

Si le rire est la caractéristique fondamentale de la culture populaire du Moyen Âge, c'est bien parce qu'il appartient à tous. C'est par lui qu'une communauté perçoit et affirme sa force vitale :

Le rire carnavalesque est premièrement le bien de *l'ensemble du peuple* [...], *tout le monde* rit, c'est le rire « général » [...], le monde entier paraît comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité ; [...] enfin, ce rire est *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois.²⁹

Le rire populaire, omniprésent, témoigne d'une vision du monde, celle de la vie qui l'emporte sur la mort. Le réalisme grotesque participe de ce rire, il est « le système

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

d'images de la culture comique populaire³⁰ », lequel s'attache à la matérialité du monde. L'univers, la communauté et le corps individuel y sont indissociablement liés.

Le rire, à la base de toutes les formes du réalisme grotesque, est un phénomène physique qui corporalise et matérialise ; il est lié au rabaissement matériel et corporel :

Rabaïsser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption *en même temps* que de naissance : en rabaïssant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus. [...] Le rabaïssement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance.³¹

Le « rabaïssement », nous dit Bakhtine, est à saisir de façon tout à fait topographique : le haut est le ciel comme le visage ; le bas équivaut à la terre et à la partie inférieure du corps. Il favorise le contact, la communion entre le sacré et le profane, et se joue souvent comme une parodie du sacré, voire comme un sacrilège. Le rabaïssement souligne de ce fait la plupart des fonctions corporelles, telles que l'accouchement, le manger et la satisfaction des besoins naturels.

De même, le grotesque s'attache tout particulièrement à l'inachevé, aux phénomènes corporels qui expriment le perpétuel recommencement. À cet égard, Bakhtine relève l'exemple de petites sculptures, fort communes en Europe au Moyen Âge, représentant de très vieilles femmes enceintes. Le grotesque est un temps en devenir, une métamorphose qui affirme son ambivalence :

L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. L'attitude à l'égard du *temps*, du *devenir*, est un trait constitutif (déterminant) indispensable de l'image grotesque. Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son *ambivalence* : *les deux pôles du changement ; l'ancien et le nouveau*,

³⁰ *Ibid.*, p. 28.

³¹ *Ibid.*, p. 30.

*ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose, sont donnés (ou esquissés) sous une forme ou sous une autre.*³²

L'image grotesque est double : à la fois négation et affirmation, elle est un symbole de régénération, à l'image de la vie biologique et des saisons qui se suivent.

La renaissance qu'exprime le grotesque est l'affirmation d'une force vitale : tout renaît plus fort, plus vigoureux. L'accent mis sur le rabaissement terrestre et biologique, dans le même ordre d'idées, dépasse le seul cadre de la vie individuelle et rejoint la communauté comme l'univers, l'individu étant partie intégrante de ces sphères qui le dépassent et qui le constituent tout à la fois. Temps biologique et temps historique étant indissociables dans l'imagerie grotesque, aussi le grotesque permet-il l'intellection des phénomènes sociaux et historiques. Les fonctions attribuées au grotesque par Bakhtine sont donc nombreuses. Relevons encore que le grotesque, selon le théoricien, en permettant la réunion des contraires, d'éléments éloignés et hétérogènes, affranchit du point de vue dominant du monde, lequel cherche toujours à s'imposer au peuple comme l'unique vision possible du réel. C'est bien parce qu'il est ambivalent et dynamique que le grotesque permet de jeter un regard toujours neuf sur le monde, d'affirmer la relativité de ce qui nous entoure et la possibilité d'un ordre différent. En somme, retenons que le grotesque est une joyeuse célébration de la vie ; son rire est régénérateur et essentiellement positif.

Wolfgang Johannes Kayser et Mikhaïl Bakhtine conçoivent tous deux le grotesque comme le mélange de deux pôles contradictoires. Chez le premier, la catégorie esthétique se divise en deux sous-catégories : la satire et le fantastique. Chez Bakhtine surtout, le grotesque est caractérisé par le dynamisme de

³² *Ibid.*, p. 33.

l'ambivalence ; le genre est à la fois négation et affirmation. Les deux théoriciens perçoivent la tension entre négatif et positif, entre étrangeté et rire qui définit le grotesque depuis la Renaissance. Toutefois, l'analogie entre les deux études s'arrête ici. En effet, le contraste des deux définitions est frappant et radical :

Tout se passe comme si, pour Kayser, le grotesque fonctionnait selon des structures à l'envers même de celles de Bakhtine. Le foisonnement devient dissolution, la luxuriance se transforme en pénurie, l'extension en réduction, l'hypertrophie créatrice en déformation, l'excentricité en folie, le déploiement organique en automatisations, l'amalgame vivant en hybridité.³³

Le grotesque de Kayser est négatif : il est dans la perte et la réduction, tandis que le grotesque bakhtinien, de nature clairement positive, est dynamique, prolifique et vivant. Il apparaît donc impossible de souscrire aux deux études à la fois lorsque vient le temps d'étudier le grotesque. Si, « rétrospectivement, il apparaît [...] que l'approche préconisée par Kayser domine largement³⁴ », nous montrerons en quoi le grotesque bakhtinien est celui qui s'applique le mieux à notre corpus.

1.3 Le grotesque chez Balzac

Peu d'études s'intéressent à l'esthétique du grotesque chez Balzac. En tout et pour tout, seulement sept ont été portées à notre connaissance. Parmi ces sept, l'étude de Pierre Brunel, sur *Le Père Goriot*, s'attache au grotesque hugolien, et celle d'Yvonne Bargues-Rollens, qui porte sur *La Peau de chagrin*, étudie le grotesque fantastique³⁵. Une troisième étude, de Ruth Amossy, analyse, elle, l'esthétique grotesque propre à Balzac dans *Le Cousin Pons* en faisant intervenir à la fois Kayser,

³³ Dominique IEHL, *op. cit.*, p. 14.

³⁴ Elisheva ROSEN, *op. cit.*, p. 136.

³⁵ Pierre BRUNEL, « Le sublime et le grotesque chez Balzac : l'exemple du "Père Goriot" », *L'Année balzacienne 2001*, pp. 31-56, et Yvonne BARGUES-ROLLINS, « Une "danse macabre" : du fantastique au grotesque dans *La Peau de chagrin* », *Romantisme*, n° 48, 1985-2, pp. 33-46. Puisque nous abordons ces catégories du grotesque, à savoir le grotesque hugolien et le grotesque fantastique, au sein de ces quelques pages, nous reviendrons sur ces deux articles un peu plus loin.

Hugo et Bakhtine. « Soulignant un ancrage généralisé dans le corporel³⁶ », Ruth Amossy montre que difformité, laideur et mélange des règnes humain et animal définissent le grotesque balzacien dans cette œuvre. Enfin, elle y cerne une double fonction du grotesque : « La veine grotesque brouille la dichotomie simple des bons et des méchants, révèle derrière la pureté du Juste l'envers du décor, traduit les valeurs morales du roman-feuilleton dans la complexité du langage économique de l'époque.³⁷ » Dans *Le Cousin Pons*, le grotesque permet à Balzac, selon Ruth Amossy, de mettre en rapport une économie du désir avec l'économie en général et de se distinguer, en tant qu'artiste, du modèle dichotomique du roman populaire à la Eugène Sue, modèle selon lequel le bien s'oppose généralement au mal.

Elisheva Rosen a consacré plusieurs études au grotesque français³⁸, dont un article où elle s'intéresse à *La Cousine Bette*, œuvre publiée en feuilletons du 8 octobre au 3 décembre 1846 dans *Le Constitutionnel*, puis en librairie en janvier 1847 dans *Les Parents pauvres* avec *Le Cousin Pons*. « Le pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* » montre en quoi, dans ce roman, le grotesque advient comme « la doublure et la distorsion grimaçante du pathétique³⁹ ». Les codes du mélodrame sont, selon l'auteur, le contrepoint du genre, dont « la diversité des figures [...] se fonde sur ce qu'il conviendrait de nommer une rhétorique de la mésalliance⁴⁰ ». Dans

³⁶ Ruth AMOSSY, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van ROSSUM-GUYON et Michiel van BREDERODE [dir.], *Balzac et Les Parents Pauvres : Le Cousin Pons, La Cousine Bette*, Paris, SEDES, 1981, p. 144.

³⁷ *Ibid.*, p. 143.

³⁸ On consultera les articles : « Grotesque, modernité », *Romantisme*, n° 74, 1991-1, pp. 23-28 et « L'étrange séduction du grotesque », dans Tarmo KUNNAS [dir.], *À la recherche du grotesque*, Paris, J&S éditeur, pp. 205-214, ainsi que l'ouvrage critique sur lequel nous sommes appuyée dans ce chapitre : *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, op. cit., 163 p.

³⁹ Elisheva ROSEN, « Le pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* », dans Françoise van ROSSUM-GUYON et Michiel van BREDERODE [dir.], *Balzac et Les Parents Pauvres : Le Cousin Pons, La Cousine Bette*, Paris, SEDES, 1981, p. 121.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 126.

le cas de *La Cousine Bette*, conclut Elisheva Rosen, le grotesque permet de remettre en cause les valeurs sociales et idéologiques mises en scène dans le mélodrame autour de l'unité familiale et de l'hégémonie paternelle. Enfin, Sandrine Berthelot, au sein de quelques pages sous-titrées « Balzac et le réalisme grotesque⁴¹ », fait aussi l'analyse de *La Cousine Bette* et du *Cousin Pons*. Les conclusions de cette cinquième étude sur le grotesque chez Balzac n'apportent toutefois rien de véritablement neuf par rapport aux études d'Elisheva Rosen et de Ruth Amossy. Quant aux quelques lignes que l'auteur consacre au grotesque balzacien, celles-ci s'appuient grandement sur l'étude de Maurice Ménard⁴² que nous aborderons un peu plus loin.

Un deuxième article d'Elisheva Rosen, intitulé « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien⁴³ », étudie la spécificité du grotesque dans l'œuvre balzacienne en général, ses modalités, ses fonctions ainsi que son impact sur l'esthétique réaliste. Bien que, selon l'auteur, « dans l'état actuel de la recherche, il n'y a[it] pas lieu de parler d'une véritable définition du grotesque⁴⁴ », il reste que l'on peut en donner quelques caractéristiques certaines, toutes présentes dans *La Comédie humaine*. Ainsi, le bas matériel et corporel, l'hybridité entre les règnes et l'ambivalence qui joint comique et atroce, familier et étrange, s'expriment chez Balzac, et ce, d'abord et avant tout, dans les descriptions physiques des personnages. Lorsque l'auteur s'arrête sur les appétits, sur la laideur de ses personnages, ou encore lorsqu'il associe ces derniers à des plantes, à des objets ou, le plus souvent, à des animaux, il inscrit

⁴¹ Sandrine BERTHELOT, « 4.1 Balzac et le réalisme grotesque », *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2004, pp 103-126.

⁴² Maurice MÉNARD, *op. cit.*

⁴³ Elisheva ROSEN, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans Claude DUCHET et Jacques NEEFS [dir.], *Balzac, l'invention du roman [colloque du 30 juin au 10 juillet 1980]*, Paris, Belfond, 1982, pp. 139-156.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 139.

ceux-ci au sein d'une esthétique grotesque. Toutefois, Elisheva Rosen constate que, dans *La Comédie humaine*, le genre n'est pas une « dominante » :

Malgré la présence relativement constante du grotesque dans le roman balzacien, depuis *La Peau de chagrin* jusqu'aux textes ultimes, on ne saurait assigner une fonction unique à ce mode d'expression. C'est qu'il ne fait pas nécessairement figure de dominante dans telle œuvre particulière où il se manifeste néanmoins.⁴⁵

Le grotesque chez Balzac est plutôt ce qui rompt un contrat de lecture propre au mélodrame en mettant l'accent sur le marginal. Dans le même ordre d'idées, avec son ambivalence manifeste, il est ce qui court-circuite la possibilité même d'une généralisation, d'une compréhension totale du monde romanesque.

Finalement, une septième et dernière étude, consacrée au comique balzacien, aborde rapidement la question du grotesque chez Balzac. Maurice Ménard, dans *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, étudie le sujet en quelques pages. Pour l'auteur, le grotesque est un registre qui s'oppose diamétralement au comique chez Balzac. Le critique associe le comique au réel et au vrai, et le grotesque à une fantaisie propre à Rabelais ou La Fontaine, voire même à la folie et à l'anormal. Le grotesque chez Balzac est, selon l'auteur, ce qui s'oppose au réel ; il est à ranger du côté du fantastique : « Tout proches sont les fantaisies à la Bosch ou les glissements métaphoriques d'objets pratiqués par les surréalistes. Glissements, renversements, ces mouvements placent le grotesque hors du réel, dans le domaine du fantastique.⁴⁶ » Le grotesque balzacien est donc « charg[é] d'une étrangeté qui, à tout moment, peut l'emporter sur le risible⁴⁷ ». Il glisse souvent du côté de l'humour noir, de la fantaisie macabre, du scabreux ; il règne dans les orgies.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁶ Maurice MÉNARD, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

Maurice Ménéard constate que le grotesque chez Balzac est un agent essentiel du rire, et ce, dès les premières œuvres de *La Comédie humaine*, mais il affirme également que la notion, chez l'auteur, est mouvante et instable, si bien que le mot doit toujours être analysé à la lumière de son contexte : la frontière entre l'étrangeté et le risible, le plus souvent, est mince, et le terme peut se charger à la fois des deux définitions, avec des nuances multiples selon chaque occurrence. Enfin, si à quelques reprises, à partir de *César Birotteau* surtout, selon le critique, le mot « grotesque » en vient à s'associer au réel dans l'écriture balzacienne, notamment dans la description de personnages, c'est par une surcharge de détails qui, paradoxalement, nous font sortir du réalisme :

Il semble que plus il s'enrichit de traits particuliers, plus il se charge en même temps de signification, et l'imagination du romancier, dépassant peu à peu le réel, le déformant comme dans une hallucination, confère au personnage une quatrième dimension, en fait la représentation passagère des forces de l'univers.⁴⁸

En somme, le grotesque chez Balzac, selon Maurice Ménéard, permet l'expression de l'individualité, mais il affirme aussi l'écart par rapport à une norme et l'ambivalence.

Les sept études que nous venons de rappeler portent toutes sur des œuvres de *La Comédie humaine*. Elles démontrent que le grotesque balzacien s'inscrit contre le mélodrame, brouillant les repères entre le bien et le mal et renversant les valeurs pour mettre en scène la déchéance sociale. Généralement, ce grotesque s'applique aux descriptions, surtout celles des personnages, et signifie le laid, l'horrible, l'ambivalent ou l'étrange. Finalement, le grotesque balzacien, comme l'ont montré ces sept études, est influencé par l'ambivalence définitionnelle du mot même, et peut correspondre aux significations que leur donnent Hugo, Hoffmann, ou le sens commun. Un regard sur les diverses occurrences des mots « grotesque » et

⁴⁸ Pierre LAUBRIET, cité par Maurice MÉNARD, *ibid.*, p. 93.

« grotesquement », non pas exclusivement dans *La Comédie humaine*, mais dans l'ensemble des écrits balzaciens, nous permettra de tirer quelques conclusions supplémentaires sur le grotesque balzacien.

1.3.1 Les mots « grotesque » et « grotesquement » dans l'œuvre balzacienne⁴⁹

On dénombre quatre-vingt-neuf occurrences des mots « grotesques » et « grotesquement » dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne, de 1820 à 1848, qu'il est possible de diviser comme suit :

Œuvres Catégorie	Premiers Romans	<i>La Comédie humaine</i>	Œuvres diverses	<i>Cent Contes drolatiques</i>	Lettres à Madame Hanska	Total
Forme adjectivale ou attributive	2	61	3	1	1	68
Substantif	0	2	3	0	0	5
Adverbe	3	10	3	0	0	16
TOTAL	5	73	9	1	1	89

Deux dominantes apparaissent clairement : 82% de ces occurrences apparaissent dans *La Comédie humaine*, et 76% sont sous une forme adjectivale ou attributive. Le plus souvent, le mot « grotesque » qualifie donc un personnage, un lieu ou un objet dans le cadre de *La Comédie humaine*. Dix occurrences apparaissent avant 1827, à savoir avant la publication de la « Préface » de *Cromwell* de Victor Hugo ; cinquante-deux apparaissent entre 1829 et 1837, c'est-à-dire alors que Balzac forme le projet des *Cent Contes drolatiques* et qu'il rédige ses dixains ; enfin, vingt-sept

⁴⁹ Cette étude des occurrences des mots « grotesque » et « grotesquement » dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne a été possible grâce à la table de concordance de Kazuo KIRIU, intitulée *Vocabulaire de Balzac*, publiée sur la page web de *La Maison de Balzac*, à l'adresse suivante : <http://www.v2asp.paris.fr/musees/balzac/kiriu/concordance.htm>

sont écrites de 1838 à 1848, soit après la publication, en décembre 1837, du troisième dixain.

Le mot, on le voit, est déjà en circulation dans l'œuvre balzacienne avant même que Hugo ne le reprenne pour en faire la catégorie esthétique par excellence de la modernité littéraire dans la « Préface » de *Cromwell*. En effet, dix occurrences, soit plus de 10 % d'entre elles, apparaissent avant 1827, dans les premières œuvres de Balzac. Quatre sont sous la forme adjectivale ; six sont plutôt des adverbes. La dominance de la forme adverbiale avant 1827, parce qu'elle s'oppose radicalement à une tendance en faveur de l'adjectif par la suite, pourrait laisser croire à elle seule que les mots « grotesque » et « grotesquement » sont employés alors dans leur sens commun, celui de risible. Une lecture attentive des occurrences confirme cette hypothèse : ces dernières adviennent dans des contextes où le ridicule et le drôle dominant.

Dans *Agathise*, par exemple, « la grotesque expression du dévouement de son écuyer f[ait] rire Velnare⁵⁰ ». Dans d'autres œuvres de jeunesse, c'est souvent le contexte même de la trame narrative qui évoque en tous points la fête populaire et ses images grotesques, comme dans cet extrait de *L'Héritière de Birague* :

Les personnes de la province, habillées plus ou moins grotesquement, se disaient des méchancetés ou se faisaient de grosses plaisanteries, dont on riait en *chorus* ; la voisine applaudissait aux malices lancées sur son voisin, sans s'apercevoir que son tour allait arriver.⁵¹

Enfin, le mot se charge parfois de la grivoiserie propre au rire populaire français issu du Moyen Âge : « Là, ses demoiselles ne voyaient pas le musée des rues, composé d'immenses et grotesques images et de mots obscènes dus aux crayons du malin

⁵⁰ Honoré de BALZAC, *Œuvres de l'abbé Savonati. Agathise, O.D.*, t. 1, p. 648.

⁵¹ Honoré de BALZAC, *L'Héritière de Birague*, dans *Premiers Romans*, Paris, Robert Laffont, 1999, t. 1, p. 43.

esprit.⁵² » Dans cet extrait de la *Physiologie du mariage*, dans sa version de 1826 où l'on retrouve, déjà, les seize premières méditations de l'édition originale de 1829, le mot « grotesque » permet à l'auteur de se moquer doublement, d'abord en abordant le thème de la sexualité, mais aussi en associant cette sexualité au mal, au diable, sur le mode de l'ironie.

La période de 1829 à 1837 est toutefois celle où le mot prolifère le plus dans l'écriture balzacienne : près de 60% des occurrences sont rédigées pendant ces huit ans. Toutefois, le mot n'apparaît plus dans le seul contexte illustré par les œuvres de jeunesse : il se charge d'ambivalence et joint rire, horreur et laideur. Trois facteurs conjugués peuvent expliquer cette recrudescence du mot chez Balzac comme son changement de paradigme. D'abord, la « Préface » de *Cromwell* et la vogue romantique ont popularisé le mot « grotesque ». En effet, en 1829 seulement, onze occurrences des mots « grotesque » et « grotesquement » apparaissent au sein des premières œuvres de *La Comédie humaine* que Balzac rédige. Il serait exagéré de parler d'un « effet *Cromwell* » dans l'œuvre balzacienne, mais il reste que le terme est alors introduit dans de nouveaux contextes pour signifier, le plus souvent, le laid. Ensuite, le mot est l'apanage des adeptes du fantastique hoffmannien. En 1830 et 1831, la plupart des seize occurrences balzaciennes dénotent cette nouvelle tendance chez les écrivains français. Finalement, Balzac montre à cette époque dans ses différents écrits un intérêt marqué pour le comique et pour le rire, notamment avec *Les Cent Contes drolatiques*, où le mot « grotesque », toutefois, n'apparaît qu'une fois. Nous reviendrons sur cette absence importante un peu plus loin. Pour ce qui est de *La Comédie humaine*, pour la période étudiée, c'est en 1836 et 1837 que le terme

⁵² Honoré de BALZAC, *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 968.

étudié se charge principalement de sa définition première, celle que lui consacre le sens commun.

Il s'avère souvent difficile de déterminer avec certitude si telle ou telle occurrence balzacienne s'inscrit dans le grotesque hugolien de la théorie du drame, le grotesque d'Hoffmann étudié par Wolfgang Kayser, ou le grotesque bakhtinien de la culture populaire du rire. Ruth Amossy écrit au sujet du grotesque chez Balzac :

L'on se souvient de la célèbre formule hugolienne selon laquelle le grotesque crée « d'une part [...] le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon. » À partir de ce schéma de base se marque la prédilection, tantôt pour le rabaissement joyeux et positif (Rabelais), tantôt pour le fantastique (Hoffmann), tantôt encore pour le laid dans son rapport au sublime (Hugo)... C'est dire que chaque œuvre comme chaque époque met en valeur différents éléments constitutifs du grotesque, dans le mouvement même où elle lui octroie une portée particulière dans son système propre.⁵³

Nous reviendrons sur ces trois facteurs : les influences hugolienne, hoffmannienne et populaire, un peu plus loin. Mettons d'abord au jour les différents contextes au sein desquels l'auteur de *La Comédie humaine* exploite le mot pour en tirer quelques conclusions. Globalement, les divers emplois que fait Balzac des mots « grotesque » et « grotesquement » peuvent être rangés sous quatre catégories.

La catégorie la plus importante est bien sûr celle de la description des personnages. On connaît la prédilection de Balzac pour les descriptions détaillées et signifiantes. Sous sa plume, sont grotesques les visages et leurs expressions (Sylvain Pons a une « face grotesque⁵⁴ ») ; les parties du corps, et souvent celles du visage, comme le nez (le duc de Caetano a un « nez grotesque⁵⁵ ») ; les personnages eux-mêmes, dans leur caractère ou leur démarche (M. Molineux est « un petit rentier

⁵³ Ruth AMOSSY, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁴ Honoré de BALZAC, *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 485.

⁵⁵ Honoré de BALZAC, *Massimilla Doni*, Pl., t. X, p. 555.

grotesque⁵⁶ » et, dans *Une fille d'Ève*, « le terrible Raoul est grotesque. Ses mouvements sont saccadés comme s'ils étaient produits par une mécanique imparfaite⁵⁷ ») ; et enfin, les vêtements, pour dire qu'ils sont provinciaux ou démodés (l'habit de Lucien de Rubempré : « Son gilet était trop court et la façon si grotesquement provinciale que, pour le cacher, il boutonna brusquement son habit⁵⁸ »).

Le grotesque intervient également dans la description de lieux ou d'objets. Dans *La Comédie humaine* comme dans les premiers romans balzaciens, dossier de chaise, lampe antique, trumeau, lit, heurtoir, tableau et portrait peuvent être grotesques, tout comme une chambre, une résidence et une façade⁵⁹. Ici aussi, comme pour les vêtements des personnages, le mot signifie souvent provincial ou démodé, d'un autre temps. Le mot peut encore définir, et ceci constitue une troisième catégorie, des représentations graphiques, souvent des dessins ou du bois travaillé (les bois de certaines maisons « s'avancent au-dessus des piliers en visages grotesques⁶⁰ », et les murs de la salle à manger de Mlle Gamard sont recouverts d'une tapisserie qui montre « les grotesques inventions [...] représentant des paysages turcs⁶¹ »). Finalement, une dernière catégorie du grotesque intervient pour parler de la langue. En effet, peuvent être grotesques pour Balzac les confidences, les

⁵⁶ Honoré de BALZAC, *César Birotteau*, Pl., t. VI, p. 105.

⁵⁷ Honoré de BALZAC, *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 301.

⁵⁸ Honoré de BALZAC, *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 269.

⁵⁹ Dans l'ordre : *L'Excommunié, O.D.*, t. II, p. 334 ; *ibid.*, p. 378 ; *Les Paysans*, Pl., t. IX, p. 239 ; *Gambara*, Pl., t. X, p. 486 ; *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Pl., t. X, p. 413 ; *Ferragus*, Pl., t. V, p. 868 ; *Les Paysans*, Pl., t. IX, p. 261 ; *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 472 ; *ibid.*, p. 429 ; *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 78.

⁶⁰ Honoré de BALZAC, *Béatrix*, Pl., t. II, p. 639.

⁶¹ Honoré de BALZAC, *Le Curé de Tours*, Pl., t. IV, p. 209.

vérités, les expressions langagières, les sobriquets, les surnoms et les phrases⁶². Dans le cas précis de cette catégorie, « grotesque » prend généralement des teintes grivoises et correspond au sens commun admis dans le parler quotidien.

En somme, quatre différentes catégories nous permettent de classer les occurrences des mots « grotesque » et « grotesquement » dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne : le grotesque intervient dans la description des personnages, la description des lieux et des objets, les représentations graphiques et la langue.

Au sein de ces catégories, comme le montrent les différents passages cités, le grotesque se charge de trois définitions distinctes. Il peut signifier le laid, en accord avec la théorie hugolienne du grotesque, mais aussi avec la conception qu'en ont la plupart des romantiques au début du XIX^e siècle. Grotesque veut encore parfois dire, sous la plume de Balzac, l'horrible, comme l'entendaient les adeptes de l'écriture fantastique à la même époque. Enfin, Balzac emploie souvent le mot dans son sens commun, soit pour dire le risible, le comique, le bouffon. Aussi les définitions que prend le mot sous la plume de Balzac rejoignent-elles les trois facteurs, identifiés plus haut, qui favorisent sa soudaine prolifération littéraire. C'est donc dire que grotesque hugolien, grotesque fantastique et grotesque du rire sont tous trois à l'œuvre chez Balzac.

1.3.2 Le grotesque hugolien dans l'œuvre balzacienne

Deux articles de Balzac publiés dans le *Feuilleton des journaux politiques* des 24 mars et 7 avril 1830 attestent que l'auteur de *La Comédie humaine* connaît bien la

⁶² Dans l'ordre : *César Birotteau*, Pl., t. VI, p. 244 ; *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 98 ; *Les Paysans*, Pl., t. IX, p. 94 ; *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 124 ; *La Muse du département*, Pl., t. IV, p. 665 ; *ibid.*, p. 674.

« Préface » de *Cromwell*, comme la théorie du grotesque que cette dernière défend. Dans « *Hernani ou l'honneur Castillan*, drame, par (Monsieur) Victor Hugo » et « *Hernani*, drame nouveau, par M. Victor Hugo », Balzac ne mâche pas ses mots dans une critique acerbe de la pièce jouée le 25 février 1830 au Théâtre-Français. S'il reconnaît Victor Hugo comme « le chef de l'école nouvelle⁶³ », celle du romantisme, il ne voit pas comment *Hernani* peut appartenir au drame romantique, du moins tel que le définit Hugo dans sa « Préface » :

M. Victor Hugo ne rencontrera jamais un trait de naturel que par hasard ; et, à moins de travaux consciencieux, d'une grande docilité aux conseils d'amis sévères, la scène lui est interdite. Entre la préface de *Cromwell* et le drame d'*Hernani*, il y a une distance énorme.⁶⁴

La critique d'*Hernani* faite par Balzac cherche à montrer le peu de réalisme des personnages de la pièce de Hugo. C'est d'ailleurs par le biais des personnages, et non pas des scènes, que Balzac interroge l'essence même du théâtre et du drame, pour conclure que même la poésie doit être soumise à la raison et au vrai. Bien que ces articles, comme le souligne Roland Chollet dans *Balzac journaliste*, aient été fort probablement commandés,

[a]ucun motif personnel n'incitait Balzac à un règlement de comptes ; malgré la circonstance équivoque de sa publication, cet article sévère mérite d'être considéré sans réserves comme l'expression de l'opinion réelle de Balzac, d'autant plus que la presse s'était montrée en définitive plutôt favorable à la nouvelle œuvre.⁶⁵

Cette critique montre, hors de tout doute, que Balzac a non seulement lu la « Préface » de *Cromwell*, mais qu'il interroge aussi la théorie du drame, et par elle la

⁶³ Honoré de BALZAC, « *Hernani ou l'honneur Castillan*, drame, par (Monsieur) Victor Hugo », *O.D.*, t. II, p. 677.

⁶⁴ Honoré de BALZAC, « *Hernani*, drame nouveau, par M. Victor Hugo », *O.D.*, t. II, p. 690.

⁶⁵ Roland CHOLLET, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 146.

théorie du grotesque et du laid. En somme, le grotesque est certainement, pour Balzac en 1830, une préoccupation d'ordre artistique.

Dans *La Comédie humaine*, on ne sera donc pas étonné de retrouver plusieurs occurrences du mot « grotesque » qui correspondent à la définition de Victor Hugo. Ce dernier, on l'a vu, en tâchant de consacrer le grotesque, l'a défini dans son opposition au sublime. Ce contraste du grotesque et du sublime est le propre de la modernité artistique et littéraire, parce qu'il imite la nature, le vrai. On retrouve ce contraste énoncé clairement chez Balzac pour la première fois dans la *Physiologie du mariage*. La première version de cette œuvre, rédigée en 1826, s'inscrit directement dans l'héritage de Rabelais. En effet, l'auteur de la Renaissance y est à maintes reprises cité, mis en scène, comme le sont quelques-uns de ses personnages. Dès la « Première Méditation », Balzac interpelle comme destinataire le lecteur rabelaisien : « Disciples de Panurge, de vous seuls je veux pour lecteurs. Vous savez prendre et quitter un livre à propos, faire du plus aisé, comprendre à demi-mot et tirer nourriture d'un os médullaire.⁶⁶ » Aussi pourrions-nous nous attendre à retrouver, dans la *Physiologie du mariage*, un grotesque bakhtinien.

La seule occurrence que l'on retrouve dans le texte de 1826, comme notre étude l'a déjà montré⁶⁷, s'attache en effet au rire. Toutefois, l'édition de 1829 présente cinq nouvelles occurrences du mot, parmi lesquelles trois s'inscrivent clairement dans la théorie hugolienne du grotesque en apparaissant aux côtés du mot « sublime ». Aussi y lisons-nous : « Flâner, c'est jouir, [...] c'est admirer de *sublimes*

⁶⁶ Honoré de BALZAC, *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 917.

⁶⁷ On relira à ce sujet la p. 41 de ce mémoire.

tableaux de malheur, d'amour, de joie, des portraits gracieux ou *grotesques*⁶⁸ », et plus loin : « Paraître *sublime* ou *grotesque*, voilà l'alternative à laquelle nous réduit un désir. / Partagé, notre amour est *sublime* ; mais couchez dans deux lits jumeaux, et le vôtre sera toujours *grotesque*.⁶⁹ ». En 1829, Balzac s'éloigne graduellement du rire pour adopter, on le voit, la définition hugolienne. À quoi ce changement tient-il ? L'étude d'Arlette Michel, qui accompagne l'édition de la *Physiologie du mariage* dans la « Bibliothèque de la Pléiade », nous donne quelques précisions sur le contexte de la rédaction de 1829. Si le ton a changé entre 1826 et 1829, c'est peut-être parce que l'auteur souhaite « faire d'une " plaisanterie " un ouvrage capable de rivaliser avec la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin⁷⁰ », ce qui lui assurerait la notoriété littéraire.

Quoi qu'il en soit, il semble qu'il soit tout à fait possible d'envisager le grotesque de Balzac selon la théorie du laid, la théorie du drame de Victor Hugo. C'est d'ailleurs ce que fait Pierre Brunel dans son étude sur *Le Père Goriot*⁷¹, laquelle est, par ailleurs, la seule qui ait été publiée à ce jour sur ce sujet particulier. Dans *Le Père Goriot*, publié en 1834-1835, l'apparition conjointe des mots « sublime » et « grotesque » dans une description du personnage principal souligne ici encore l'influence de la « Préface » de *Cromwell* dans *La Comédie humaine* : « Les gens de la Halle, incapables de comprendre cette *sublime* folie, en plaisantèrent, et donnèrent à Goriot quelque *grotesque* sobriquet.⁷² ». Même si

⁶⁸ *Ibid.*, p. 930. Nous soulignons.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1069. Nous soulignons.

⁷⁰ Arlette MICHEL, « Histoire du texte » de la *Physiologie du mariage*, dans Honoré de BALZAC, Pl., t. XI, p. 1745.

⁷¹ Pierre BRUNEL, *loc. cit.*

⁷² Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 124. Nous soulignons.

Balzac, à l'époque, cherche à s'inscrire contre le drame romantique, il reste que l'incipit du *Père Goriot*, comme nous le rappelle Pierre Brunel, affiche tout de même l'adhésion de Balzac au genre défendu par la « Préface », le drame :

Qu'*Hernani* soit là derrière, à la date de rédaction du livre, en 1834, cela ne fait aucun doute. Balzac ne va pas sans être agacé par le bruit fait autour de la bataille – et de la victoire gagnée par Hugo –, par la vogue du drame romantique qui a suivi. Mais il sait qu'il tient, lui aussi, un sujet de drame, et son roman devra s'en trouver fortifié.⁷³

Aussi pouvons-nous lire dès les premières lignes du *Père Goriot* : « Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.⁷⁴ »

Stéphane Vachon, dans un article intitulé « Le (mot) drame du *Père Goriot* », nous explique la nature de la rivalité opposant le roman et le conte au théâtre et au drame en 1830, et encore en 1834 avec *Le Père Goriot* :

Nous n'avons besoin que d'une œuvre et d'un mot – le mot « drame » dans *Le Père Goriot* –, qui défendent et illustrent la rivalité des genres qui se joue, en plein romantisme, entre le roman et le théâtre. Affichant cette rivalité, se nourrissant de ce conflit agonique, *Le Père Goriot* déploie le récit en prose comme contestation du théâtre et comme critique des genres littéraires et de la littérature.⁷⁵

Aux termes de cette confrontation, l'histoire littéraire en fait foi, le roman ressort grand vainqueur. Les ramifications de l'influence du grotesque hugolien chez Balzac sont donc nombreuses et rejoignent même la conception de la littérature pour l'auteur. Par ailleurs, bien que l'énonciation du couple de contraires sublime-grotesque soit somme toute assez rare dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne, le mot « grotesque » se charge souvent, comme les différentes occurrences étudiées l'attestent, de la définition que lui octroie Hugo, celle de « laid ». Toutefois, l'influence du drame romantique chez Balzac reste ambivalente, et si l'écriture

⁷³ Pierre BRUNEL, *loc. cit.*, p. 37.

⁷⁴ Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 50.

⁷⁵ Stéphane VACHON, « Le (mot) drame du *Père Goriot* », *Poétique*, vol. 28, n° 111, septembre 1997, p. 324.

balzacienne prend parfois appui sur la théorie du grotesque, il semble finalement que ce soit dans le but de se l'approprier, il est vrai, mais également dans le but de la dépasser.

1.3.3 Le grotesque fantastique dans l'œuvre balzacienne

C'est en 1829 que les *Contes fantastiques* d'Hoffmann sont traduits et publiés en France par Loëve-Véimars, et leur succès est immédiat. La majorité des critiques applaudissent le style chaotique de l'écrivain allemand, le mélange qu'il fait du réalisme et du mysticisme. Aussi, le mot « fantastique » gagne en popularité, et Balzac n'échappe pas à cette mode : il publie dans *La Silhouette* le 3 octobre 1830 *Zéro*, une œuvre sous-titrée *Conte fantastique* ; une semaine plus tard il publie dans la même revue *Tout. Conte fantastique* ; le même sous-titre est apposé, et l'on peut aujourd'hui s'en étonner, au *Chef-d'œuvre inconnu* dans la revue *L'Artiste* en août 1831.

Le fantastique, tel qu'il apparaît en 1830, est ce qui montre l'intrusion, dans le réel, d'un élément surnaturel, lequel provoque l'angoisse chez celui qui assiste au phénomène inexpliqué :

Le véritable conte fantastique intrigue, charme ou bouleverse en créant le sentiment d'une présence insolite, d'un mystère redoutable, d'un pouvoir surnaturel, qui se manifeste comme un avertissement d'au-delà, en nous ou autour de nous, et qui, en frappant notre imagination, éveille un écho immédiat dans notre cœur. Voilà, dans sa nouveauté saisissante, le genre qui, vers 1830, conquiert en France ses titres de noblesse [...].⁷⁶

Cette définition du fantastique s'accorde donc tout à fait à la définition du grotesque que nous avons étudiée chez Wolfgang Kayser. Par ailleurs, Kayser affirme lui-même, nous l'avons vu, l'étroite parenté entre grotesque et fantastique en faisant du

⁷⁶ Pierre-Georges CASTEX, *op.cit.*, p. 70.

grotesque-fantastique une catégorie à part entière du genre avec, comme premier représentant, Hoffmann.

Le sous-titre « conte fantastique » qui accompagne certains titres balzaciens est une publicité qui s'accorde à la mode de 1830. Il est d'ailleurs possible de penser que l'adjectif « philosophique » apposé aux *Romans et contes philosophiques*, qui paraissent en septembre 1831, est un pied de nez à cette mode qui commence, avec le conte fantastique, à s'essouffler et dont Balzac cherche à se distancier. Toutefois, il reste que le fantastique s'accorde bien alors, sur plusieurs points selon Pierre-Georges Castex, au projet philosophique balzacien :

Il rêva de peindre l'homme, non seulement dans les relations qu'il entretient avec ses semblables, mais dans ses relations avec les démons et les anges, à la quête de l'Absolu. [...] Le fantastique a donc été pour Balzac un moyen d'exprimer sa philosophie [...].⁷⁷

L'intérêt de Balzac pour le fantastique n'est plus à démontrer. Plusieurs études ont mis au jour l'apport du genre chez l'auteur français, et l'œuvre qui a été le plus souvent étudiée en ce sens est *La Peau de chagrin*. Nous relevons six occurrences des mots « grotesque » et « grotesquement » dans ce roman. Les premières adviennent dans plusieurs descriptions qui montrent le désordre : la boutique de l'antiquaire, le banquet chez Taillefer et la scène de l'orgie. À chaque fois, apparaissent des propos ou des sujets grivois. Mais rapidement, le rêve tourne au cauchemar :

Il s'était ému, comme dans les bandes lumineuses tracées par un rayon de soleil, une poussière brillante à travers laquelle se jouaient les formes les plus capricieuses, les luttes les plus grotesques. [...] [I]l leur était impossible de reconnaître ce qu'il y avait de réel dans les fantaisies bizarres, de possible dans les tableaux surnaturels qui passaient incessamment devant leurs yeux lassés. Le ciel étouffant de nos rêves, [...] les phénomènes les plus inaccoutumés du sommeil les assaillaient si vivement qu'ils prirent les jeux de cette débauche pour les caprices d'un cauchemar.⁷⁸

⁷⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁸ Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 117.

Un seul article a toutefois été consacré à l'étude du grotesque dans cette œuvre de Balzac publiée en août 1831 : « Une " danse macabre " : du fantastique au grotesque dans *La Peau de chagrin* » par Yvonne Bargues-Rollins⁷⁹. Pour cette dernière, le grotesque ici se construit selon les valeurs antithétiques de « la mort dans la vie⁸⁰ » ; le motif de la mort est le moteur tant du grotesque que du récit. Le personnage qui symbolise le mieux « la mort dans la vie », l'intrusion de la mort dans la fête, est bien entendu l'antiquaire, un « fantastique personnage⁸¹ » qui présente « de frappantes ressemblances avec la tête idéale que les peintres ont donnée au Méphistophélès de Goethe » et qui ressemble « à ces grotesques figures de bois sculptées en Allemagne par les bergers pendant leurs loisirs. ». Personnage démoniaque et satanique, et donc proprement fantastique, l'antiquaire est risible et effrayant : il est grotesque.

La petite sculpture allemande qui décrit l'antiquaire est une image qui est employée plus d'une fois par Balzac. Il est intéressant de constater qu'une des deux seules occurrences du substantif « grotesque » que l'on retrouve dans *La Comédie humaine* fasse état de cette forme d'art. Le colonel Chabert est aussi un personnage qui ressemble « à ces grotesques qui nous viennent d'Allemagne⁸² », lesquels font référence « sans doute aux " casse-noisettes " des contes d'Hoffmann⁸³ ». Si certains critiques affirment que l'apport et l'influence d'Hoffmann sur l'œuvre balzacienne

⁷⁹ Yvonne BARGUES-ROLLINS, *loc. cit.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁸¹ Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 222. Même référence pour les deux citations qui suivent.

⁸² Honoré de BALZAC, *Le Colonel Chabert*, Pl., t. III, p. 371.

⁸³ Pierre BARBÉRIS, Pl., t. III, p. 1367, note 3 de la p. 371.

reste minime⁸⁴, et si Balzac lui-même souligne, dans une lettre à Mme Hanska du 2 novembre 1833, qu'il vient tout juste de lire, deux ans après *La Peau de chagrin*, « Hoffmann en entier⁸⁵ », il est tout de même possible d'étudier le grotesque chez Balzac dans la lignée du conteur allemand. *L'Élixir de longue vie*, publié le 24 octobre 1830 dans la *Revue de Paris*, a pour source *Les Élixirs du Diable* d'Hoffmann. Il est par ailleurs possible de lire le nom de l'auteur allemand dans quelques œuvres balzaciennes, notamment dans *Les Employés*. Dans un ajout de l'édition « Furne » de 1844, Balzac qualifie les déménagements des administrations françaises de fantastiques : « Aussi de tous les déménagements, les plus grotesques de Paris sont-ils ceux des administrations. Jamais le génie d'Hoffmann, ce chantre de l'impossible, n'a rien inventé de plus fantastique.⁸⁶ » En somme, il ne fait aucun doute que plusieurs occurrences du mot « grotesque » portent l'empreinte du fantastique pour signifier l'horrible dans *La Comédie humaine* et qu'une étude du grotesque balzacien inspirée par Wolfgang Kayser soit tout à fait pertinente.

1.3.4 Balzac et le rire

Avant 1829, dans les œuvres du jeune Balzac signées Lord R'Hoone et Horace Saint-Aubin, le rire domine dans les divers emplois du mot « grotesque », lesquels s'accordent donc au sens commun. En 1827, toutefois, Victor Hugo utilise

⁸⁴ À ce sujet, Maurice Bardèche écrit : « Il ne faut pas exagérer, croyons-nous, l'influence d'Hoffmann sur Balzac en 1830. Il est indéniable que Balzac a subi l'influence de la mode fantastique ; qu'il a voulu exploiter cette mode littéraire [...]. Mais il ne faut pas oublier que le fantastique a surtout servi à réveiller en Balzac des présences anciennes. Ce n'est pas tant par Hoffmann qu'il a été touché, c'est par une ambiance qui rendait une certaine actualité à ses préoccupations d'autrefois » (*Balzac, romancier, op. cit.*, pp. 328-329).

⁸⁵ Honoré de BALZAC, *Lettres à Mme Hanska* [lettre du 3 novembre 1833], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, t. I, p. 84.

⁸⁶ Honoré de BALZAC, *Les Employés*, Pl., t. VII, p. 956.

un mot courant pour en faire la catégorie esthétique par excellence de la modernité. En 1830, le fantastique, à la suite des contes d'Hoffmann, promeut un grotesque de l'horreur. En trois ans à peine, un mot banal devient sursignifiant, utilisé à outrance par les écrivains français, ainsi que par tous les aspirants à la gloire littéraire ; bref, le grotesque est à la mode. Dans ce contexte, Balzac cherche lui aussi, dès 1829 et après, à exploiter ce double filon littéraire, mais lorsque les deux modes conjuguées s'essoufflent, l'auteur voudra s'en distancier à la faveur du rire de ses premiers romans.

Ce rejet des grotesques hugolien et hoffmannien est exprimé dans un article publié dans la revue *La Mode* le 20 février 1830 et intitulé : « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent ». Dans l'ensemble des occurrences que nous avons relevées dans la concordance établie par Kazuo Kiriū, fort peu témoignent de l'emploi de « grotesque » en tant que substantif. En tout et pour tout, on en dénombre seulement cinq. Deux de celles-ci se retrouvent dans cet article ; rien d'étonnant, puisque Balzac, en employant le substantif, fait alors directement référence à la théorie du grotesque. Toutefois, si Balzac y parle du grotesque hugolien et du romantisme, c'est pour s'y opposer. L'auteur constate tristement la gravité qui contamine la France de son temps ; il s'inscrit alors contre la gravité en général, contre une influence protestante anglaise – l'influence de l'Angleterre sur la littérature française de l'époque n'est plus à démontrer – et contre le drame romantique :

Le romantisme (puisque ce mot absurde est destiné à exprimer la révolution littéraire) est un excellent système, car il consacre la liberté ; mais nous déclarons aussi qu'il se prépare une réaction [...] parce que le rire est un besoin en France, et que le public demande à sortir des catacombes où le mènent, de cadavre en cadavre, peintres, poètes et prosateurs. / La théorie du laid, du grotesque et de l'horrible, le méthodisme de nos prophètes à froid, la gravité de ces littérateurs qui se croient du talent [...] doivent

nécessairement nous conduire à l'hypocrisie anglaise, [...] à mettre enfin le plaisir au cercueil.⁸⁷

Balzac s'inscrit contre le grotesque et le condamne même en le distinguant du rire et du comique. En effet, rien n'est plus contraire au comique et à son rire que le grotesque selon Balzac : « L'un est une impuissance, et l'autre est la marque distinctive du génie ; car il y a cent mille fois plus de talent dans un conte à rire que dans toutes les méditations, les odes et les trilogies cadavéreuses avec lesquelles on prétend régaler nos esprits⁸⁸ ». Le grotesque est ce qu'il faut rejeter pour que l'école du rire puisse revenir en force en France. Mais contre quel grotesque Balzac s'érige-t-il ? En mettant sur un même pied d'égalité le laid, le grotesque et l'horrible, il est clair que le journaliste s'oppose ici au grotesque proprement romantique, celui qui est doublement à la mode en 1830 alors que Balzac rédige son article, un grotesque popularisé à la fois, comme nous l'avons vu, par Hugo et par Hoffmann. Ce grotesque-là, en effet, s'inscrit en tous points contre une tradition proprement française issue de Rabelais, à savoir celle du rire.

Il est possible de questionner cette critique, qui apparaît entre la rédaction de la *Physiologie du mariage* et du *Père Goriot*, œuvres dans lesquelles, nous l'avons vu, nous retrouvons plusieurs traces d'une influence hugolienne, que ce soit par l'énonciation de l'antithèse opposant sublime et grotesque ou par la revendication claire du drame romantique. Et pourtant, cette critique est renouvelée dans la préface de la première édition de *La Peau de chagrin*, en 1831, où Balzac s'élève contre la décadence du temps :

⁸⁷ Honoré de BALZAC, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *O.D.*, t. II, p. 743.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 743.

Le monde nous demande de belles peintures ? où en seraient les types ? Vos habits mesquins, vos révolutions manquées, vos bourgeois discoureurs, votre religion morte, vos pouvoirs éteints, vos rois en demi-solde, sont-ils donc si poétiques qu'il faille vous les transfigurer ?.../ Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes...⁸⁹

La gravité est une plaie d'origine anglaise qui s'abat sur la littérature française et contre laquelle il faut se défendre. Au grotesque et à sa littérature morne et sans saveur doit s'opposer le rire sous toutes ses formes. Mais il reste que cette critique a de quoi surprendre. Comme le souligne Maurice Ménéard dans son ouvrage sur le comique chez Balzac, « l'œuvre balzacienne manifeste quelques contradictions⁹⁰ ».

Dès 1829, avec *Gloire et Malheur (La Maison du chat-qui-pelote)*, il n'est pas rare que le risible, dans *La Comédie humaine*, tourne à l'inquiétant. Ainsi en est-il du tableau du chat qui pelote :

Mais il faut dire que le plus spirituel des peintres modernes n'inventerait pas de charge si comique. [...] En altérant cette peinture naïve, le temps l'avait rendue encore plus grotesque par quelques incertitudes qui devaient inquiéter de consciencieux flâneurs.⁹¹

À l'époque où Balzac écrit les « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », les mots « grotesque » et « grotesquement » signifient le plus souvent, dans *La Comédie humaine*, « laid » ou « horrible », si ce n'est les deux, comme dans cet extrait, publié au début de l'année 1831, de *L'Enfant maudit* :

Les marmousets pressés dans le marbre de cette cheminée qui faisait face au lit de la comtesse, offraient des figures si grotesquement hideuses, qu'elle n'osait y arrêter ses regards, elle craignait de les voir se remuer ou d'entendre un rire éclatant sortir de leurs bouches béantes et contournées.⁹²

Alors que Balzac rejette le grotesque, comme le drame romantique, dans les « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », l'œuvre met majoritairement en scène, vers 1830, des occurrences qui s'inscrivent dans un

⁸⁹ Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, Préface de la première édition, Pl., t. x, p. 55.

⁹⁰ Maurice MÉNARD, *op. cit.*, p. 81.

⁹¹ Honoré de BALZAC, *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 40.

⁹² Honoré de BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pl., t. x, p. 867.

grotesque hugolien ou fantastique. À quoi cette contradiction tient-elle ? À l'instar des éditeurs des *Œuvres diverses* de Balzac dans la « Bibliothèque de la Pléiade », nous croyons que cette critique s'inscrit moins contre le drame romantique que pour le conte à rire : « Dans le véritable manifeste esthétique que sont les « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », voici, formulé en quelques mots, le projet des *Cent Contes drolatiques*⁹³ ».

La seule occurrence du mot « grotesque » dans *Les Cent Contes drolatiques* pourrait s'expliquer en ce sens : Balzac rejette le grotesque, mot et genre sursignifiant et à la mode, pour promouvoir le conte à rire. Cette absence soulève tout de même quelques questions, puisque contre soixante-treize occurrences des mots « grotesque » et « grotesquement » dans *La Comédie humaine*, on n'en compte qu'une seule, et tardive, apparaissant en 1837, dans *Les Cent Contes drolatiques*. Par ailleurs, on constate que, contrairement à plusieurs occurrences étudiées jusqu'à maintenant, cette dernière ne présente aucune ambivalence et s'inscrit clairement dans le sens du risible :

Est-il poinct desmontré en toute claieté aux scavans que le souuerain Seinior des mundes a faict ung nombre infini de machines lourdes, poisantes, graves, à grosses roues, grandes chaisnes, terribles detentes, et affreux tournoyemens compliquez de vis et poids en la fasson des tournebroches ; mais aussy se est dibverti en de petites mignonneries et chouses grotesques, legieres comme le vent que il a faict encore, creations naifves et playsantes dont vous riez, les voyant.⁹⁴

Balzac réitère, dans cet extrait du « Prologue » du *Troisiesme Dixain*, sa critique des « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent » au sujet de la gravité, et ce, plus de sept ans après la publication de son article dans *La Mode*. Deux registres s'opposent clairement, les mêmes que Balzac confrontait en 1830 : le « grave », le

⁹³ Roland CHOLLET, Christiane et René GUISE, dans Honoré de BALZAC, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *O.D.*, t. II, p. 1554, note 5 de la p. 743.

⁹⁴ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Troisiesme Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 315.

« terrible » et l'« affreux » s'opposent au « léger », au « naïf », au « plaisant », au « rire » bien sûr et, étonnamment, au « grotesque ». Si cette seule occurrence du mot « grotesque » nous paraît si signifiante dans les *Contes drolatiques*, c'est bien parce que le mot a radicalement changé de registre ; dans le système d'opposition balzacien selon lequel le grotesque doit être rejeté au nom du rire, le grotesque change de paradigme dans *Les Cent Contes drolatiques* : il passe du grave, du laid et de l'horrible au rire.

Maurice Ménard a étudié les rapports qui rapprochent et opposent le drolatique et le grotesque chez Balzac et constate que « les deux termes *drolatique* et *grotesque* apparaissent bien souvent [...] comme interchangeables.⁹⁵ » Le grotesque balzacien, tel que défini par le théoricien et étudié un peu plus haut, s'inscrit hors du réel, dans le fantastique, l'extravagant, voire l'anormal, mais il peut aussi se rattacher au comique. Le drolatique rejoint souvent le grotesque, car, bien qu'il soit ancré dans le réel, dans l'éminemment terrestre, divers procédés comiques, telle l'hyperbole, le projette souvent dans les sphères de la fantaisie :

Drolatique permet au comique de demeurer dans le même temps lié au réel et à la fantaisie. C'est à notre avis ce qui explique la fréquence des emplois érotiques ; il en va de la gauloiserie comme du rabelaisianisme de Balzac, elle constitue une utopie où la nature et la fantaisie coexistent dans un même projet, que la connotation XV^e ou XVI^e siècle maintient dans une forme ouverte et transparente, nature et esprit y demeurant liés.⁹⁶

En effet, les contes à rire de Balzac, c'est-à-dire ses *Contes drolatiques*, présentent de nombreuses histoires de nature érotique, ce qui a d'ailleurs motivé en partie le rejet des premiers dixains par les critiques au début du XIX^e siècle. Le projet s'inscrivant dans la lignée de Rabelais et d'autres conteurs, la « gauloiserie » et le

⁹⁵ Maurice MÉNARD, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 89.

« rabelaisianisme » y sont nécessairement présents et joignent drolatique et grotesque.

Le grotesque est-il à l'œuvre dans *Les Cent Contes drolatiques* ? Il ne l'est certainement pas comme l'entendaient les écrivains romantiques en 1830, ou comme Balzac lui-même le définit à cette époque dans les « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent ». En effet, le projet de ces contes à rire ne correspond en rien au grotesque romantique, qu'il soit hugolien ou fantastique. Mais *Les Cent Contes drolatiques* apparaissent comme un corpus à part : leur rejet hors de *La Comédie humaine* en fait foi, et la seule occurrence du mot « grotesque » qu'on y retrouve le confirme. D'abord, Balzac use à peine dans ses contes à rire, contrairement à *La Comédie humaine*, d'un mot à la mode qui, en littérature, signifie le laid et l'horreur ; ensuite, lorsqu'il emploie le mot « grotesque », c'est non seulement pour lui restituer sa valeur première, celle que lui attribuent la langue commune et les dictionnaires, à savoir le sens de risible, mais aussi pour l'opposer à la gravité romantique. Le grotesque est bien présent dans *Les Cent Contes drolatiques* : si on s'attache au projet drolatique et à ses principaux buts, le premier étant de « restaurer l'école du rire⁹⁷ » en France, il est frappant de constater à quel point le projet s'accorde, sur de nombreux points, à la définition bakhtinienne du grotesque, à un rire populaire qui est ancré dans le réel et qui célèbre la vie.

Mikhaïl Bakhtine s'attache à la résurgence du grotesque à la période romantique pour le distinguer, sur presque tous les plans, du grotesque du Moyen Âge. Le rapport au monde des romantiques se traduit par une vision subjective et

⁹⁷ Honoré de BALZAC, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *O.D.*, t. II, p. 744.

individuelle de celui-ci, et le grotesque ne constitue plus le lien unissant l'homme à l'univers et à la société, au contraire :

À la différence du grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance, directement lié à la culture populaire et empreint d'un caractère universel et public, le grotesque romantique est un grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, avec la conscience aiguë de son isolement.⁹⁸

Le grotesque romantique, comme nous l'avons vu avec Kayser et comme il a été étudié dans quelques cas chez Balzac, met l'accent sur la peur, la folie, le diable, la nuit ; en somme, c'est un grotesque du terrible selon Mikhaïl Bakhtine :

Le monde du grotesque romantique est plus ou moins *étranger* à l'homme. Tout ce qui est coutumier, banal, habituel, reconnu de tous, devient de but en blanc insensé, douteux, étranger et hostile à l'homme. *Son* monde se transforme soudain en un monde *extérieur*. Et le coutumier et rassurant révèle soudain son aspect terrible. Telle est la tendance du grotesque romantique [...].⁹⁹

Les images populaires de la vie corporelle et matérielle : le boire, le manger, la satisfaction des besoins naturels, l'accouplement, l'accouchement, perdent presque entièrement leur signification régénératrice et sont rejetées en tant qu'actes inférieurs. Dans un même ordre d'idées, c'est le principe du rire qui est le plus durement touché : il perd son caractère positif, celui qui le rattache à la vie, et glisse vers des formes diminuées telles le sarcasme et la « raillerie¹⁰⁰ ». À première vue, on pourrait donc aisément remettre en question le choix d'une analyse de nature bakhtinienne lorsqu'il s'agit d'étudier un auteur romantique ; et pourtant, ce constat d'un grotesque diminué dans le premier tiers du XIX^e siècle, n'est-il pas aussi celui de Balzac ? Dans les « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », Balzac s'oppose bel et bien, au nom du rire, au grotesque romantique.

⁹⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁰ Voir la citation 126 de la p. 55 de ce mémoire.

Plusieurs facteurs confirment la nécessité d'une étude du grotesque bakhtinien chez Balzac, et tout particulièrement dans *Les Cent Contes drolatiques*. Parmi ceux-ci, notons l'importance de Rabelais¹⁰¹, et l'importance accordée à l'auteur du XVI^e siècle par Bakhtine dans son étude de la culture populaire au Moyen Âge. Pour Balzac, le rire national français est celui de Rabelais. Dans *Les Cent Contes drolatiques*, l'auteur revendique le patronage de celui-ci, et celui d'autres auteurs français des siècles précédents, dès l'« Avertissement du libraire » du *Premier Dixain*. Il en fait même le personnage d'un conte de son *Secund Dixain* : « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon ». Selon Maurice Ménard, pour Balzac, Rabelais et sa littérature pleine de gaieté soulignent l'union entre vie et pensée, entre âme et corps. Les deux auteurs « réalis[ent] l'impossible union entre le dur désir de durer et l'aspiration au mouvement ¹⁰² ».

Les Cent Contes drolatiques sont aussi l'occasion pour Balzac d'affirmer son intérêt pour la culture populaire française. Quelques extraits issus de *La Comédie humaine* attestent cet intérêt, notamment un passage de *La Fausse Maîtresse*, où l'auteur s'attache à la description des saturnales parisiennes, aux manifestations, souvent grotesques, du carnaval : « [...] le mois de mars prodiguait alors ces bals où la danse, la farce, la grosse joie, le délire, les images grotesques et les railleries aiguës par l'esprit parisien arrivent à des effets gigantesques¹⁰³ ». Toutefois, les contes à rire lui permettent de sortir du cadre urbain de Paris pour retrouver sa province natale, la Touraine, et ainsi s'attacher aux mœurs du peuple tourangeau.

¹⁰¹ Sur Balzac lecteur de Rabelais, voir Maurice LÉCUYER, *op. cit.*

¹⁰² Maurice MÉNARD, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰³ Honoré de BALZAC, *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 233.

Mais si l'écrivain s'attache à la province, il s'intéresse aussi au Moyen Âge, l'apogée des expressions de la culture populaire selon Bakhtine. Balzac manifeste son intérêt pour le Moyen Âge dès ses premiers romans. Sa prédilection pour ce cadre temporel s'explique par les différentes lectures que l'auteur fait à cette époque, comme nous l'affirmions déjà en introduction : « Balzac se livre entre 1825 et 1828 à des lectures considérables mais limitées à des périodes privilégiées. C'est le seizième siècle surtout qui l'attire alors¹⁰⁴ ». Le choix par Balzac de ce contexte historique pour installer sa trame narrative et ses décors au tout début de sa carrière d'écrivain en dit beaucoup sur le sens que prennent les occurrences étudiées. En effet, le ton adopté ne peut que découler de l'esprit de fête propre au Moyen Âge, un esprit que l'auteur veut reproduire fidèlement. Une occurrence que l'on retrouve dans *L'Excommunié* le montre tout particulièrement bien. Au chapitre huit, Adhémar et Savoisy, déguisés en bénédictins, en route vers le château de Rochecorbon, rencontrent un mendiant dont la tête ressemble à « un pignon de cuivre grotesquement travaillé¹⁰⁵ », et le comte Adhémar, en jetant le pauvre mendiant dans un fossé boueux, lui administre ce qui se veut être l'onction du baptême. Il va sans dire que le cadre temporel du Moyen Âge, celui des *Cent Contes drolatiques*, favorise le ton rieur de plusieurs des premiers romans balzaciens.

Dans ses contes à rire, Balzac s'approprie encore davantage le cadre temporel du Moyen Âge ainsi que le ton qui s'y rattache en adoptant la langue des plus grands conteurs français de l'époque : l'écrivain choisit d'écrire en vieux français. Il

¹⁰⁴ Maurice LÉCUYER, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁵ Honoré de BALZAC, *Histoire de France pittoresque. L'Excommunié, O.D.*, t. II, p. 383.

apparaît toutefois que l'écriture drolatique connaît quelques prémisses au sein des premiers romans balzaciens :

Tour à tour archaïsant ou drolatique, ou les deux à la fois, Lord R'hoone alias Balzac, imitait déjà, en 1822, dans *Jean Louis*, la *Pantagruéline prognostication* et, pour faire goûter à son lecteur "la naïveté de notre langue antique", il rédigeait en "vieux français", d'après un manuscrit évidemment imaginaire, la moitié d'un chapitre de *Clothilde de Lusignan*.¹⁰⁶

Cet archaïsme a rapidement été abandonné, à première vue. Pourtant, il n'a jamais été bien loin dans l'esprit de Balzac, et l'auteur y revient au paroxysme du romantisme, du drame et du grotesque hugolien, presque à la façon d'un manifeste littéraire en faveur de la littérature d'antan. Enfin, cet intérêt pour le vieux français est lié à l'enthousiasme balzacien pour le Moyen Âge, la province et la culture populaire : selon Balzac, c'est en retrouvant la langue que l'on retrouve les mœurs. Il énonce ce lien dans une critique de la nouvelle *Histoire de Port-Royal* de Sainte-Beuve :

D'où vient-il ? A-t-il jamais ouvert Rabelais ? Mais Rabelais a enveloppé dans son livre immense de clairs, de terribles arrêts sur les choses les plus élevées de l'Humanité, dans un style à dessein grossier, rustique, plein d'images accusées d'obscénités par des gens qui ne connaissent ni les mœurs ni le langage du temps.¹⁰⁷

Tous ces champs d'intérêts balzaciens à l'œuvre dans *Les Cent Contes drolatiques* : la langue, le Moyen Âge et ses conteurs, la province et ses mœurs, la culture populaire, relèvent du grotesque selon Bakhtine.

Enfin, c'est la prédilection de Balzac pour le rire qui justifie, plus que tout, l'étude bakhtinienne. Il est vrai que le mot « grotesque », dans *La Comédie humaine*, se charge parfois de son sens commun pour signifier le risible, le marginal, le bouffon. Dans *L'Interdiction* par exemple, publié en 1836, Mme Jeanrenaud a des « seins volumineux [qui] excit[ent] le rire en faisant craindre une grotesque

¹⁰⁶ Roland CHOLLET et Nicole MOZET, « Notice », *O.D.*, t. 1, p. 1120.

¹⁰⁷ Honoré de BALZAC cité par Maurice LÉCUYER, *op. cit.*, pp. 114-115.

explosion à chaque tousserie¹⁰⁸ », et le juge Popinot, l'oncle de Bianchon, est un personnage qui suscite le rire :

L'aspect un peu niais du bonhomme s'accordait si bien avec sa grotesque tournure, avec son air effaré, qu'en voyant la figure contristée de Bianchon, qui se sentait humilié dans son oncle, Rastignac ne put s'empêcher de rire en détournant la tête.¹⁰⁹

Mais ce n'est que dans *Les Cent Contes drolatiques* que le rire se charge entièrement de sa fonction communautaire, qu'il est indissociablement lié à la culture populaire. Les contes à rire de Balzac sont assurément un lieu tout choisi pour exprimer le Gai savoir rabelaisien. Dans les « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », il élabore toute une théorie du rire. Celui qu'il cherche à restaurer avec ses *Contes drolatiques* est français ; en faire une école devient pour lui un acte patriotique :

Les hommes qui s'intéressent à la patrie et à la figure qu'elle fait au-dehors, devraient se réunir et soutenir le petit nombre de ceux qui essaient de restaurer l'école du rire, de réchauffer la gaieté française, de ceux qui ont le courage de plaider pour cette vivacité gauloise qui n'a pas empêché ni les *Pensées* de Pascal, ni *L'Esprit des lois*, ni *l'Émile*, ni la Révolution d'apparaître.¹¹⁰

Le rire est une force de vie qui s'oppose aux forces de la mort ; il est empreint de philosophie. Drolatique et philosophique ne s'excluent pas, au contraire, ils se complètent parfaitement, comme l'a bien vu Maurice Bardèche : « la *Complainte satirique*, préface aux *Contes Drolatiques* et en même temps à *La Peau de Chagrin*, nous explique comment s'unissent chez Balzac cette théorie de *l'école du rire* et ses ambitions de penseur¹¹¹ ».

Le rire balzacien est un rire qui veut réunir ; il est issu d'une tradition populaire, lié à la longue tradition du contage. Parallèlement, il devient une arme :

¹⁰⁸ Honoré de BALZAC, *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 469.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 456-457.

¹¹⁰ Honoré de BALZAC, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *O.D.*, t. II, p. 744.

¹¹¹ Maurice BARDÈCHE, *op. cit.*, p. 333.

« Ne saurions-nous donc combattre en riant comme jadis ? ¹¹² » ; il affirme dès lors sa fonction communautaire et sociale. L'école du rire va dans le sens d'une fierté nationale, elle veut réunir sous une même bannière un peuple fort. Le propos est réitéré, nous l'avons vu en introduction, dès le « Prologue » du *Premier Dixain* :

Aussy, comme le rire est ung privilège octroyé seulement à l'homme, et qu'il y ha cause suffisante de larmes avecque les libertez publiques sans en adjouxter par les livres, ai-je creu chose patriotique en dyable de publier une dragme de joyeulsetez par ce tems où l'ennuy tombe comme une pluie fine qui mouille, nous perce à la longue, et va dissolvant nos anciennes coutumes qui faisoient de la *raye publique* ung amusement pour le plus grand nombre.¹¹³

Le projet des *Cent Contes drolatiques* a pour but de restaurer le rire, dans le sens plein que lui donne Bakhtine : un rire qui nie et affirme à la fois, qui reconstruit, qui est l'essence même du grotesque, le support de la culture populaire. Ce grotesque-là est nécessairement à l'œuvre dans les contes à rire de Balzac. C'est du moins ce que nous nous appliquerons à démontrer dans le prochain chapitre, en nous attachant à l'exemple particulier des représentations du corps – du corps grotesque – dans *Les Cent Contes drolatiques*.

¹¹² Honoré de BALZAC, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *O.D.*, t. II, p. 742.

¹¹³ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Premier Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 8.

CHAPITRE 2

Le Corps grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques*

2.1 Le Corps balzacien

2.1.1 État de la question

Les études sur les représentations du corps dans l'œuvre de Balzac sont légion¹, aussi nous bornerons-nous, en ouverture de ce chapitre, à établir l'état actuel de la question. Le corps balzacien en est un inscrit dans son temps, ayant beaucoup en commun avec le corps romantique². En ce premier tiers du XIX^e siècle, alors que la morale bourgeoise frappe le corps d'interdit, un souci narratif de la description physique et du portrait envahit la nouvelle et le roman. Parallèlement, à la fin du siècle précédent s'énonçaient de nouveaux savoirs sur le corps qui se répercuteront dans la littérature. Pour les romantiques, le corps n'est plus, comme le prétendait Descartes, une machine sous le contrôle de l'esprit : le vitalisme, avec Bichat et Cabanis, affirme l'autonomie et l'intelligence du vivant, et donc du corps, en-dehors de toute volonté. Le corps est doté de vie par lui-même, il implique son propre mouvement. Balzac reprend ces différents savoirs, grande source d'inspiration pour l'auteur³, en insufflant à la matière un principe vital transcendant, à l'image de l'âme : l'énergie, notion qui, chez lui, se trouve « du côté de la science, entre les mouvantes frontières des science naturelles, de la médecine, des sciences occultes, de l'illuminisme et du mysticisme⁴ ».

Le corps balzacien, tel qu'il est présenté dans *La Comédie humaine*, est en effet une somme d'énergie. Cette théorie balzacienne de l'énergie est formulée dès 1829

¹ Voir la bibliographie qui figure à la fin de ce travail.

² Au sujet du corps romantique, on lira la récente étude de François KERLOUÉGAN, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2006, 527 p.

³ Au sujet de l'influence de la science dans l'œuvre balzacienne, on consultera notamment l'étude de Moïse LE YAOUANC, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Librairie Maloine, 1959, 523 p.

⁴ Madeleine AMBRIÈRE, « Balzac et l'énergie », *Romantisme*, n° 46, 1984-4, p. 44.

dans l'édition originale de la *Physiologie du mariage* : « L'homme a une somme donnée d'énergie. [...] Cette force est unique [...] [et se dissipe] en désirs, en passions, en labeurs d'intelligence ou en travaux corporels.⁵ » Chaque homme naît donc avec un bagage énergétique distinct, une substance vitale qui lui est propre et qu'il peut choisir de dépenser ou bien sur le mode de l'excès, ce qui équivaut à mourir jeune, ou bien sur le mode de l'économie, ce qui constitue le secret de la longévité. Le corps balzacien, intrinsèquement romantique, principe à la fois vivant et matériel, est l'objet d'une tension entre la vie et la mort : « Le corps est le lieu d'une tension entre l'élan vital et la loi du dépérissement de la matière⁶ ». Aussi le corps, condamné à disparaître, laisse deux choix à l'homme, comme le résume si bien Émile à Raphaël dans *La Peau de chagrin* : « Tuer les sentiments pour vivre vieux, ou mourir jeune en acceptant le martyre des passions, voilà notre arrêt.⁷ » Selon la théorie balzacienne de l'énergie, notre vie est une flamme qui se consume. Il est possible, bien sûr, de jeter des cendres sur le feu, de réduire la force de cette combustion interne mais, ultimement, notre bagage vital se rétrécit, telle la peau de chagrin, et c'est la mort.

Cette énergie, telle que la conçoit Balzac, possède de nombreux points communs avec le magnétisme animal. Nous savons aujourd'hui que la mère de Balzac se passionnait pour cette science, aussi appelée mesmérisme, avancée par le médecin allemand Franz Anton Mesmer dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Le fils ne s'y intéressa pas moins ; il se croyait même doté des pouvoirs du magnétiseur, comme il l'écrit à Madame Hanska le 28 avril 1834 : « Je possède un bien grand pouvoir

⁵ Honoré de BALZAC, *Physiologie du mariage*, Pl., t. I, p. 452.

⁶ François KERLOUÉGAN, *op. cit.*, p. 124.

⁷ Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 118.

magnétique⁸ ». Dans son « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, d'abord publié le 25 octobre 1846 dans le feuilleton *La Presse*, Balzac soutient qu'il connaît cette science depuis sa jeune vingtaine : « Le magnétisme animal, aux miracles duquel je me suis familiarisé depuis 1820, [...] conclu[t] [...] cette sphère où se révèlent les rapports entre l'homme et Dieu.⁹ »

Cette « science » postule que l'énergie, qui se trouve dans le monde comme dans la société et dans chaque homme, peut être dirigée à volonté d'un corps à un autre, faisant de ce dernier un espace de transition et de circulation. Le magnétiseur peut donc guérir, ou affirmer sa domination sur autrui, en dirigeant l'énergie d'un être vers un autre. Le mesmérisme est donc un moyen pour Balzac de donner à voir le fluide vital. Au XIX^e siècle, les postulats de cette pseudo-science sont banalisés et généralement compris par le lecteur moyen, ce qui permet une économie narrative qui échappe au lecteur moderne : « La littérature, on le constate, ne fait que reprendre une science banalisée, une thérapie si populaire que le romancier peut l'utiliser comme un repère, facilement identifiable pour le lecteur, immédiatement reconnaissable.¹⁰ » Le mesmérisme intéresse donc Balzac parce que, comme l'énergie, qui est identique « pour l'homme comme pour les familles et les sociétés¹¹ », il met en relation l'homme et son univers, et réalise ainsi le rêve balzacien d'unité entre l'homme, la société et la nature.

Pour Balzac, comme pour les romantiques, les représentations du corps sont créatrices de sens, voire de récit. Le corps, qui porte les traces de son histoire, est un

⁸ Honoré de BALZAC, *Lettres à Mme Hanska [du 28 avril 1834]*, Paris, Robert Laffont, t. I, 1990, p. 157.

⁹ Honoré de BALZAC, « Avant-propos », dans *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 17.

¹⁰ François KERLOUÉGAN, *op. cit.*, p. 144.

¹¹ Madeleine AMBRIÈRE, *loc. cit.*, p. 45.

corps à lire : il nous informe du passé d'un personnage, mais aussi de son futur, puisque le physique, à l'image du moral, informe sur l'être et sur le caractère, lesquels poussent et mènent nécessairement un personnage vers son destin. On comprend donc l'intérêt de Balzac pour une seconde « science » qui a été largement étudiée chez lui : la physiognomonie, cet art de connaître les hommes par l'observation du corps, une science que Régine Borderie résume parfaitement en ces termes :

Cette discipline, fondée sur l'observation du corps et visant, par le déchiffrement de son apparence, à la connaissance de l'homme, de son caractère, de ses mœurs, de ses passions, de ses origines, de son passé et même de son futur constitue un effort pour penser en termes unitaires la dualité humaine physique et morale ; c'est une entreprise remarquable de description détaillée du corps.¹²

Cette science popularisée par Lavater avec son ouvrage *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, publié à Paris en 1820, affirme l'harmonie entre l'être et le paraître. Balzac pousse toutefois plus loin cette conception de l'homme, il l'élargit à la classe sociale, à l'habitat, au milieu. Le corps balzacien est un lien entre un corps privé et le corps social¹³, il joint l'histoire individuelle à la grande histoire. Jusqu'au *Cousin Pons*, l'une des dernières œuvres de *La Comédie humaine* publiée en feuilletons du 18 mars au 10 mai 1847, Balzac soutient cette vision unitaire de l'homme, qu'il retrouve par ailleurs chez un auteur qu'il affectionne tout particulièrement, nous l'avons déjà constaté, Rabelais :

Rabelais, le plus grand esprit de l'humanité moderne, cet homme qui résuma Pythagore, Hippocrate, Aristophane et Dante, a dit, il y a maintenant trois siècles : L'homme est un microcosme. Trois siècles après, Swedenborg, le grand prophète suédois, disait que la terre était un homme.¹⁴

¹² Régine BORDERIE, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, « Collection du bicentenaire », 2002, p. 18.

¹³ Sur l'imaginaire du corps social chez Balzac, on lira Françoise GAILLARD, « La cinétique aberrante du corps social au temps de Balzac », *Littérature*, n° 58, 1985, pp. 3-18.

¹⁴ Honoré de BALZAC, *Le Cousin Pons*, Pl., t.VII, p. 587.

Une dernière caractéristique du corps balzacien qui n'a pas échappé à la critique et qui retiendra notre attention est la prédominance dans la description des personnages de la métaphore animale¹⁵. Balzac le dit lui-même dans son « Avant-propos » : cette grande idée qu'est *La Comédie humaine* lui est venue « d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité¹⁶ ». Si Buffon a retracé et répertorié, dans le domaine de la zoologie, la totalité des espèces animales, Balzac, lui, souhaite peindre, dans le domaine littéraire, la société et chacun des membres qui la constituent. Michel Thérien, dans son article « Métaphores animales et écriture balzacienne : le portrait et la description », étudie la nature et la fréquence, dans les *Études de mœurs*, des métaphores animales, qu'ils situent au carrefour de nombreux savoirs, scientifiques et populaires :

[Les métaphores animales sont f]ondées sur les sciences anthropologiques (Gall et Lavater), les sciences naturelles (Buffon, Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire) et les sciences mystiques (Saint-Martin et Swedenborg), colorées et vivifiées par la tradition populaire (langue orale, conte, proverbe), la tradition culturelle (symbolique et héraldique) et la tradition littéraire (Rabelais et La Fontaine).¹⁷

La métaphore animale, selon le critique, est un puissant référent visuel qui donne à voir au lecteur. Fait d'intérêt pour nous : ses recherches mettent au jour la dominance de la métaphore animale dans le portrait : deux mille huit cent cinquante-quatre comparants concernent le portrait, contre cent soixante-neuf dans le cadre de la description de lieux ou d'objets. C'est bien dans le corps qu'humanité et animalité se rejoignent.

¹⁵ À ce sujet, on lira notamment HOFFMANN, « Métaphores animales dans *Le Père Goriot* », *L'Année balzacienne* 1963, pp.

¹⁶ Honoré de BALZAC, « Avant-propos », dans *La Comédie humaine*, Pl., t. 1, p. 7.

¹⁷ Michel THÉRIEN, « Métaphores animales et écriture balzacienne : le portrait et la description », *L'Année balzacienne* 1979, p. 193.

On le voit, le corps balzacien est bien un corps romantique : il comprend son propre mouvement et est lié au monde. Corps énergétique, le physique racontant le moral, il dépasse ses propres limites : il influence ce qui l'entoure et est influencé par son environnement. Corps à lire, il joint différents savoirs, tels le magnétisme animal et la physiognomonie, pour dire l'unité entre l'être et le paraître. Bref, le corps balzacien est harmonie.

2.1.2 Le Corps dans *Les Cent Contes drolatiques*

Le corps balzacien, dans *La Comédie humaine*, a fait l'objet de nombreux discours critiques, a été disséqué sous toutes ses coutures, étudié sous toutes ses facettes. Or, force est de constater qu'aucune étude, jusqu'à ce jour, n'a été consacrée aux représentations du corps dans *Les Cent Contes drolatiques*. Toutefois, la question, bien que subordonnée à d'autres problématiques, est soulevée à quelques reprises. Moïse Le Yaouanc, dans deux articles intitulés « Le plaisir dans les récits balzaciens », publiés successivement dans *L'Année balzacienne 1972* puis *L'Année balzacienne 1973*, aborde les plaisirs de nature sexuelle, des plus chastes au plus déviants, aux plus pervers, dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne. La recherche parallèle au sein des deux corpus, c'est-à-dire tant dans *La Comédie humaine* que dans *Les Cent Contes drolatiques*, en fait tout l'intérêt.

En s'attachant aux manifestations physiques du plaisir (sur le modèle énergétique que l'on connaît) et à leurs significations (ultimement, c'est le droit aux plaisirs et l'entente conjugale qui intéressent Balzac) Moïse Le Yaouanc conclut qu'il n'existe aucune différence fondamentale entre les représentations du plaisir corporel dans *Les Cent Contes drolatiques* et dans *La Comédie humaine*. Toutefois, il existe

bien une distinction entre les deux œuvres, selon le critique : le voir. Netteté et clarté des descriptions sont l'apanage des *Cent Contes drolatiques* : « Les *Contes* se montrent bien plus explicites que *La Comédie humaine*. Alors que celle-ci laisse deviner par ses réticences, ses silences, les *Contes* précisent, font voir : c'est le doigt dans la gaine, la clef dans le portail, le coup dans l'écu.¹⁸ » En effet, c'est bien le « voir » qui a suscité tant d'indignation chez les contemporains de Balzac.

Corps vu, mais aussi désiré et désirant, le corps drolatique est surtout féminin. Catherine Nesci, dans trois articles publiés en 1984, 1985 et 1988¹⁹, et Véronique Bui, dans deux recherches plus récentes publiées en 2001 et 2004²⁰, soulèvent toutes deux cette prédominance de la femme dans les représentations du corps dans les *Contes*. Pour Catherine Nesci, le corps féminin drolatique est subordonné au politique. En 1984, elle montre que la persécution de Zulma dans « Le Succube » a d'abord pour origine le désir que suscite le corps de cette dernière : « Le corps désiré est corps diabolique²¹ ». Celui-ci, objet de convoitise, est aussi le lieu d'une énonciation masculine, à savoir celle de la loi de l'Inquisition. La condamnation au bûcher équivaut alors au rejet du féminin, à la négation politique de son sexe :

[L]'institution juridique et religieuse, en créant de toutes pièces un sujet du droit, un sujet pour la loi : le succube ou la sorcière, renforce sa propre puissance en soumettant

¹⁸ Moïse LE YAOUANC, « Le plaisir dans les récits balzaciens », *L'Année balzacienne* 1972, p. 286.

¹⁹ Catherine NESCI, « "Le Succube" ou l'itinéraire de Tours en Orient. Essai sur les lieux du poétique balzacien », *L'Année balzacienne* 1984, pp. 263-295 ; « Étude drolatique de femmes. Figures et fonctions de la féminité dans les *Contes drolatiques* », *L'Année balzacienne* 1985, pp. 265-284 ; « Balzac et l'incontinence de l'histoire : à propos des *Contes drolatiques* », *French Forum*, vol. 13, n° 3, Septembre 1988, pp. 351-363.

²⁰ Véronique BUI, « "L'escrivoire à double goddet" : Les *Contes drolatiques* envers de *La Comédie humaine* et endroit du désir féminin », *La licorne*, n° 56, 2001, pp. 233-244 ; « "Ave Eva" : la femme, la Genèse et Balzac », dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR [dir.], *Genèses du roman : Balzac et Sand : pour Nicole Mozet*, Amsterdam et New York, Rodopi, « Faux titre », n° 238, 2004, pp. 179-193.

²¹ Catherine NESCI, « "Le Succube" ou l'itinéraire de Tours en Orient. Essai sur les lieux du poétique balzacien », *loc. cit.*, p. 270.

l'élément déviant sous la haute autorité de l'Église. Et cette "subjection" ne fait qu'un avec l'exorcisation du sujet féminin [...].²²

Dans son second article, Catherine Nesci pousse plus loin sa réflexion en liant drolatique et féminin. En effet, dans les *Contes*, la femme est un corps désirant qui énonce non seulement son désir, mais qui est aussi actif dans son accomplissement, ce qui la situe en rupture avec l'ordre patriarcal : « Si la femme n'existe que parce qu'elle désire, force est de constater que le libre usage de son corps et de sa personnalité la place toujours dans une situation de transgression.²³ » Et plus avance l'écriture des dixains, plus cette transgression est punie par la mort. La femme drolatique avec son corps désirant est donc le lieu d'un paradoxe : elle ébranle l'ordre social par l'énonciation d'un érotisme au féminin comme elle souligne l'aliénation féminine.

En 1988, l'auteure poursuit sa réflexion : le corps drolatique, féminin, lié au politique, est aussi un sujet d'Histoire : « Dans les vertigineux exercices de style que sont les *drolatiques*, tout l'historique est ramené à l'érotique, au rapprochement des corps dans le plaisir.²⁴ » Dans ce contexte, le corps féminin est le support de la mémoire collective, et *Les Cent Contes drolatiques* en sont l'écriture :

[E]n faisant de l'espace du corps maternel et féminin le foyer où se joue la constitution de la mémoire collective et personnelle, les *drolatiques* figurent cette inquiétante étrangeté qui, refoulée, revient sans cesse hanter le présent, le mettant face à ses apories.²⁵

²² *Ibid.*, pp. 281-282.

²³ Catherine NESCI, « Étude drolatique de femmes. Figures et fonctions de la féminité dans les *Contes drolatiques* », *loc. cit.*, p. 266.

²⁴ Catherine NESCI, « Balzac et l'incontinence de l'histoire : à propos des *Contes drolatiques* », *loc. cit.*, p. 354.

²⁵ *Ibid.*, p. 361.

Mais ne nous y trompons pas : avec la prise en charge du corps historique dans *Les Cent Contes drolatiques*, Balzac dénonce « l'aliénation de la femme²⁶ » et revendique son droit au désir et au plaisir.

Pour Véronique Bui, là est toute la modernité de l'auteur : il rompt avec la tradition chrétienne selon laquelle la femme, instigatrice de la faute originelle, est inférieure et seconde à l'homme. Le corps dans *Les Cent Contes drolatiques* est le lieu de l'énonciation d'une condition féminine qui doit se réinterpréter à la lumière du présent du récit, et c'est bien le corps libre de la femme, obscène, et l'expression de ses désirs qui sont les garants du drolatique. L'évolution du premier au troisième dixain, ce mouvement punissant toujours davantage le corps féminin libre, mène inexorablement à la fin des *Contes* :

En ôtant à la femme le droit d'être aussi un corps qui exprime ses désirs et ses besoins, l'auteur a rayé ce qui contribuait à l'obscénité de ses contes. [...] En faisant des héroïnes de ses contes des personnages si proches de ceux de *La Comédie humaine*, il rend inopérante la séparation entre les deux œuvres [...].²⁷

Les Cent Contes drolatiques ne peuvent donc être, selon Véronique Bui, sans le corps féminin.

Finalement, un article intitulé « Le diable au corps ou le miroir de la Comédie », d'Anne Élaïne Cliche, aborde la question de la corporéité féminine dans « Le Succube », en termes psychanalytiques cette fois. L'auteure lie les manifestations du corps féminin au stade du miroir, à la découverte de l'être, et plus généralement à l'écriture drolatique. Le corps de la femme drolatique, et tout particulièrement le corps de *Zulma*, est mouvement et métamorphose. Il relève donc de l'indicible et de

²⁶ Catherine NESCI, « Étude drolatique de femmes. Figures et fonctions de la féminité dans les *Contes drolatiques* », *loc. cit.*, p. 275.

²⁷ Véronique BUI, « "L'escrivoire à double goddet" : *Les Contes drolatiques* envers de *La Comédie humaine* et endroit du désir féminin », *loc. cit.*, p. 244.

l'insaisissable, témoignant par le fait même du vide de la représentation littéraire. Le diable au corps dans « Le Succube », parfaite allégorie, exprime selon Anne Éline Cliche « l'impossible accession à l'image, à la vérité, au réel²⁸ ».

Lorsqu'on se penche sur le corps drolatique, on constate que les études que nous venons de passer en revue ont majoritairement porté leur attention sur le corps féminin. Outre l'impropriété de l'archaïsme langagier, c'est bien l'obscénité des *Contes* qui choque : l'écrivain des femmes en montrait beaucoup trop ici au goût de ses contemporains. Moïse Le Yaouanc l'a bien relevé : ce qui oppose *La Comédie humaine* aux *Contes drolatiques* dans les représentations du corps, c'est le voir. Or, c'est bien sur ce point précis qu'étonnent les études des *Contes* : si on s'attache aux significations – politique, sociale, historique ou psychanalytique – du corps féminin, l'analyse des manifestations du corps même intéresse peu. Voilà précisément l'étude que nous nous proposons de faire dans le présent chapitre.

2.1.3 Prolégomènes au corps grotesque

Dans son « Introduction » aux *Études philosophiques*, Félix Davin, qui écrit sous les yeux et la dictée de Balzac, affirme que la pensée est « la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société.²⁹ » Si en la pensée se joignent l'excitation explosive des passions et les idées sociales, l'homme qui en est l'objet ne peut que tomber foudroyé, raide mort. Davin affirme dès lors le lien entre corps et pensée. Ce concept selon lequel la pensée, sur le mode de l'énergie, modèle le corps et y laisse ses traces, a été étudié, on l'a vu, à de nombreuses

²⁸ Anne Éline CLICHE, « Le diable au corps ou le miroir de la Comédie », *Revue des sciences humaines*, n° 234, 1994, p. 68.

²⁹ Félix DAVIN, « Introduction » aux *Études philosophiques*, Pl., t. X, p. 1210.

reprises. Ce postulat balzacien s'accorde à l'intérêt que porte Balzac à Rabelais. En effet, ce dernier a su redonner au corps un rôle prédominant dans la création littéraire :

Rabelais avait vu, dans un autre temps, l'étrange effet de la pensée religieuse qui, à force de pénétrer la société, achevait de la dissoudre. [...] Le spiritualisme effaçait la matière [...]. Il dominait la poésie, qu'il réduisait à l'état de fantôme, en multipliant les personnifications allégoriques, en bannissant de son domaine les êtres vivants, la chair et le sang humains.³⁰

En peignant le corps, non seulement Balzac souscrit à l'esthétique rabelaisienne, mais il la perpétue. Telle est du moins sa volonté :

[...] donnez-nous, dans une épopée immense, l'apothéose de ce corps humain que l'on foule aux pieds. L'ère de Rabelais a expiré, celle qu'il annonçait parcourt son cycle et l'accomplit. Ce ne sont plus les ravages de la pensée idéaliste, mais ceux du sensualisme analytique que le romancier philosophe peut retracer aujourd'hui.³¹

Le choix du corps témoigne donc d'une réelle philosophie : d'une philosophie littéraire, et donc esthétique, mais aussi d'une philosophie de vie. Il participe d'une métaphysique et d'une vision du monde chez Balzac que l'on lisait déjà en 1831 dans l'« Introduction » aux *Romans et contes philosophiques* : « Or, voici l'ère de Gargantua. On boit plus sec, on mange sans perdre jamais l'appétit : l'élément physique de l'homme se trouve déifié par cette ironie matérialiste [...]. Passe joyeusement la vie et ris-toi du reste ! Trinque !³² » On retrouve ce même impératif en guise de conclusion dans la *Théorie de la démarche*, publiée sous la forme de quatre articles en 1833 : « [Rabelais] a fait le tour de toutes les institutions sociales, et il nous a mis, pour conclusion, en présence d'une bouteille, en nous disant : *Bois et ris !*³³ » L'exaltation du corps devient l'exaltation du rire et de la vie. Voilà ce qui fait dire au

³⁰ *Ibid.*, p. 1211.

³¹ *Ibid.*

³² Philarète CHASLES, « Introduction », *Romans et contes philosophiques*, Pl., t. X, p. 1188.

³³ Honoré de BALZAC, *Théorie de la démarche*, Pl., t. XII, p. 302.

critique rabelaisien René Favret : « C'est, indiqué à l'avance et même allant un peu plus loin, la thèse de Mikhaïl Bakhtine, dans *L'Œuvre de François Rabelais*³⁴ ».

Nous avons vu que Bakhtine définit le grotesque romantique comme un rire diminué, qui n'affirme plus un lien avec la vie, ne dépassant pas le sarcasme ou la raillerie. C'est un grotesque du terrible qui se vit dans l'isolement, qui témoigne d'une vision subjective et donc individuelle du monde, et où le corps, bien que mis en scène sous des formes plurielles, incluant même les représentations du laid, perd contact avec le monde et l'univers. Les images populaires et positives de la vie corporelle, telles que le manger ou la sexualité, sont rejetées de toute création au nom de la bienséance, qui répond aux mœurs de la bourgeoisie montante. En ce début du XIX^e siècle, le corps, et plus encore le corps féminin, est objet de censure, tant artistique que sociale :

La pudeur du premier dix-neuvième siècle, marqué par un renouveau du culte marial après les bouleversements de la Révolution, a forcé "le petit sexe" à faire abstraction de son corps. La femme du XIX^e siècle, dès sa jeunesse, fut donc prise entre la double contrainte sociale et judéo-chrétienne qui invite à faire taire le corps et la réalité physique de ce corps désiré et désirant.³⁵

Or, nous avons vu qu'avec le projet des *Cent Contes drolatiques*, Balzac s'inscrit contre le grotesque romantique et témoigne de ce que Roland Chollet appelle « une crise de désenchantement, de perte de confiance en l'homme, [...] avant et après la révolution de Juillet³⁶ ». À cette crise, Balzac répond par le rire : un rire propre à la France, dans la tradition des plus grands auteurs du Moyen Âge et la Renaissance, tel Rabelais, un rire enfin qui met en scène le corps. En ce sens, « il devient le premier

³⁴ René FAVRET, « Balzac, un autre Rabelais. Propos sur *Les Contes drolatiques* (1832, 1833, 1837) », *Bulletin de l'Association des Amis de Rabelais et de La Devinière*, n° 5, 2000, p. 566.

³⁵ Véronique BUI, « "Ave Eva" : la femme, la Genèse et Balzac », *loc. cit.*, p 188.

³⁶ Roland CHOLLET, « La jouvence de l'archaïsme. Libre causerie en Indre-et-Loire », *L'Année balzacienne 1995*, p. 137.

héraut moderne du droit à disposer de son corps et à satisfaire ses exigences physiques en un temps où le puritanisme victorien prend son essor [...] en interdisant le plaisir et en imposant l'hypocrisie.³⁷ »

Le projet des *Cent Contes drolatiques* s'accorde à la définition bakhtinienne du grotesque, à ce rire populaire, régénérateur, joyeux et vivant qui affirme le lien entre l'homme, sa communauté et l'univers. Lié au monde, ce grotesque permet de poser un regard toujours neuf sur l'histoire et la société, particulièrement en période de crise, avec la fête. Il joint les contraires pour affirmer la résurrection en germe au cœur de la métamorphose et du mouvement ; il rabaisse et rapporte constamment au terrestre parce que « le bas absolu rit sans cesse, c'est la mort rieuse qui donne la vie³⁸ ». L'imagerie grotesque, symbole de la force vitale, s'actualise donc par et dans le corps, et l'expression « corps grotesque » apparaît presque comme un pléonasme.

Les lieux du corps grotesque, tel que défini par Bakhtine, sont aux limites du corps individuel, là où ce dernier entre en contact avec le monde : « À la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites.³⁹ » Les parties du corps qu'il souligne, orifices et protubérances, soutiennent ce libre contact. En somme, et pour reprendre les propos de l'auteur : « Montagnes et abîmes, tel est le relief du corps grotesque ou, pour employer le langage architectural, tours et souterrains.⁴⁰ » Aussi la bouche, le nez, les organes

³⁷ Frank-Rutger HAUSMANN, « La Renaissance dans *Les Contes drolatiques* de Balzac », dans Yvonne BELLANGER [dir.], *La Littérature et ses avatars, discrédits, déformations et réhabilitations dans l'histoire de la littérature : actes des cinquièmes journées rémoises, 23-27 novembre 1989*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 294.

³⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 31.

³⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 316.

génétaux, le ventre et le derrière, mais aussi le corps intérieur, le sang, le cœur et les entrailles de ce corps parfois morcelé, dépecé, sont mis en scène dans l'imagerie du réalisme grotesque ; il en va de même de toutes les fonctions corporelles qui jouent et *incarnent* ce lieu entre la vie et la mort, à savoir l'accouplement, l'accouchement, le manger, le boire, ainsi que l'agonie, pour ne nommer que celles-ci. Le corps grotesque est le maillon d'une chaîne, celle de la vie, et parce qu'il est ce lieu où deux corps se rejoignent pour ne plus faire qu'un, il est éminemment *bicorporel*.

Bicorporel donc, ou double, le corps grotesque montre simultanément le jeune et le vieux, le mourant et le naissant. Ce corps n'est jamais fermé ni fini, mais bien ouvert sur l'infini. C'est pourquoi il se vit, le *Pantagruel* et le *Gargantua* de Rabelais l'ont bien illustré, sur le mode de l'exagération et de l'hyperbole. Symbolisant la fertilité et la surabondance, il croît perpétuellement, il est mouvement : « *Le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier*⁴¹ » Le corps du réalisme grotesque est populaire, collectif et générique. C'est lui qui donne lieu à la fête populaire comique ; c'est lui encore, ainsi que ses propriétés régénératives, qui est fêté avec la bonne chère. Parce que le grotesque lie, nous l'avons maintes fois répété, individu, communauté et cosmos, le corps grotesque porte en lui la totalité de l'univers matériel ; il en est le représentant par excellence. Aussi, ce corps est-il non seulement l'affirmation de la force vitale d'un peuple, mais également le support de son histoire :

[...] le thème du corps procréateur s'unit au thème et à la sensation vivante de l'immortalité historique du peuple. Nous avons expliqué que la sensation vivante qu'a le peuple de son immortalité historique collective constituait le noyau même de

⁴¹

Ibid., p. 315.

*l'ensemble du système des images de la fête populaire. La conception grotesque du corps constitue ainsi une partie intégrante, inséparable de ce système.*⁴²

Toutes ces caractéristiques font du corps grotesque le propre de l'ensemble du peuple, voire même le corps du peuple.

Parce que les représentations du corps, dans *Les Cent Contes drolatiques*, mettent en scène tous les lieux où l'homme dépasse ses limites individuelles, de la bouche au derrière, en passant par le ventre ou les organes génitaux, le corps drolatique, c'est ce que nous allons maintenant voir, est un corps foncièrement grotesque. Ouvert et fertile, il est aussi, par essence, mouvement. Lié au monde et à la terre, il est également en perpétuelle construction. D'ailleurs, le contexte historique choisi par Balzac comme décor drolatique est tout à fait propice à l'écriture de ce corps grotesque.

2.2 Le Corps grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques*

2.2.1 Archaïsme et corps

Balzac choisit le cadre du Moyen Âge et de la Renaissance pour ses contes. Beaucoup plus qu'un temps narratif, ce cadre contamine la totalité de la diégèse drolatique, de la langue au corps. Le premier obstacle auquel est confronté tout lecteur des *Contes drolatiques*, qu'il soit moderne ou contemporain de Balzac, est bien l'archaïsme langagier feint par l'auteur, lequel constitue une barrière imposante à l'intellection du discours narratif. Roland Chollet, dans son article « La jouvence de l'archaïsme. Libre causerie en Indre-et-Loire⁴³ », nous rappelle le fort lien d'amitié qui unissait, à l'époque de la rédaction du *Premier Dixain* et auparavant, Honoré de Balzac et Charles Nodier. L'auteur des *Contes Drolatiques* admirait le travail de

⁴² *Ibid.*, p. 322.

⁴³ Roland CHOLLET, « La jouvence de l'archaïsme. Libre causerie en Indre-et-Loire », *L'Année balzacienne 1995*, pp. 135-150.

Nodier, et tout particulièrement celui sur la langue ; l'*Histoire du roi de Bohême*, dans lequel certains passages sont rédigés en vieux français, était pour lui un chef-d'œuvre. Par ailleurs, il ne faudrait surtout pas oublier, nous en avons déjà parlé en introduction, que certains romans de jeunesse de Balzac sont empreints d'archaïsmes. Cet intérêt balzacien pour les premiers balbutiements du français moderne est corrélatif, nous le verrons, des représentations du corps grotesque dans les contes.

Retrouver ce moment où la langue était mouvante, en état perpétuel de création, est un premier but du projet drolatique. L'archaïsme pose le temps de l'écriture à l'époque de Catherine de Médicis, une époque où « le languaige de France [était] un peu trouble [...], vu les inventions de ung chascun poëte qui, en cettuy tems, souloyt faire, comme en celui-ci, ung françoys pour luy seul⁴⁴ ». Cette langue en construction permet la création non seulement de mots nouveaux, mais de significations nouvelles, ouvrant ainsi les perspectives du langage et de la communication. Il s'agit bien, pour Balzac, pour reprendre les mots de Roland Chollet, d'un fantasme visant à « réveiller le paradis perdu d'une langue maternelle⁴⁵ ». L'archaïsme, en retrouvant la naïveté de la langue française, c'est-à-dire sa prime jeunesse, devient aussi voyage dans le temps.

Bien entendu, le lecteur n'est pas dupe, Balzac nous écrit bien depuis le XIX^e siècle, et non pas depuis le Moyen Âge ; la temporalité narrative se scinde donc en deux⁴⁶. L'archaïsme nous ramène d'abord vers des temps immémoriaux, ceux d'un âge d'or, du jardin d'Eden avant la faute, un lieu utopique « qui parle pour oublier

⁴⁴ Honoré de Balzac, « Prologue » du *Secund Dixain*, *O.D.*, t. 1, p. 160.

⁴⁵ Roland CHOLLET, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁶ Au sujet du dédoublement de la temporalité drolatique, on consultera l'article d'Éric BORDAS, « Quand l'écriture d'une préface se dédouble. L'"Avertissement" et le "Prologue" des *Contes drolatiques* de Balzac », *Neophilologus*, vol. 82, n° 3, juillet 1998, pp. 369-383.

qu'il n'a peut-être jamais existé⁴⁷ ». Ce passé remonte bien à la création du monde, si l'on en croit le « Prologue » du *Secund Dixain*, dans lequel Balzac stipule que ses contes sont levés

sur la pièce diurne, nocturne et sans défaut de trame que tisse le genre humain en chaque minute, chaque heure, chaque semaine, mois et an du grand comput ecclésiastique commencé en un temps où le soleil n'y voyoit goutte et où la lune attendoyt qu'on lui monstrast le chemin.⁴⁸

Mais le présent narratif dans lequel s'inscrit constamment le conteur est aussi ouvert sur l'avenir. La Muse drolatique possède une connaissance divinatoire : « Las ! folle mignonne, recouche-toy, dors, tu es essoufflée de ta course, peut-estre as-tu été pluz loing que le present.⁴⁹ » L'archaïsme langagier des *Contes Drolatiques* se solde par conséquent sur une temporalité mouvante, où le passé, lieu d'origine, postule son rapport au présent et au futur ; le lecteur se situe dès lors dans un hors temps.

Cette impression d'être en-dehors de toute temporalité, procurée par un vieux français feint, souligne l'intérêt balzacien pour l'immuable, l'inchangé. La langue, liée au temps, s'offre alors comme un discours sans contrainte, tout à fait libre de dire ce que la morale et les mœurs bourgeoises rejettent :

L'emploi d'un idiome archaïque, d'une graphie anachronique et fantaisiste, serait alors le chemin détourné nécessaire au franchissement de la censure [...]. Mais c'est encore le signe qu'il y a des choses qui ne peuvent plus s'écrire, des mœurs qui ne peuvent plus se vivre [...]. La réception de la langue de Rabelais apparaît comme l'écriture d'un manque.⁵⁰

Le dépassement de la censure est un premier facteur qui lie archaïsme et corps, permettant à l'auteur de dire librement celui-ci, ainsi que la nature humaine. Archaïsme et naïveté se conjuguent dès lors pour donner une vision globale du

⁴⁷ Éric BORDAS, « L'ordre du temps drolatique », dans Nicole MOZET et Paule PETITIER [dir.], *Balzac dans l'Histoire*, Paris, SEDES, « Collection du bicentenaire », 2001, p. 220.

⁴⁸ Honoré de BALZAC, « Prologue » du *Secund Dixain*, *O.D.*, t. 1, p. 158.

⁴⁹ Honoré de BALZAC, « Épilogue » du *Premier Dixain*, *O.D.*, t. 1, p. 153.

⁵⁰ Jacques GERSTENKORN, « Du légitimisme drolatique : "Le Prosne du ioyeux cure de Meudon" », *L'Année balzacienne 1988*, p. 299.

monde, laquelle comprend le langage, comme le temps et le corps. Lieu d'une véritable « jouvence », nous dit Roland Chollet, l'entreprise drolatique n'a jamais poussé aussi loin, dans l'écriture balzacienne, l'archéologie sociale, la restauration du passé, rénové dans le présent, véritable « quête des origines » selon Nicole Mozet :

[C]ette quête d'absolu est d'abord quête des origines. Il ne s'agit pas d'un paradis de la bonté, mais d'un âge d'or de l'authenticité, que Balzac appelle « naïveté » : c'est, en même temps que la transparence des êtres et des choses, la primauté de l'immédiat – rire, violence, crédulité et sexualité.⁵¹

La jouvence de la langue est aussi, en ce sens, jouvence du corps.

Ce voyage dans le temps qu'est l'écriture drolatique ramène également, avec le rire et la naïveté, le corps à son enfance. Lorsque Balzac, dans l'« Épilogue » du *Troisième Dixain*, se fâche contre sa Muse, qui a laissé trop de drame s'immiscer dans la diégèse drolatique, il lui dit : « Garse rieuse, si tu veulx demourer touiours fresche et ieune, ne ploure iamais pluz.⁵² » Ce rapport entre le rire et l'enfance, Balzac le répète dès l'« Avertissement » du libraire :

Il existe en France un grand nombre de personnes attaquées d[un] cant anglais [...] Ces gens [...] ont mis en deuil notre ancienne physionomie, et persuadé au peuple le plus gai, le plus spirituel du monde, qu'il fallait rire déceimment sous l'éventail, sans songer que le rire est un enfant nu, un enfant habitué à jouer avec la tiare, l'épée et la couronne, sans connaître le danger.⁵³

On le voit, rire et enfance sont étroitement liés chez Balzac : « Nous ne rions que enfans ; et, à mesure que nous voyageons, le rire s'estainct et despérit comme l'huyle de la lampe. Cecy signifie que, pour rire, besoing est d'estre innocent et pur de cueur.⁵⁴ » Dans ce rire, lieu d'innocence et de rénovation, se rejoignent l'imaginaire balzacien et la pensée bakhtinienne, une vision du monde qui, en liant le passé et l'avenir, s'articule dans un éternel présent, tout en affirmant la relativité de ce qui

⁵¹ Nicole MOZET, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, Paris, SEDES, 1982, p. 68.

⁵² Honoré de BALZAC, « Épilogue » du *Troisième Dixain*, O.D., t. 1, p. 447.

⁵³ Honoré de BALZAC, « Avertissement du libraire », dans le *Premier Dixain*, O.D., t. 1, p. 6.

⁵⁴ Honoré de BALZAC, « Prologue » du *Premier Dixain*, O.D., t. 1, p. 8.

nous entoure et l'ouverture des possibles. Ce rire libère de toute contrainte, même de la pudeur. Il est en ce sens un second facteur, plus important encore que le seul dépassement de la censure, qui vient lier l'archaïsme et les représentations du corps.

Ce rire de l'enfance, ou l'enfance du rire, est nulle part ailleurs mieux illustré que dans le très court conte du *Troisième Dixain* intitulé « Naïfueté », où Balzac nous dit que la plus belle création humaine est bien les enfants. En deux pages, l'auteur nous raconte l'histoire du petit François et de la petite Margot, les enfants de la reine Catherine, au temps où elle était dauphine, lesquels désirent voir un tableau du roi représentant Adam et Ève. Le garçon demande à sa sœur quel personnage incarne Adam, et la fillette lui répond : « Ignard, [...] pour le scavoir, faudroyt que ils feussent vestus.⁵⁵ » À cette période la vie où, nous dit Balzac, on parle « à tort et à traivers⁵⁶ », l'homme ne connaît aucunement la différence sexuelle, si ce n'est par le support culturel du vêtement. C'est dire la profondeur de la naïveté des enfants, leur impossibilité, à cause de cette ignorance du corps, d'envisager seulement la sexualité.

Dans un même ordre d'idées, l'archaïsme joint à l'innocence rapporte le corps à son enfance, à un âge d'or révolu dont l'homme garde un souvenir nostalgique. C'est ce temps de la naïveté que l'homme cherche à recréer sans cesse, d'où la moralité de ce conte : « Pour ouir de ces iolys mots d'enfance, besoing est de fayre des enfants.⁵⁷ » En somme, le temps narratif où Balzac situe ses *Cent Contes drolatiques* met en rapport archaïsme langagier, atemporalité, jouvence, rire, enfance et corps ; fond et forme drolatiques communiennent et communiennent. Et parce que le corps est, au même titre que l'archaïsme, jouvence, le corps drolatique ne peut

⁵⁵ Honoré de BALZAC, « Naïfueté », dans le *Troisième Dixain*, O.D., t. 1, p. 428.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 427.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 428.

qu'êtr grotesque : dans son rapport au temps et au monde, il affirme sa force vitale, sa constante croissance. C'est ce que nous nous appliquerons à démontrer dans les prochaines pages.

2.2.2 Derrière, ventre et bouche : absorption et digestion

Au corps individuel souvent représenté dans *La Comédie humaine*, hermétiquement clos à toute lecture, sujet aux contradictions et aux travestissements, accessible à la compréhension d'une poignée d'initiés, d'observateurs et de voyants, eux seuls capables d'en déchiffrer le sens profond, s'oppose un corps grotesque, ouvert, corps de tous par tous pour tous, qui parle et dit même mieux que les mots. À la suite de son prédécesseur et modèle, Rabelais, Balzac donne à voir, dans *Les Cent Contes drolatiques*, un corps qui enfreint ses propres limites en mettant en scène tous ces lieux où celui-ci peut entrer en contact avec le monde. Le rabaissement grotesque, expression de ce franchissement, s'illustre chez l'auteur par le derrière, le ventre et la bouche, mais également par les fonctions corporelles qui leur sont associées, tels le manger, le boire et l'excrétion.

Le rire, nous l'avons vu, détient une nature ambivalente : à la fois négation et affirmation, il mime le mouvement de la vie et le perpétuel recommencement. C'est dans cet ordre d'idées que l'esthétique grotesque se donne à voir sur le mode du rabaissement : il faut ensevelir pour que la vie puisse éclore de nouveau. Et si le corps est le lieu par excellence où le grotesque naît et prend forme, le derrière en est une partie privilégiée : il incarne le bas matériel, l'inversion topographique, qui ramène le haut vers le bas. Aussi, l'expression ultime du rabaissement est-il le baiser sur le derrière : « *Le derrière, c'est "l'inverse du visage", le "visage à l'envers"*. [...]

L'une des variations les plus simples et répandues [de cette substitution] dans le domaine du langage et de la gesticulation est le baiser sur le derrière⁵⁸ ». À cet égard, Bakhtine nous rappelle la prédilection pour ce renversement de Rabelais, qui nomme un de ses personnages « Seigneur de Baisecul » et donne à l'épée d'un autre le nom très caractéristique de « Baise-mon-cul ».

Balzac, avec ses *Contes Drolatiques*, n'est pas en reste et donne au derrière une place de choix, notamment dans le conte « Les Joyeulsetez du roy Loys le unzième », où le personnage du roi Louis XI souhaite, pour amuser ses convives un soir, mettre les trois plus grands avares de la ville devant six mille écus qu'ils ne pourront emporter avec eux à moins de parvenir à dire « baise mon cul » sans rire : « Dà ! fist le Roy, ce sera toust à celui de vous qui dira trois foys aux deux aultres : "Baise mon cul !" en boutant la main dans l'or.⁵⁹ » Les avares, très rares dans les *Contes drolatiques*, sont nombreux dans *La Comédie humaine*. Ce sont des personnages qui vivent non pas sur le mode de la dépense, selon la logique balzacienne de l'énergie, mais au contraire sur le mode de la rétention ; ils ne sont pas ouverts sur le monde, mais fermés : « L'avare est celui qui garde, qui se garde ; et qui, pour mieux tout retenir, verrouille ses ouvertures.⁶⁰ » Les avares engrangent donc leurs avoirs, alors que la principale fonction de l'or est de circuler : sur le mode relationnel de l'échange, celui-ci mime le mouvement social, et plus globalement la communication. Dans le conte étudié, l'énonciation de cette simple phrase : « Baise mon cul », est un rabaissement qui a pour rôle de rompre la fermeture de l'avarice en

⁵⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 370.

⁵⁹ Honoré de BALZAC, « Les Joyeulsetez du roy Loys le unzième », dans le *Premier Dixain*, *O.D.*, t. 1, p. 91.

⁶⁰ Jean-Pierre RICHARD, « Corps et décors balzaciens », *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1970, p. 32.

octroyant une nouvelle fonction à l'or, à savoir une puissante fonction érotique qui culmine à son toucher. Le désir qui brille dans les yeux des avares est difficile à contenir, et les tentatives de rétention des trois hommes leur font faire une multitude de simagrées plus comiques les unes que les autres. Le rabaissement, l'accent mis ici sur le derrière, donne à l'or une signification nouvelle ; il produit ainsi un débordement, et c'est par le rire que s'évacue ce trop-plein : « Sa bouche se fendist en esclatz comme ung vray pucelaige⁶¹ ». Le roi savait bien qu'il ne risquait rien à promettre ses écus : il est impossible à un avaro de ne pas rire dans les conditions imposées par Louis XI.

Le derrière et son rabaissement inhérent, dans les *Contes drolatiques*, donne donc aux objets visés par lui une autre utilité, une nouvelle vie. Là est bien l'une des principales fonctions du corps grotesque : montrer la métamorphose et son mouvement, tout en surmontant ses propres limites. Il en va de même avec le derrière, qui soutient, avec le rire qu'il suscite, et selon les dires mêmes de Balzac dans le « Prologue » du *Premier Dixain*, le dépassement du seul corps individuel et l'union entre les membres d'une communauté :

Aussy, comme le rire est ung privilège octroyé seulement à l'homme, [...] ai-je creu chose patriotique en dyable de publier une dragme de joyeulsetez par ce tems où l'ennuy tombe comme une pluie fine qui mouille, nous perce à la longue, et va dissolvant nos anciennes coutumes qui faisoient de la *raye publique* ung amusement pour le plus grand nombre.⁶²

Montrer son derrière en public, c'est donner à voir, en lieu et place du visage, ce qui est tenu pour bas, et proprement changer la face du monde. Le derrière représente un monde à l'envers autour duquel une communauté peut se rassembler, enfin, par le

⁶¹ Honoré de BALZAC, « Les Joyeulsetez du roy Loys le unziesme », dans le *Premier Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 91.

⁶² Honoré de BALZAC, « Prologue » du *Premier Dixain*. *O.D.*, t. I, p. 8.

rire, et ainsi se rénover. « Restaurer le rire » propre à la France est, pour Balzac, le plus grand geste patriotique qu'un auteur puisse poser, nous l'avons vu dans le précédent chapitre⁶³ ; redonner à la France sa grandeur et sa gaieté d'antan, par le biais du rabaissement grotesque, voilà bien ce recherche Balzac avec la publication des *Cent Contes Drolatiques*. La « raje publique » est donc chez l'écrivain un lieu où le corps grotesque affirme son rapport à la collectivité.

Cette expression de la « raje publique », empruntée par Balzac à Verville, n'est nulle part ailleurs mieux actualisée, voire même incarnée que dans le conte « L'Apostrophe », où l'auteur décrit Tours comme une jolie fille : « Au milieu d'elle, [on retrouve] une jolie raje, qui est une rue délicieuse où tout le monde se pourmène, où toujours il y a du vent, de l'ombre et du soleil, de la pluie et de l'amour. Ha ! ha ! riez donc, allez-y donc !⁶⁴ » Avec cette allégorie de sa rue natale⁶⁵, Balzac fait tout d'abord du corps un espace social, un lieu de communication où « tout le monde » se retrouve. Mais plus encore, il est tout particulièrement signifiant que le « milieu » de ce grand Léviathan féminin ne soit pas le cœur, centre des émotions, ni les yeux, lieu de l'individualité, ni le front, centre de l'intelligence, mais bien la raie, le bas matériel. Balzac fait alors de ce corps communautaire un espace ouvert : la raie, elle-même centre du derrière, le divisant et le réunissant tout à la fois, dissimule à peine son orifice, cette ouverture sur le monde par laquelle s'effectuent les besoins naturels, s'expulse la matière fécale. Elle est pour Balzac, dans les *Cent Contes drolatiques*, un lieu de contact privilégié avec l'univers, comme l'exprime

⁶³ Sur le rire et sa fonction patriotique chez Balzac, on relira le point 1.3.4 *Balzac et le rire de ce mémoire*, pp. 53-65.

⁶⁴ Honoré de BALZAC, « L'Apostrophe », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 148.

⁶⁵ Roland CHOLLET,

l'allégorie de Tours, alors que les éléments terrestres s'unissent dans ce joli corps de femme pour le décrire. Elle est par ailleurs un espace joyeux et positif, qui suscite le rire.

L'illustration fréquente de l'excrétion dans différents contes confirme le rapport entre le corps et le terrestre dans l'écriture drolatique. Pour Bakhtine, cette matière corporelle que sont les excréments et l'urine permet de résoudre l'angoisse de l'homme face à la mort et à la grandeur du cosmos :

La matière fécale et l'urine personnifient la matière, le monde, les éléments cosmiques, en font quelque chose d'intime, de proche, de corporel, de compréhensible [...]. Urine et matière fécale transforment la peur cosmique en joyeux épouvantail de carnaval.⁶⁶

Dans « Les Bons Propous des religieuses de Poissy », un grand pet mouillé, échappé à une sœur prise d'un fou rire, suscite comme commentaire : « Voyez, il n'y a point de vent sans pluie⁶⁷ », propos qui serait la variante, selon Roland Chollet et Nicole Mozet, de « Petite pluie abat grand vent », proverbe maintes fois illustré dans l'œuvre de Rabelais, notamment, et de manière non moins scatologique⁶⁸. Les besoins naturels affirment joyeusement la condition terrestre de l'homme, et c'est pourquoi les anges n'ont pas de derrière, nous dit sœur Ursule : « Ung iour d'assemblée, Dieu leur ayant ordonné de se seoir, ils lui respondirent qu'ils n'avoient point de quoy⁶⁹ ». Par conséquent, on le devine, les anges, libérés de la matière, n'ont nul besoin de « mouschecul ».

La matière fécale, corporalisée, intime, devient pour l'homme un objet de compréhension de l'univers. C'est dans cet ordre d'idées que Balzac raconte la vie de

⁶⁶ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 333.

⁶⁷ Honoré de BALZAC, « Les Bons Propous des religieuses de Poissy », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 185.

⁶⁸ Roland CHOLLET et Nicole MOZET, *O.D.*, t. 1, p. 1240, note 1 de la p. 185.

⁶⁹ Honoré de BALZAC, « Les Bons Propous des religieuses de Poissy », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 190.

sœur Pestronille, femme qui, par désir de se rapprocher de Dieu, dédaigne le corps et s'astreint à un maigre régime, ce qui lui permet de ne déféquer que deux fois par année. Le corps grotesque s'exprime, sous la plume de Balzac, à ce moment précis de l'excrétion :

Encore qu'elle tortillast son bagonisier, iouast des sourcils et pressast tous les ressorts de la machine, son hoste preferoyt demourer dans ce benoist corps, mettant seulement la teste hors la fenestre naturelle comme gresnouille prenant l'aër, et ne se sentoyt nulle vocation de tumber en la vallée de misère, parmi les aultres, alléguant qu'il n'y seroit point en odeur de sainteté. Et il avoyt du sens pour ung simple crottin qu'il estoyt.⁷⁰

Cette matière fécale perçoit que, du moment où elle sera expulsée du corps, elle deviendra « aultre », c'est-à-dire matière, inanimé, mort, et c'est pourquoi elle se maintient sur le seuil, à la raie, là où un corps produit de l'étranger à soi, refusant un instant cette métamorphose. Voilà en effet un crottin qui a « du sens », parce qu'il cerne tout ce qu'il a d'ambivalent, de transitoire, et donc de grotesque. Mais celui-ci a aussi une conscience, une autonomie qui affirme son lien avec le vivant ; il humanise ainsi la matière et désamorce sa charge terrifiante. Balzac lui alloue une indépendance qui postule la force vitale du corps grotesque : voilà bien, somme toute, ce qui suscite le rire à la lecture de ce passage.

Le rapport du corps grotesque au terrestre s'exprime également, chez Rabelais comme chez Balzac dans *Les Cent Contes drolatiques*, par l'excès. Comme l'affirme Bakhtine : « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont [...] les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque.⁷¹ » Lorsque Pantagruel urine, il évacue une réelle rivière qui noie tous ceux qui sont présents ; lorsque la femme de l'hôte dans « Les Trois Clercqs de Saint-Nicholas » pète le soir de ses noces, elle émet une détonation : « Son pertuiz ayant eu lors phantaizie

⁷⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁷¹ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 302.

d'esternuer fit une telle descharge de couleuvrine, que vous eussiez creu comme moi que les rideaux se deschiroyent.⁷² » Le scatologique, joint à l'hyperbolisme de la matière, offre un corps plus vrai que nature, d'abord et avant tout attaché à sa condition terrestre. Mais l'excès, comme le rabaissement grotesque, rénove : en associant pet et bombe, le corps grotesque présenté par Balzac donne une autre fonction, une autre vie à ces comiques « ventositez ». Le mari est le premier à le constater : « Vous gaigneriez vostre vie à l'armée avecque ceste hartillerie.⁷³ » Aussi le derrière, dans les *Contes drolatiques*, tout à fait grotesque, affirme son lien à la terre comme au monde et dépasse constamment, de ce fait, ses propres limites.

Finalement, le derrière rassemble d'autant plus les hommes qu'il est, dans *Les Cent Contes drolatiques*, ce lieu d'avant la langue par lequel le sujet non seulement communique avec le monde et l'univers, mais aussi communique : le rabaissement, nous dit Balzac, est langage. Les pets de madame, dans le conte précédemment étudié, sont bien « paroles de surplus⁷⁴ », alors que, dans « Les Joyeulsetez du roy Loys le unzième », c'est par le derrière que communiquent les convives de Louis XI, privés de latrine après avoir ingurgité, à leur insu, du laxatif :

[Ils] se resguardèrent avecque intelligence, en se comprenant du c.. mieulx qu'ils ne se comprirent jamais de bousche ; car jamais il n'y ha d'équivocque dans les transactions des parties naturelles, et tout y est rationnel, de facile entendement, vu que c'est une science que nous apprenons en naissant.⁷⁵

Voilà confirmé, avec l'exemple du derrière, le lien unissant archaïsme et corps dans *Les Cent Contes drolatiques*, alors que le corps devient un langage d'avant la langue,

⁷² Honoré de BALZAC, « Les Trois Clercs de Saint-Nicholas », dans le *Secund Dixain*, O.D., t. I, p. 174.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁷⁵ Honoré de BALZAC, « Les Joyeulsetez du roy Loys le unzième », dans le *Premier Dixain*, O.D., t. I, p. 96.

l'enfance de toute communication. Le rabaissement grotesque est une réelle jouvence : d'abord, il rénove le monde et le transforme ; ensuite, en permettant à l'homme de dépasser ses propres limites et ainsi de rejoindre sa collectivité et l'univers qui l'entoure, il affirme sa force vitale et sa perpétuelle croissance. Mais le derrière n'est pas la seule expression du rabaissement illustrant le rapport entre archaïsme et corps.

En effet, qui dit derrière dit digestion, et qui dit digestion dit bien, au préalable, absorption. Le manger et le boire, comme la satisfaction des besoins naturels, sont deux nécessités qui rappellent au corps qu'il est uni à la terre, rattaché à elle par son constant besoin de consommer, pour survivre, ce que cette dernière produit. Ce sont bien deux actions grotesques, où un premier corps en absorbe un autre, la mort de celui-ci permettant la vie de celui-là. Balzac présente ce caractère grotesque de l'alimentation, et davantage du festin, dans « Les Joyeulsetez du roy Loys le unziesme », car, pour que les convives du roi ressentent les impératifs de la digestion, d'abord faut-il qu'il aient mangé :

Et, lors, ils se cotoyèrent le moule de leurs pourpointcs. Qu'est cela ? C'est se carreler l'estomac, faire la chymie naturelle, compulser les platz, fester ses trippes, creuser sa tombe à coups de maschoires, jouer de l'espée de Caïn, enterrer les saulces, soutenir un cocqu ; mais plus philosophiquement, c'est faire du bran avecque ses dents.⁷⁶

S'alimenter équivaut à « enterrer » la nourriture et à « creuser sa tombe ». C'est aussi condamner le corps à produire de la matière, de l'inanimé : tout ce qui entre doit sortir, nous dit « philosophiquement » Balzac dans « Les Joyeulsetez du roy Loys le unziesme ». Le manger et le boire présentent donc un côté mortifère, mais leur relation à la digestion, comme au derrière, leur attribue une force vitale certaine ;

⁷⁶ *Ibid.*, p. 93.

l'auteur affirme aussi la valeur positive de cette fête intestinale, et ce, encore une fois, par l'excès.

L'excès, en nourriture comme en toute chose, vient encore souligner l'aspect éminemment terrestre du corps, son attachement à la matière. La bonne chère et la dive bouteille, à l'honneur lors de toute fête digne de ce nom, célèbrent donc la vie. Dans « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon », la naissance du prince souris-musaraigne, fils du gardien des greniers de Gargantua, est souligné par un festin réellement carnavalesque :

Les ratz avoyent desfoncé les piots, decouvert les jarres, abattu les dames-jeannes, défagotté les reserves. Et, s'y voyoit on des fleuves de moustarde, des jambons deschiquetez, des taz esparpillez. Tout couloyt, fluoyt, pissoyt, rouloyt et les petits ratz barbottoyent dedans les ruisseaulx de saulce verde. [...] Enfin ce estoit un train de carnaval romain.⁷⁷

Il y a alors plus de nourriture qu'il en est possible d'imaginer : son abondance, qui advient sur le mode du gaspillage, prend des proportions telles qu'il devient impossible de distinguer la terre de la nourriture, elle-même transformée en montagnes et rivières.

L'alimentation, productrice de cette matière fécale qui, nous l'avons vu, désamorce la crainte de l'inanimé en rapprochant ce dernier du quotidien corporel, se solde par ailleurs en une joyeuse expansion du ventre, elle aussi symbole de croissance. Le corps grotesque s'intéresse aux orifices comme aux saillies, là où le corps individuel est en contact avec ce qui lui d'abord est étranger ; le ventre, comme le derrière, en est par conséquent une partie toute privilégiée. Balzac met en scène quelques-uns de ces ventres ronds qui dénotent l'abus de nourriture : plusieurs convives de Louis XI dans « Les Joyeulsetez du roy Loys le unziesme » présentent

⁷⁷ Honoré de BALZAC, « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon », dans le *Secund Dixain*, O.D., t. I, p. 248.

cette particularité, mais c'est aussi le cas, par exemple, de ce « gros balourd⁷⁸ » qu'est l'évêque de Coire dans « La Belle Impéria », du sieur rat Evégault, qui possède une « bedaine monastique⁷⁹ » dans « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon », ou encore de l'abbé de Turpenay, lequel est « un homme dont les qualitez avoyent poulsé trez vertement en espesseur⁸⁰ » dans le conte « Sur le moyne Amador qui feut un glorieux abbez de Turpenay ».

Tous ces ventres drolatiques, sans exception, appartiennent aux membres du clergé. Parmi eux se trouvent les moines rieurs, ces conteurs français d'antan auxquels Balzac s'associe dès le *Premier Dixain*. En effet, nous dit l'écrivain, « cette œuvre [*Les Cent Contes drolatiques*] est le produit des heures rieuses de bons vieulx moynes⁸¹ ». Ces ventres acquièrent ainsi une valeur positive ; ils symbolisent la fertilité et la création. C'est notamment le cas de celui du moine Amador, lequel, à l'époque où commence le conte qui porte son nom, « se trouvoit si bombé de lard et de cuizine que vous l'auriez cuidé enchargié d'ung enfant⁸² ». La métaphore décrivant ce ventre est en effet doublement grotesque. D'abord, elle joint un couple d'opposés : le féminin et le masculin, en un seul corps. Elle témoigne alors d'une vision grotesque, et même carnavalesque du monde, laquelle unit en son sein les contraires, comme l'affirme Mikhaïl Bakhtine lui-même :

Nous avons parlé [...] des particularités structurales de l'image carnavalesque ; elle essaie d'embrasser et d'unir les deux pôles du devenir ou les deux membres d'une antithèse : naissance-mort, jeunesse vieillesse, haut-bas, dos-face, louange-injure, affirmation-négation, tragédie-comédie, etc., le pôle supérieur de l'image géminée

⁷⁸ Honoré de BALZAC, « La Belle Impéria », dans le *Premier Dixain*, O.D., t. 1, p. 19.

⁷⁹ Honoré de BALZAC, « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon », dans le *Secund Dixain*, O.D., t. 1, p. 246.

⁸⁰ Honoré de BALZAC, « Sur le moyne Amador qui feut un glorieux abbez de Turpenay », dans le *Troisiesme Dixain*, O.D., t. 1, p. 345.

⁸¹ Honoré de BALZAC, « Prologue » du *Premier Dixain*, O.D., t. 1, p. 7.

⁸² Honoré de BALZAC, « Sur le moyne Amador qui feut un glorieux abbez de Turpenay », dans le *Troisiesme Dixain*, O.D., t. 1, p. 348.

(deux en un) se reflétant nécessairement dans le pôle inférieur des figures sur les cartes à jouer. On pourrait exprimer cela de la façon suivante : les contraires se rencontrent, se regardent, se reflètent, se connaissent et se comprennent.⁸³

Ensuite, en associant l'alimentation à la grossesse, cette métaphore postule la valeur positive du manger.

En somme, le ventre, qu'il digère ou qu'il enfante, qu'il produise de la matière ou de la vie, crée. Le manger et le boire sont pour Balzac aux commencements de la création, celle-là même autour de laquelle s'articule la rédaction des *Cent Contes drolatiques* : « Cecy est ung livre de haulte digestion, plein de deduicts de grant goust, espicez pour ces goutteulx trez-illustres et beuveurs trez-prétieulx auxquels s'adressoyt nostre digne compatriote, [...] François Rabelays.⁸⁴ » Le parallélisme entre écriture et corps vient confirmer, encore une fois, le lien indélébile entre le corps grotesque et le monde, alors que la connaissance de celui-ci devient absorption et digestion, pour l'auteur comme pour le lecteur. Finalement, le rabaissement grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques*, qu'il se manifeste par les représentations du derrière et de ses fonctions, par l'alimentation, la digestion ou le ventre, semble mettre souvent en scène un corps qui se rénove, en perpétuelle croissance, uni au monde, à la collectivité et à la terre, un corps enfin qui est lui-même langage.

Mais ne tirons pas de conclusions hâtives, car il reste encore à étudier certains lieux du corps grotesque que Balzac illustre dans ses contes à rire. Parmi ceux-ci, soulignons tout d'abord la bouche. Tout ce qui entre doit sortir, et c'est dans cet ordre d'idées que le manger et le boire mettent en relation le derrière et la bouche, le

⁸³ Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle KOLICHEFF, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1970 [1963], p. 235.

⁸⁴ Honoré de BALZAC, « Prologue » du *Premier Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 7.

bas et le haut. Selon Bakhtine, celle-ci, avec les dents et le gosier, est la partie la plus grotesque du visage. Comme le derrière, elle est un lieu d'ouverture et donc de contact avec l'univers : « Le visage grotesque se ramène en fait à une *bouche bée*, [...] cet *abîme corporel béant et engloutissant*.⁸⁵ » Le rire naît bel et bien de la gorge et de la bouche. Plus encore, pour rire, il est nécessaire d'ouvrir cette dernière, c'est-à-dire de s'ouvrir au monde. Pourtant, dans les représentations du manger et du boire dans *Les Cent Contes drolatiques*, la bouche n'est pas toujours évoquée. Si ce n'est sa présence nécessaire, voire implicite, nous dirions même qu'elle se manifeste rarement en ces situations. C'est que le manger et le boire sont la métaphore par excellence de la sexualité ; la bouche dévoreuse signifie l'appétit sexuel, une autre fonction du corps grotesque, l'une des plus importantes dans *Les Cent Contes drolatiques*.

2.2.3 Dévoration du corps et sexualité

Voici deux fonctions grotesques que la langue française elle-même rapproche : le manger et l'érotisme. Dans *Les Cent Contes drolatiques*, ce rapprochement est constant dans la description de la sexualité. Dans « Les Bons Propous des religieuses de Poissy », Balzac écrit, au sujet d'un caleçon d'archevêque qui se retrouve au centre d'une table de noce : « Bien, en ha-t-on fait le plat du milieu, fit le marié. Ces demoiselles sont de saige entendement. Là sont les sucreries du mariaige.⁸⁶ » Mais, le plus souvent, la métaphore gourmande devient

⁸⁵ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 315.

⁸⁶ Honoré de BALZAC, « Les Bons Propous des religieuses de Poissy », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 193.

réelle dévoration : du vampirisme à l'anthropophagie, en passant par la chasse, le désir sexuel est désir d'absorption.

« L'amour ayme le sang⁸⁷ », dit Savoisy à la reine dans le conte « La Connestable ». Balzac présente en effet quelques scènes de vampirisme, notamment dans « Berthe la repentie » : « Berthe treuva son bel amy esvanouy par la force du mal, veu que le sang s'espandoit par la bleceure sans tarir. À ceste veue, elle beut un petist de ce sang, en songiant que Jehan l'avoyt espandeu pour elle.⁸⁸ » Dans le folklore occidental, le sang en lui-même est associé à la violence et à la sexualité. Par exemple, l'abondance des règles chez une femme est corrélative de son ardeur sexuelle et de sa fertilité⁸⁹. Mais le sang dénote plus que la simple passion amoureuse : verser le sang est un acte criminel d'une haute violence. Ce fluide possède donc une signification double : à la fois la sexualité et le meurtre, la vie et la mort. Berthe, naïve, comme quelques-unes des héroïnes drolatiques, vient tout juste de découvrir que la volupté ressentie auprès de sa cousine était en fait un acte d'adultère commis avec un admirateur déguisé en femme. La sachant enceinte et désespérée, l'amant attende à ses propres jours. C'est alors que Jehan est prêt de mourir et que la vie croît en elle que Berthe boit le sang de son amant.

Pour Balzac, le sang est, selon Jean-Pierre Richard, « le modèle, l'archétype vivant de tout fluide⁹⁰ » : sa circulation dans tout le corps est à l'image du mouvement vital, de l'énergie. L'acte de vampirisme de Berthe, ici acte amoureux

⁸⁷ Honoré de BALZAC, « La Connestable », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 102.

⁸⁸ Honoré de BALZAC, « Berthe la repentie », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 377.

⁸⁹ Yvonne VERDIER, dans *Façons de dire, façons de faire, La laveuse, le couturière, la cuisinière*, stipule : « Autant on se réfère à l'idée de règles plus abondantes quand une femme est jeune, autant on fait allusion à la plus grande ardeur amoureuse qui est censée les accompagner » (Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1979, p. 45).

⁹⁰ Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 16.

ultime, est donc non seulement absorption de l'amant, mais aussi absorption de la vie. Comme l'affirme Bakhtine :

[L]es événements principaux, qui affectent le corps grotesque, *les actes du drame corporel*, – le manger, le boire, les besoins naturels [...], l'accouplement, la grossesse, [...], l'absorption par un autre corps – *s'effectuent aux limites du corps et du monde* ou à celles du corps *ancien et du nouveau*.⁹¹

Par ailleurs, il ne faudrait pas oublier que le corps grotesque, parce qu'il ne connaît ni surface ni limite, est aussi un corps intérieur qui expose entrailles, cœur, organes et, bien entendu, sang. Le sang qui s'épand à l'extérieur du corps peut à ce titre offrir une vision grotesque du monde :

[L]a première mort (selon la Bible, la mort d'Abel fut la première sur terre) a accru la fertilité de la terre, l'a fécondée. Nous retrouvons l'association du meurtre et de l'enfantement, présentée ici sous l'aspect cosmique de la fertilité de la terre. La mort, le cadavre, le sang, graine enfouie dans le sol, fait lever la vie nouvelle [...]. Souvent cette variation est enjolivée de motifs érotiques [...].⁹²

Saigner permet à l'individu de briser les limites de son propre corps, d'envahir le monde, et cet épanchement est une semence du point de vue de l'esthétique grotesque. Consommer le sang est ici symbole de croissance, la vie passant d'un corps à un autre. Dans le cas de Berthe, l'union avec l'amant se solde sur une grossesse, et l'acte de vampirisme lui permet de rejouer cet acte de fertilité qu'est le rapport sexuel.

Le vampirisme est lié à une seconde forme de dévoration : l'anthropophagie. Dans *La Comédie humaine*, nous dit Marie-Christine Aubin dans son article « Le système de l'alimentation chez Balzac », le thème du cannibalisme est généralement la métaphore de l'« anthropophagie sociale⁹³ » : le riche exploite le pauvre, le plus fort mange toujours le plus faible, c'est dans l'ordre des choses. Le cannibalisme

⁹¹ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, pp. 315-316.

⁹² *Ibid.*, p. 325.

⁹³ Marie-Christine AUBIN, « Le système de l'alimentation chez Balzac. De quelques influences du siècle précédent », *L'Année balzacienne 1997*, p. 184.

n'est toutefois pas un moyen de parvenir ni de gravir les échelons de la société dans *Les Cent Contes drolatiques*. La métaphore de la dévoration est, ici aussi, de nature strictement érotique. Dans « L'Apostrophe », Carandas, le nain bossu, enrage de ne pouvoir posséder la buandière de Portillon, la femme de son compère teinturier. Son désir et sa colère s'expriment par l'image de l'anthropophagie : « Je mangerois de sa chair. Dà, je feroys cuire l'un de ses tettins et le croquerois, mesme sans saulce.⁹⁴ » Dans « La Belle Imperia mariee », la grande courtisane Impéria témoigne de son fol amour pour son amant comme suit : « Elle dict encore que s'il auoit tel dezir, elle luy lairreroyt sugcer son sang [et] mangier ses tettins qui estoyent les pluz beaulx du monde⁹⁵ ». Dans *Les Cent Contes drolatiques*, l'anthropophagie est à la fois désir de possession et désir érotique.

Toutefois, les appétits varient selon les sexes, à l'image des mœurs de la table qui diffèrent chez l'homme et chez la femme, comme le décrit si bien Balzac dans « Berthe la repentie » :

Nulle d'elles, ie dis les femmes nobles et bien educquees, ne boutera son coultel en la frippe et l'engoulera soudain ainsy que font brutalement les masles ; ains fouillotera son mangier, triera comme pois gris sur ung vollet les brins qui luy agreent, sugcera les saulces et lairra les grosses bouchees, jouera de sa cuiller et du coultel comme si elle ne mangeoit que par authorité de justice, tant elles haitent aller de droict fil, et d'abundant uzent de destours, finesses, mignonneries en toute chose.⁹⁶

Hommes et femmes ne consomment et ne désirent pas de la même façon. Le plus souvent, dans la métaphore de l'anthropophagie sexuelle, l'objet convoité est le corps féminin. Rien d'étonnant, selon Sophie Bobbé, puisque la langue française, qui

⁹⁴ Honoré de BALZAC, « L'Apostrophe », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 147.

⁹⁵ Honoré de BALZAC, « La Belle Imperia mariee », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 434.

⁹⁶ Honoré de BALZAC, « Berthe la repentie », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 366.

affectionne tout particulièrement les expressions témoignant de ce rapport entre sexualité et alimentation, fait souvent de la femme « l'objet cuisiné » :

Le fait que les métaphores distribuent toujours les mêmes rôles aux mêmes acteurs faisant systématiquement de la femme l'objet cuisiné et de l'homme le cuisinier [...] est [...] à rapprocher [...] de la conception des rapports amoureux, et plus largement des rapports entre sexes.⁹⁷

Les contes montrent plusieurs hommes qui poursuivent une femme comme un chasseur sa proie : Jacques de Beaune, dans « Comment fust basti le chasteau d'Azay », traque l'élue de son cœur dans les rues de la ville. Le duc D'Orléans, dans « La Faulse Courtizane », se fait quant à lui réel chasseur de femmes, décrivant ce métier en ces termes :

Ceste chasse, la plus ioyeuse de toutes, où besoing est d'user des engins des aultres chasses ; vu que ce ioly gibbier se prind : à courre, aux mirouers, aux flambeaux, de nuist, de iour, à la ville, en campagne, ez fourrez, au bord d'eaux, aux filetz, aux faulxcons deschapperonez, à l'arrest, à la trompe, au tir, à l'appeau, aux rets, aux toilles, à la pipée, au giste, au vol, au cornet, à la glue, à l'appast, au pipeau, enfin à tous pièges ingeniez depuys le bannissement d'Adam.⁹⁸

Toutes ces poursuites ne sont pas sans rappeler les manifestations de carnivals du folklore français, périodes de licence des mœurs pendant lesquelles les membres d'une communauté jouent les rapports sociaux sur un mode grotesque, à rebours des règles gérant la vie communautaire et le mariage. Toutefois, il n'y a pas que des chasseurs dans *Les Cent Contes drolatiques* ; il y a aussi des dévoreuses.

Nous avons vu que les études de Catherine Nesci et de Véronique Bui sur le corps de la femme dans *Les Cent Contes drolatiques* arrivent toutes aux mêmes conclusions : la femme drolatique dit tout haut ce que la femme de *La Comédie humaine* tait, à savoir son désir. Elle devient même l'instigatrice de la réalisation de ses fantasmes. Là est, en effet, toute l'obscénité des contes, ainsi que leur valeur

⁹⁷ Sophie BOBBÉ, « De la table au lit » dans *Les Figures du corps*, recueil publié par Marie-Lise BEFFA et Roberte HAMAYON, Paris, Société d'ethnologie, 1989, p. 82.

⁹⁸ Honoré de BALZAC, « La Faulse Courtizanne », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 210.

subversive, d'autant plus que ce désir s'exprime comme envie de dévoration. Comme l'affirme Susan Bordo dans son article « Hunger as Ideology », l'appétit féminin, dans différentes cultures comme dans la culture occidentale, est considéré comme potentiellement dangereux : « Mythological, artistic, polemical, and scientific discourses from many cultures and eras certainly suggest the symbolic potency of female hunger as a cultural metaphor for unleashed female power and desire⁹⁹ ».

La buandière de Portillon est possédée par ce désir qui joint le manger à l'érotisme : « Ah ! mon mignon, disoyt la Tascherette en l'estreignant comme pour se l'engraver dessus l'estomach, je t'ayme tant que ie voudroys te croquer. Non. Encore mieux, t'avoir en ma peau pour que tu ne me quittasses iamays.¹⁰⁰ » La sexualité en elle-même se rapproche du manger, puisqu'elle permet à deux corps étrangers de ne plus faire qu'un. L'amour féminin, dévorateur, veut surmonter les frontières qui séparent les corps et donne à la bouche et au manger une commune fonction grotesque : l'engloutissement d'un autre corps pour le faire sien. Aussi, l'anthropophagie amoureuse est-elle, dans *Les Cent Contes drolatiques*, croissance et fertilité, et ce, qu'elle soit masculine et féminine. Hommes et femmes drolatiques sont donc, sur le plan sexuel, égaux.

En somme, la bouche dévoreuse est liée à la quatrième région maîtresse du corps grotesque : les organes reproducteurs. Aussi l'auteur écrit-il au sujet des femmes : « Quand sont rieuzes, elles ont les lesvres desclozes et sont de petite rezistance à l'amour¹⁰¹ ». Le parallélisme parle de lui-même. Chez Balzac, force est

⁹⁹ Susan BORDO, « Hunger as Ideology » dans *Unbearable weight, Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2003 [1993], p. 116.

¹⁰⁰ Honoré de BALZAC, « L'Apostrophe », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 151.

¹⁰¹ Honoré de BALZAC, « Prologue » du *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 315.

de constater que le rabaissement grotesque est le plus souvent lié à la sexualité, d'où les multiples études que nous avons relevées à ce sujet¹⁰². Cet intérêt pour le plaisir sexuel est lié au questionnement de l'auteur sur le mariage. Depuis la *Physiologie du mariage*, on connaît l'intérêt de Balzac pour la bonne entente conjugale, laquelle serait pour lui une question d'intérêt national, corrélative au bon fonctionnement social.

Dans *Les Cent Contes drolatiques*, la sexualité est plus que jamais liée à la vie communautaire. Pour nous en convaincre, il suffit de lire « Comment la belle fille de Portillon quinaulda son iuge ». L'héroïne, qui s'est fait prendre son pucelage contre son gré par monseigneur du Fou, va auprès d'un juge pour demander justice : elle réclame au voleur l'argent qu'un autre homme lui avait promis pour son pucelage. Le juge, perplexe, ne croit pas qu'il soit possible de violer une pucelle sans son consentement et demande par conséquent démonstration : la jeune fille devra enfiler un bout de fil dans le chas d'un ferret tenu par lui. Le juge ne cesse de bouger, mais la fille tient bon, et fait même des façons au ferret sept heures durant. Après tout ce temps, le juge doit se reposer, et c'est à ce moment que l'héroïne parvient à mettre le fil dans le chas : « "Ains, mon rost brusloit, fict-il. / Et aussy le mien", fict-elle.¹⁰³ » Aussi la belle fille de Portillon obtient-elle justice de la part du juge, et la morale de cette histoire, selon Balzac, est la suivante : « Cecy nous desmontre en toute euidence que avecque force et patience on peut aussy violer la iustice.¹⁰⁴ » Ce « viol » de la justice rapproche celle-ci du corps de la jeune fille. Le mélange des deux sphères,

¹⁰² On relira à ce sujet le point 2.1.2 *Le Corps dans Les Cent Contes Drolatiques*, pp. 72-76 de ce mémoire.

¹⁰³ Honoré de BALZAC, « Comment la belle fille de Portillon quinaulda son iuge », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 396.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 398.

sociale et individuelle, montre bien, d'une part, à quel point le sujet et son corps se définissent en grande partie par le biais de la communauté. D'autre part, l'allégorie, qui fait de l'histoire personnelle un sujet de droit et du corps privé un corps public, présente également le rapport inverse : la communauté, perçue comme un tout indélébile, est une représentation du sujet.

La pression sociale et le conformisme qu'une communauté impose sont donc tributaires et conséquents de la perception grotesque du monde : chaque membre travaille au bien commun, à la croissance et à la force vitale de la collectivité. Il est donc tout à fait logique de retrouver, dans *Les Cent Contes drolatiques*, une sexualité normalisée, suivant la morale traditionnelle et les bonnes mœurs. Alors que *La Comédie humaine* met en scène de nombreux personnages à la sexualité déviante et perverse selon les normes de la société bourgeoise, de l'onanisme à l'homosexualité, en passant par le sadisme et le masochisme, les *Contes*, constate Moïse Le Yaouanc, « rest[ent] dans la ligne gauloise, rabelaisienne et, en un sens, catholique romaine (celle, disons, d'avant la Réforme !) [et] ne s'intéressent guère aux formes extrêmes du libertinage érotique¹⁰⁵ ». Dans toutes ces histoires, un regard communautaire est posé sur les gestes sexuels déviants, lesquels sont alors punis publiquement : deux exécutions publiques pour viol sont présentées, dans « Les Joyeulsetez du roy Loys le unziesme » et dans le conte « D'ung paoure qui avoit nom le Vieulx-par-chemins ». Dans le premier, « toute la ville [...] voulut voir pendre¹⁰⁶ » le jeune coupable ; dans

¹⁰⁵ Moïse LE YAOUANC, « Le plaisir dans les récits balzaciens », *loc. cit.*, p. 294.

¹⁰⁶ Honoré de BALZAC, « Les Joyeulsetez du roy Loys le unziesme », dans le *Premier Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 98.

le second, le mendiant coupable « feut conduit en grant rumeur à la geole de Rouen¹⁰⁷ », et plusieurs villageois sont présents à son exécution.

Mais la représentation la plus probante du contrôle communautaire se trouve dans « Le Succube », le conte qui a de loin été le plus étudié jusqu'à aujourd'hui. Celui-ci montre le procès pour sorcellerie d'une femme si belle que sa seule vue suscite maints désirs chez la gent masculine de Tours. La ville entière réclame son exécution : « Si ouverte estoit la gueulle de ce Leviathan populaire, monstre horrible, que les clameurs en feurent ouyes des Montilz-lez-Tours.¹⁰⁸ » La sexualité témoigne d'une vision grotesque du monde, alors que ses implications dépassent le corps individuel pour devenir non seulement discours et contrainte communautaire, mais aussi corps social, réel « Léviathan ».

Les représentations du corps grotesque vont au-delà des sphères privées et publiques sous la plume de Balzac : l'auteur met en scène, dans *Les Cent Contes drolatiques*, nous l'avons déjà constaté avec l'analyse du derrière et de l'excrétion, un corps qui affirme son lien avec la terre. *La Comédie humaine* peint aussi des corps qui subissent l'influence de leur environnement, notamment du climat : « Un thème de torridité climatique vient parfois tenter de justifier [un] phénomène de rôtissement [...]. Les feux du dehors peuvent ainsi collaborer avec les feux du dedans pour aboutir à calciner les êtres.¹⁰⁹ » Dans les *Contes*, la chaleur du printemps échauffe les sangs et attise le désir érotique de personnages qui connaissent une contraignante abstinence sexuelle. Dans « Le Pêché vesniel », Blanche souhaite ardemment un

¹⁰⁷ Honoré de BALZAC, « D'ung paoure qui avoit nom le Vieulx-par-chemins », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 417.

¹⁰⁸ Honoré de BALZAC, « Le Succube », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 294.

¹⁰⁹ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 12.

enfant, que son vieux mari est incapable de lui donner. Elle décide donc de prendre les choses en main et attend son amant, étendue « sur le coup de midy¹¹⁰ », alors que dort son mari qui « soccomboyt au soleil¹¹¹ ». La fille de Portillon, quant à elle, est violée par monseigneur du Fou « sur le coup de midy par ung soleil trez ardent¹¹² ». Le mois de mai est aussi un temps propice aux amours : le conte « Perseuerance d'amour » s'ouvre au printemps. L'orfèvre de Tours tombe amoureux de la fille d'un homme de corps, laquelle lui dit lors de leur première rencontre : « Il faict si chauld en ces premiers iours de may.¹¹³ ». Quant au « Vieulx-par-chemins », il assaille la pauvre pucelle endormie « au ioly moys de may¹¹⁴ », alors que « la chaleure tumboit [...] drue ». La chaleur d'un soleil de printemps évoque bien sûr l'éveil de la nature et la fécondité de celle-ci. L'homme, qui appartient au monde comme à l'univers, appartient donc à ce cycle.

Le parallélisme entre le corps et la terre est une image si usée qu'elle est devenue, dans l'imaginaire occidental, un lieu commun. Pourtant, nous dit Bakhtine, il exprime à l'origine un fort sentiment de communion avec le monde, impression par laquelle l'individu seul se sent dépassé par la grandeur de l'univers. L'écriture drolatique, en disant le corps avec un lexique propre à la terre, fait de ce dernier, plus que tout, un lieu fécond. Il n'est donc pas étonnant que la plus importante expression du corps grotesque, chez Balzac, soit la sexualité, la génération. Le conte « Les Trois Clercqs de Saint-Nicholas » en présente un parfait exemple : un agriculteur, ivre,

¹¹⁰ Honoré de BALZAC, « Le Péché vesniel », dans le *Premier Dixain*, O.D., t. 1, p. 48.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Honoré de BALZAC, « Comment la belle fille de Portillon quinaulda son iuge », dans le *Troisiesme Dixain*, O.D., t. 1, p. 392.

¹¹³ Honoré de BALZAC, « Perseuerance d'amour », dans le *Troisiesme Dixain*, O.D., t. 1, p. 324.

¹¹⁴ Honoré de BALZAC, « D'ung paoure qui avoit nom le Vieulx-par-chemins », dans le *Troisiesme Dixain*, O.D., t. 1, p. 417.

rentre chez lui un soir et se couche, par mégarde, dans le lit de sa jeune servante, nous dit un conteur-personnage. La copulation qui s'ensuit est décrite en termes agricoles ; le sexe féminin est comparé à un champ cultivé : « Le vieulx manouvrier, fort de vin, en besogna le chauld sillon, cuidant estre en sa femme¹¹⁵ » On fait l'amour comme on moissonne la terre dans *Les Cent Contes drolatiques* : on sème pour récolter la vie.

Le rabaissement grotesque en lui-même connaît une valeur positive et féconde, et ce, tout particulièrement dans les représentations du phallus, précise Mikhaïl Bakhtine :

Nous avons déjà vu dans le tableau microscopique du corps humain que trace Rabelais, comment ce corps se soucie de « ceux qui ne sont pas encore nés », comment chacun de ses organes envoie le meilleur de sa nourriture « en bas » dans les organes génitaux. Ce bas est le véritable avenir de l'humanité.¹¹⁶

Cette expression de la fertilité et de la croissance apparaît, à nouveau, sur le mode de l'excès. L'exagération positive entourant la description de l'organe sexuel masculin, suivant la logique de l'inversion topographique grotesque, peut ramener le bas au haut, à savoir le bas matériel au visage, faisant souvent du nez un « substitut du phallus¹¹⁷ ». Que l'on pense au nez du chevalier de Valois dans *La Vieille Fille*, lequel, selon Balzac, témoigne de la puissance sexuelle du chevalier. Balzac exploite de façon plus radicale cette image du monde à l'envers dans *Les Cent Contes drolatiques*, notamment dans « Le Dangier d'estre trop coquebin ». En effet, la dame d'Amboyse songe à son mari en ces termes :

Que le mal italien me délivre de ce meschant braguard à nez flatry, nez embrené, nez gellé, nez sans relligion, nez secq comme table de luth, nez pasle, nez sans asme, nez qui ne ha pluz que de l'ombre, nez qui n'y voit goutte, nez grezillé comme feuilles de

¹¹⁵ Honoré de BALZAC, « Les Trois Clercqs de Saint-Nicholas », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. I, p. 167.

¹¹⁶ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 376.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 315.

vigne, nez que je hais ! nez vieulx ! nez farci de vent... nez mort. Où ais-je eu la veue de m'attacher à ce nez en truffle, à ce vieil verrouil qui ne cognoist pluz sa voye ?¹¹⁸

Dans cet extrait, l'énumération de quinze groupes nominaux ayant tous pour noyau le mot « nez » est bien ce qui produit un effet d'hyperbolisation. Les différentes épithètes montrent bien, par ailleurs, comment se rejoignent, dans l'imaginaire, nez et phallus. La répétition, quant à elle, ne présente pas que le seul désespoir de la dame face à la vieillesse et à l'impuissance de son mari ; cette emphase accorde également au sexe masculin une indépendance vis-à-vis du corps, laquelle, nous dit Bakhtine, affirme tout le grotesque du phallus, ainsi que son principe de vie.

L'excès dont témoigne le corps grotesque donne souvent à un seul organe, plus grand que nature, son autonomie, voire une vie qui lui est propre, en dehors de toute volonté individuelle, et le phallus drolatique en est une parfaite représentation. Le Vieulx-par-chemins, dans le conte qui porte son nom, est acquitté du viol de la jeune pucelle seulement parce qu'il parvient à démontrer qu'il ne contrôle pas son organe sexuel : sur la potence, la vue du corsage d'une femme plantureuse provoque chez lui une érection, qu'il commente comme suit : « Et doncques, verifiez tost, fict-il aux gens de iustice, i'ai gagné ma grace, ains ie ne reponds poinct du drosle.¹¹⁹ ». D'ailleurs, ce sexe est si gros que nulle part ailleurs, sauf chez le diable, il ne s'est « reconstré une i aultant droict que se treuv[e] le dressoir du bon homme¹²⁰ ». En hommage à ce phallus célébré par toute la ville, on érige un pilier là où le Vieulx-par-chemins a finalement obtenu sa grâce. Le viol n'est pas, par conséquent, condamné : le vieil itinérant de quatre-vingts ans n'y pouvait rien, et l'abstinence dans laquelle il

¹¹⁸ Honoré de BALZAC, « Le Dangier d'estre trop coquebin », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 225.

¹¹⁹ Honoré de BALZAC, « D'ung paoure qui avoit nom le Vieulx-par-chemins », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 419.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 419.

se trouvait depuis un moment, en raison de son âge qui en rebutait plus d'une, a eu tout simplement raison de son « drôle ». La démesure de ce phallus, qui agit indépendamment du corps, vaut au Vieulx-par-chemins un nouveau nom : celui de « Bonne-Chose », baptême qui postule la nouvelle vie sociale de l'itinérant. Dorénavant, c'est la ville elle-même qui offrira des femmes afin de satisfaire ce grand phallus, symbole de puissance et de fécondité, l'honneur de toute une communauté.

Le corps grotesque est donc un corps fécond ; c'est du moins ce que suggèrent à la fois l'influence de l'environnement sur ce dernier et les différentes hyperboles qui caractérisent les organes génitaux masculins. Aussi ce corps est lié à la terre et, comme elle, il est ambivalent, lieu de jonction entre la mort et la vie. C'est du côté du phallus, à nouveau, qu'on en trouve les premières manifestations sous la plume de Balzac. Dans « La Faule Courtizanne », le sexe masculin est tout à la fois associé à la vie et à la mort quand madame d'Hocquetonville, contrainte par un admirateur jaloux de devenir la prostituée anonyme de son propre mari, doit « délibérer de quel poignard elle v[eut] ou vivre ou mourir¹²¹ ». La violence du meurtre à l'arme blanche se double ici de la valeur positive de l'acte sexuel. On retrouve la même ambivalence dans le conte « Le Curé d'Azay-le-Rideau », quand Cohegrue, monté sur sa jument en chaleur, est assailli par un étalon. « Sentant accourir la mort avecque l'amour de la beste¹²² », il tâche de fuir, mais peine perdue : le cheval rejoint la femelle, « luy donne sa sauvage venue, l'embrasse des deux iambes, la serre, la pince, la

¹²¹ Honoré de BALZAC, « La Faule Courtizanne », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 217.

¹²² Honoré de BALZAC, « Le Curé d'Azay-le-Rideau », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 139.

trentemille ; et, pendant ce, pestrit et mulcte [...] dur le Cochegrue¹²³ », qui y trouve la mort.

Pourtant, il ne faut pas se méprendre, c'est bien la vie que célèbre Balzac avec l'écriture de la sexualité dans *Les Cent Contes drolatiques*. Rappelons que la mort, selon la vision grotesque du monde, n'est pas une fin en soi, mais plutôt un commencement, puisque d'elle éclôt une nouvelle vie. Voilà bien ce que l'auteur met en scène dans le conte « Les Joyeulsetez du roy Loys le unziesme », quand le roi et sa maîtresse, la Beupertuys, installent dans le lit d'une voisine, vieille fille, le corps d'un jeune pendu mort avec une érection. Cette voisine, par dévouement, tâche de rendre la vie au mort en ayant un rapport sexuel avec lui :

Et la vieille fille bouchonnoyt et reboïtoyt ce bon jeune homme, en suppliant sainte Marie Égyptienne de l'aider à ravitailler ce mari qui lui tumboit tout amoureux du ciel ; lorsque, tout à coup, en resguardant le mort qu'elle reschauffoyt charittement, elle creut voir un legier mouvement d'yeux ; alors, mit la main au cœur de l'homme et le sentit battre foyblement.¹²⁴

La sexualité, si elle peut parfois paraître mortifère dans *Les Cent Contes drolatiques*, affirme toujours en contrepartie sa force vitale. C'est d'autant plus le cas ici, alors qu'elle rend la vie à un cadavre.

Bien entendu, le narrateur précise que le pendu n'était pas tout à fait mort, mais c'est tout de même une nouvelle naissance pour le jeune homme, que Louis XI baptise dès lors Mort-sauf, visiblement l'ancêtre du personnage du même nom dans *Le Lys dans la vallée*. Selon Catherine Nesci, ces « scénarios lubriques et incontinents qui fictionnalisent les origines des noms de Mort-sauf [...] et de Bonne-

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Honoré de BALZAC, « Les Joyeulsetez du roy Loys le unziesme », dans le *Premier Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 100.

Chose [...] jettent un jour grotesque sur la souveraineté du sujet¹²⁵ ». Nous ne saurions dire mieux : le rapport à la sexualité, dans *Les Cent Contes drolatiques*, peint un corps grotesque, qui, en affirmant sa force vitale, dépasse le seul cadre du sujet individuel.

Enfin, les relations sexuelles sont une réelle fontaine de jouvence chez Balzac : non seulement sont-elles du côté de la vie, mais elles sont du côté de la jeunesse vigoureuse. Encore une fois, le rabaissement grotesque unit en son sein archaïsme, compris comme naïveté, enfance, et les représentations du corps. Dans « L'Apostrophe », lorsque le bossu Carandas revoit, après un moment d'absence, la teinturière, il constate qu'elle « s'estoyt encore embellie comme toutes celles qui s'enrajeunissent en soy trempant dans les eaulx de Jouvence, lesquelles ne sont aultres que les sources d'amour¹²⁶ ». En somme, la sexualité est mouvement ; en liant le corps à la communauté et à la terre, elle mime le mouvement même de la vie, qui, telle une roue, réunit en son sein éternité et finitude, vie et mort.

Les ramifications du corps grotesque, on le voit, sont nombreuses et rejoignent l'ensemble de l'univers. L'expression ultime de ce « corps en mouvement », jamais complet et toujours en construction, à l'image du cosmos, trouve sa plus parfaite expression dans le conte « Le Succube », où un homme d'Église raconte sa nuit d'amour avec un démon femelle :

Par ainsi, ie vis comme ung brouillard les villes de la terre, où, par ung especial don, i'aperceus ung chascun couplé avecque ung démon femelle, et sacquebutant, engendrant en grant concupiscence, tous criant mille parolles d'amour, exclamations de toutte sorte, et tous uniz, chevillez, triballant. Lors, ma cavale, à teste de morisque, me montra, vollant touiours et galloppant à travers les nuées, la terre couplée avecque le soleil, en une conjunction d'où sourdoyt ung germe d'estoilles ; et là chaque munde femelle

¹²⁵ Catherine NESCI, « Balzac et l'incontinence de l'histoire : à propos des *Contes drolatiques* », *loc. cit.*, p. 357.

¹²⁶ Honoré de BALZAC, « L'Apostrophe », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 149.

faisant la ioye avecque ung monde masle. Ains, au lieu de parolles comme en disent les créatures, les mundes suoyent d'ahan nos oraiges, lancoient des esclairs et crioient des tonnerres. Puyz montant touiours, ie vis au dessus des mundes, la nature femelle de toutes choses, en amour avecque le prince du mouvement.¹²⁷

Roland Chollet et Nicole Mozet, dans leur édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », rapprochent cet extrait de « la poésie cosmique de Jean-Paul¹²⁸ ». Ils identifient également une variante sur le manuscrit qui fait foi de cette vision cosmique du corps et de la sexualité chez Balzac ; l'auteur prévoyait clore cet extrait sur une phrase audacieuse : « la nature femelle forniquant avecque Dieu, principe de mouvement¹²⁹ ». Le plaisir érotique met le corps en communion avec le monde tout en lui permettant d'enfreindre ses seules limites pour ainsi se rapprocher non seulement de la terre et du monde, mais aussi de Dieu. Le corps grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques* est bercé par le mouvement divin ; en son sein est joint l'inanimé et l'animé, et il symbolise la vie à l'état brut : « Ce plaisir – qui peut conduire à l'extase, purement nerveuse et donc effet pur du Mouvement – est lui-même l'effet et l'attrait de la conjonction du Mouvement avec la Matière, l'effet et l'attrait de l'expansion de l'Être.¹³⁰ » Le corps trouve donc son mode d'expression ultime par la sexualité.

Voilà donc illustrés, par le biais du corps grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques*, la pensée balzacienne ainsi que le rapport de l'auteur au monde :

Il a eu beau se rallier au catholicisme dans le domaine de l'action pratique, il est resté, ainsi que l'a montré Philippe Bertault, très éloigné du catholicisme dans le domaine de la pensée théologique. Pour lui, comme pour l'héroïne du *Lys* de 1836, « le ciel ne descend pas vers nous, ce sont nos sens qui nous conduisent au ciel ».¹³¹

¹²⁷ Honoré de BALZAC, « Le Succube », dans le *Secund Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 287.

¹²⁸ Roland CHOLLET et Nicole MOZET, *O.D.*, t. I, p. 1287, note 2 de la p. 287.

¹²⁹ Roland CHOLLET et Nicole MOZET, *O.D.*, t. I, p. 1288, variante a de la p. 288.

¹³⁰ Moïse LE YAOUANC, « Le plaisir dans les récits balzaciens », *loc. cit.*, p. 231.

¹³¹ *Ibid.*, p. 229.

En ce sens, le corps parvient à rejoindre le sacré. C'est assurément pourquoi on retrouve dans les contes, comme dans les fabliaux au Moyen Âge, de nombreux religieux qui absolvent les femmes de leurs péchés en ayant des rapports sexuels avec elles. Tel est le cas, dès le *Premier Dixain*, du chanoine de Notre-Dame-de-Paris, dans le conte intitulé « L'Héritier du Dyable » : « Mais, vu qu'il se trouvoit estre un bel homme, bien guarny de tout, et complexionné si plantureusement que, par adventure, il pouvoit faire l'ouvrage de plusieurs sans trop s'esbrescher, il s'adonna très-fort à la confession des dames¹³² ». Le Curé d'Azay-le-Rideau, dans le conte qui a pour titre le même nom, est aussi un prêtre bien bâti au service de sa population, notamment celui des femmes : « Il avoyt touiours la main à la poche, et mollissoyt (lui qui, du reste, estoit si ferme!...) à la veue de toutes les mizeres, infirmitéz, et se bandoyt à boucher toutes les playes¹³³ ».

Mais le moine le plus dévoué reste Amador, qui, dans le *Troisiesme Dixain*, absout en quelques heures les quatre femmes du château du sire de Candé. La rémission des péchés advient lors de l'accouplement, comme l'explique le moine à la sœur du sire :

Amador la requist de lui monstrier sa conscience, et la paouvre demoyselle lui ayant lairré voir ce que li moyne desmonstra estre la conscience des filles, il la treuva trez noire, et luy dict que tous les peschez des femmes se parfaysoyent là ; que pour estre en l'advenir sans peschez, besoing estoit de se boucher la conscience par une indulgence de moyne.¹³⁴

Les religieux sont doublement en contact avec le divin : de par leur ordre, tout d'abord, mais aussi grâce à leur corps. Le rapport sexuel avec un homme d'Église est

¹³² Honoré de BALZAC, « L'Héritier du Dyable », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 70.

¹³³ Honoré de BALZAC, « Le Curé d'Azay-le-Rideau », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 137.

¹³⁴ Honoré de BALZAC, « Sur le moyne Amador qui feut ung glorieulx abbez de Turpenay », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 358.

dans cet ordre d'idées deux fois plus grotesque que la sexualité normale ; il élève l'individu dans les plus hautes sphères du paradis.

La sexualité, on le voit, est un rabaissement à l'égal de toutes les manifestations du corps grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques*. À l'instar du derrière et du ventre, de l'absorption et de la digestion, le rapport sexuel correspond à une ouverture du corps vers l'autre, bien entendu, mais aussi vers le monde et l'univers. Il apparaît même que la sexualité dans les *Contes* est un lieu tout particulièrement grotesque : en elle se lient corporéité et mysticisme, et est souligné, plus que jamais, le contact possible entre l'homme et le divin, langage de l'univers et de la terre. Par le biais de celle-ci, Balzac dessine un corps sans limites, infini.

2.2.4 Le Cocuage

La prédilection de Balzac pour la sexualité dans les représentations du corps grotesque favorise la mise en scène d'un thème important de l'esthétique grotesque, le dernier que nous aborderons dans le cadre de cette analyse : le cocuage. Celui-ci est en effet un thème particulier de la vision grotesque du monde : lié au bas matériel et à la sexualité, il symbolise plus spécifiquement le renouveau corporel et est « synonyme de détronement du vieux mari, du nouvel acte de conception avec un homme jeune ; dans ce système, le *mari cocu* est réduit au rôle de *roi détroné*, de vieille année, d'*hiver en fuite*¹³⁵ ». Dans *Les Cent Contes drolatiques*, rares sont les maris à qui n'a poussé aucune corne au front. La Touraine, qui est le plus souvent le décor drolatique, est pour Balzac, outre sa terre maternelle, un « mignon et

¹³⁵ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 241.

plantureux pays, aussi fertile en cocquz, cocquardz et raillards que pas ung¹³⁶ ». On ne sera donc pas étonné de constater que le cocuage jalonne les pages des contes.

Déjà en 1826, dans la première version de la future *Physiologie du mariage*, Balzac aborde les problèmes d'ordre social que sont l'adultère et les enfants illégitimes. On sait que cette question préoccupe l'auteur dès son plus jeune âge, puisque son frère Henri, le fils préféré de sa mère, est issu d'une relation amoureuse hors mariage. Dans la *Physiologie du mariage*, Balzac arrive aux conclusions suivantes : laissons aux jeunes filles une parfaite liberté de corps avant le mariage et misons plutôt sur la bonne entente physique des époux. Ainsi disparaîtra cette plaie sociale qu'est l'adultère. Pourtant, dans *Les Cent Contes drolatiques*, les maris cocus prolifèrent. Nous tâcherons donc, pour clore la démonstration de ce chapitre, d'élucider cette contradiction apparente en étudiant d'abord les représentations du cocuage et le métadiscours l'entourant.

Dans le conte « D'ung iusticiard qui ne se remembroit les choses », Balzac prend la défense de la femme infidèle, en affirmant que « la besogne du mariaige [...] est si lourde qu'elle ne se fait bien que par deux hommes¹³⁷ ». C'est dire que la femme a le droit d'être pleinement satisfaite sexuellement. Les cocus, quant à eux, sont bien heureux d'obtenir de l'aide en cette lourde tâche. Dans « L'Héritier du Dyable », l'avocat Pille-grues parle du mari de sa maîtresse en ces termes : « Il m'ayme beaucoup, comme tout bon cocqu doit aymer celuy qui l'ayde à bescher, arrouzer, cultiver, labourer le iardin naturel de Vénus, et il ne fait rien sans

¹³⁶ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1 p. 7.

¹³⁷ Honoré de BALZAC, « D'ung iusticiard qui ne se remembroit les choses », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1 p. 337.

moy.¹³⁸ » Enfin, nous dit Balzac en moralité « D’ung iusticiard qui ne se remembroit les choses », « [r]ien icy bas ne prevauldra contre l’Ecclize des cocqus¹³⁹ ».

En contrepartie, l’adultère est parfois sévèrement puni, et certaines femmes coupables succombent sous les coups de maris jaloux et furieux. Grâce à Catherine Nesci et Véronique Bui, au début de ce chapitre, nous avons vu que plusieurs critiques postulent que plus la rédaction des contes avance, moins les femmes sont sujets de leur corps, et plus l’écriture drolatique s’épuise. Une lecture attentive des trois dixains ne nous permet toutefois pas d’adhérer à ce postulat. En effet, les femmes qui subissent un châtiment pour leurs écarts sexuels ne sont pas plus nombreuses dans le *Secund Dixain* que dans le *Troisiesme Dixain* ; il n’est pas possible, par conséquent, de parler en terme d’évolution à la lecture des *Cent Contes drolatiques*, même si quatre ans séparent ces deux dixains.

Dans le *Secund Dixain*, il n’y a que dans « La Chière Nuictée d’amour » que la demoiselle Avenelles est assassinée par son mari, lequel s’en prend également à l’amant. Par contre, dans « La Faulse Courtizanne », la dame d’Hocquetonville dépérit et meurt en moins d’un an suite à l’adultère de son mari, tandis que l’héroïne de « Dezesperance d’amour¹⁴⁰ » est défigurée par son amant, le sieur Angelo Cappara, pour s’être jouée de lui. Contre ses trois femmes violentées, on n’en dénombre que deux dans le *Troisiesme Dixain*. Il y a d’abord Impéria, dans « La Belle Imperia mariee », qui se suicide parce qu’elle ne peut offrir de descendance à

¹³⁸ Honoré de BALZAC, « L’Héritier du Dyable », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1 p. 78.

¹³⁹ Honoré de BALZAC, « D’ung iusticiard qui ne se remembroit les choses », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1 p. 344.

¹⁴⁰ Sur les rapports entre ce conte et la vie privée de Balzac, on consultera Roland CHOLLET, « De Dezesperance d’amour à La Duchesse de Langeais. Un exemple de l’unité de la création balzacienne », *L’Année balzacienne 1965*, pp. 93-120.

son mari. Puis il y a Berthe, dans « Berthe la repentie », que son mari tâche d'assassiner par empoisonnement. Celle-ci mourra toutefois plus tard, sur le corps mort de son fils adultérin, qui l'a vengée de son cruel mari.

En somme, cette lecture parallèle montre bien que rien n'oppose fondamentalement le *Secund* et le *Troisiesme dixain* lorsqu'on s'attache aux représentations du corps de la femme ainsi qu'aux actes adultères de celle-ci. Aussi abondons-nous dans le sens Frank-Rutger Hausmann, lorsque celui-ci postule que, en représentant la femme libre de corps,

[Balzac] a senti que la Renaissance était l'époque d'un éclatement des normes sociales et des contraintes morales traditionnelles, mais il n'est pas pour autant exempt de la misogynie médiévale dont témoignent les *exempla*, fabliaux, farces, sotties et sermons, dans lesquelles la femme est représentée comme l'éternelle séductrice de l'homme et l'instrument de la lascivité diabolique.¹⁴¹

La femme drolatique n'est pas contradictoire ; nous dirons plutôt qu'elle est double : elle est émancipée, comme celle de la Renaissance, et fondamentalement pécheresse, comme celle du Moyen Âge. Et cette ambivalence s'explique aisément par le fait qu'au tout début du XIX^e siècle, la redécouverte du Moyen Âge par les romantiques s'accompagne de la lecture des écrits humanistes du XVI^e siècle.

Ce qui est certain, c'est que *Les Cent Contes drolatiques* affirment « la maïesté paternelle du Cocquaige¹⁴² » Impossible d'en douter lorsque l'on entend la teinturière crier à son mari, lequel brandit une épée empoisonnée vers son amant : « Arrête, malheureux, tu vas tuer le père de tes enfans¹⁴³ » ! Par ailleurs, force est de constater que les femmes coupables sont le plus souvent contraintes, pour des raisons

¹⁴¹ Frank-Rutger HAUSMANN, « La Renaissance dans *Les Contes drolatiques* de Balzac », dans Yvonne BELLANGER [dir.], *La Littérature et ses avatars, discrédits, déformations et réhabilitations dans l'histoire de la littérature : actes des cinquièmes journées rémoises, 23-27 novembre 1989*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 294.

¹⁴² Honoré de BALZAC, « L'Apostrophe », dans le *Premier Dixain*, O.D., t. 1 p. 152.

¹⁴³ *Ibid.*

de santé, à l'adultère. Ces femmes, insatisfaites et naïves, ne sont pas fautives aux yeux de Balzac. Comme l'affirme Berthe dans une prière : « Je suis mere pour le seur d'ung bel enfant sans estre plus coupable que vous, madame la Vierge¹⁴⁴ ». Les réels coupables sont donc les maris, et le cocuage est le résultat d'une mésalliance, dans le sens bakhtinien du terme, c'est-à-dire de la réunion d'un couple d'opposés, ici la jeunesse et le vieillesse. Déjà dans la *Physiologie du mariage*, dans la version de 1826, Balzac affirme que, entre autres, les « vieillards qui épousent de jeunes personnes [...] sont les prédestinés [au cocuage] par excellence¹⁴⁵ ».

La mésalliance grotesque a d'abord pour fonction de dédramatiser l'adultère : « On mesure l'élaboration scripturale qui présente le roman familial de manière à justifier la mère et à dédramatiser "la majesté paternelle du cocquaige".¹⁴⁶ » De plus, la nature de ce cocuage postule la valeur négative de l'union entre la jeunesse et la vieillesse, sa stérilité, en ridiculisant les désirs du vieux mari :

[O]n rabaisse et on ridiculise les prétentions à l'éternité de l'individu isolé – risible dans sa limitation et sa vieillesse. Ces deux aspects, la raillerie-rabaissement de l'ancien et de ses prétentions et le joyeux avenir réel du genre humain, se fondent dans l'image du « bas » matériel et corporel, unique, mais ambivalente.¹⁴⁷

Dans la culture populaire des siècles précédents, de tels mariages étaient considérés comme un rapt par la jeunesse de la communauté, qui manifestait alors son mécontentement par différents charivaris. C'est que le contrôle communautaire était grand :

Le contrôle et la régulation s'exerçaient de manière diffuse et quotidienne, à travers le réseau des liens de voisinage et de sociabilité. La violence collective et l'humiliation

¹⁴⁴ Honoré de BALZAC, « Berthe la repentie », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. I p. 376.

¹⁴⁵ Honoré de BALZAC, *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 952.

¹⁴⁶ Anne-Marie BARON, « Maternité et paternité drolatiques », dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR [dir.], *Genèses du roman : Balzac et Sand : pour Nicole Mozet*, Amsterdam et New York, Rodopi, « Faux titre », n° 238, 2004, p. 171.

¹⁴⁷ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 376.

publique étaient à la mesure des intérêts vitaux de (re) production économique et idéologique du groupe.¹⁴⁸

Pour les jeunes gens, le mariage entre une jeune femme et un vieillard était une vraie perte : celle d'une épouse et d'une future mère, donnée au profit d'un homme impuissant.

C'est exactement dans cet ordre d'idées que Balzac décrit ses vieux maris dans *Les Cent Contes drolatiques*, hommes stériles et incapables de satisfaire leurs jeunes femmes, tels que Bruyn, dans « Le Péché vesniel », qui s'entiché d'une jeune fille de dix-sept : « [Il] fust bouclé par ung désir de vieillard, dezir apoplectique et vigoureux de foyblesse qui le chauffa de la semelle à la nuque seulement, car son chief avoyt trop de neige pour que l'amour s'y logeast.¹⁴⁹ » Ce même désir dont s'émeut le seigneur de Valesnes, lequel a soixante ans dans « La Pucelle de Thilhouze », pour une jeune pucelle, du nom de Marie Ficquet, est aussi présenté comme une passion vaine, voire même stérile :

[C]e bon chier homme s'estoyt enamouré d'elle avecque une passion de vieillard, laquelle augmente en proportions géométrales, au rebours des passions de jeunes gens ; pource que les vieulx ayment avec leur foyblesse qui va croissant ; et les jeunes, avecque leurs forces qui s'en vont diminuant.¹⁵⁰

Les deux hommes sont bel et bien impuissants : Bruyn ne parvient pas à prendre le pucelage de sa chère et tendre. Balzac nous dit : « [Il] vid bien que Dieu s'estoyt amusé à luy donner des noix quand il n'avoyt plus de dents¹⁵¹ ». Quant au seigneur de Valesne, lorsqu'il est autorisé enfin, à force de négociations et d'ententes monétaires, à prendre le pucelage d'une jeune fille convoitée, il réalise qu'il a perdu sa vigueur, comme le lui fait remarquer d'ailleurs la prétendue pucelle :

¹⁴⁸ Jean-Marie PRIVAT, *Bovary Charivari, essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS, « CNRS Littérature », 1994, p. 214.

¹⁴⁹ Honoré de BALZAC, « Le Péché vesniel », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1 p. 29.

¹⁵⁰ Honoré de BALZAC, « La Pucelle de Thilhouze », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1 p. 120.

¹⁵¹ Honoré de BALZAC, « Le Péché vesniel », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1 p. 34.

« Monseigneur, si vous y estes, comme je pense, donnez, s'il vous plaist, ung peu plus de vollée à vos cloches.¹⁵² »

Il faut ajouter que ces maris sont tout particulièrement laids et repoussants. Il est dit du sieur de Bastarnay, dans « Berthe la repentie » : « [Il] demouroit ord en ses chausses, suant en son harnoy, avoyt les mains noires, la face cingesque, et pour estre brief, paroissoit le plus vilain masle de la chrestienté¹⁵³ ». Ce même visage de singe est d'ailleurs l'attribut du mari de la jolie fille de l'orfèvre de Paris dans « La Mye du roy » : « Cettuy chapperon fourré avoyt une mine de cinge¹⁵⁴ ». Outre la métaphore animale, faisant de ces hommes des hybrides tout à fait grotesques, le parallélisme avec le singe n'est pas sans rappeler ce passage de la *Physiologie du mariage* où Balzac compare les nouveaux maris à une scène observée à l'Isle-Adam. En effet, l'auteur a eu le loisir d'observer un jour un singe tâchant de jouer du violon pour en obtenir la même symphonie que son maître. Il a vu l'animal tâcher, « de la manière la plus grotesque, de placer le violon sous son menton en tenant le manche d'une main¹⁵⁵ ». Incapable de jouer de l'instrument, le singe en colère se met à frapper et à démolir l'instrument. De cette scène, l'auteur a tiré cette comparaison : « Jamais, depuis ce jour, je n'ai pu voir les ménages des prédestinés sans comparer la plupart des maris a cet ourang-outang voulant jouer du violon.¹⁵⁶ » Le singe connaît le plaisir que peut offrir la musique, mais ne sait le reproduire ; il en est de même des hommes destinés à être cocus, tels les vieillards.

¹⁵² Honoré de BALZAC, « La Pucelle de Thilhouze », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1 p. 121.

¹⁵³ Honoré de BALZAC, « Berthe la repentie », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1 p. 363.

¹⁵⁴ Honoré de BALZAC, « La Mye du roy », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1 p. 58.

¹⁵⁵ Honoré de BALZAC, *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 954.

¹⁵⁶ *Ibid.*

De nombreux cocus des *Cent Contes drolatiques* ont cette même maladresse. Nous nous retrouvons devant un deuxième trait de caractère chez ces hommes qui excuse l'adultère de leurs femmes : en plus d'être vieux et laids, les maris cocus sont généralement de piètres amants. Toujours dans « Berthe la repentie », le sieur de Bastarnay est un homme rude auprès de sa femme : « Dez la nuictee où il luy feut loysible de l'accoller, l'enchargea-t-il d'ung enfant si ruddement que il en eust preuve suffisante à l'escheance du deuxiesme moys des nopces¹⁵⁷ ». L'abondante pilosité de ces hommes horribles, les rapprochant encore de la bestialité, confirme leur peu de tact au lit. Dans *La Comédie humaine*, selon Jean-Pierre Richard, un homme couvert de poils est puissant et violent : « L'hirsute, le velu, ce sont des qualités qui annoncent presque fatalement ici la violence, le tonus sexuel, donc bientôt l'infraction, le non-respect des normes, légales ou formelles.¹⁵⁸ » On pense, bien sûr, à Vautrin, dans *La Comédie humaine*, mais le connétable, dans le conte intitulé « La Connestable », appartient aussi à cette catégorie d'hommes poilus et violents. Celui-ci, à l'instar du sieur de Bastarnay, s'attache peu aux douceurs de l'amour ; c'est « ung rude homme de guerre, piteulx de mine, vieulx de peau, grandement poislu, disant touiours des proles noires, touiours occupé de prendre, touiours en sueur de batailles ou resvant à stratagesmes aultres que ceulx d'amour¹⁵⁹ ». Bref, nul plaisir charnel ne se rencontre auprès de ces vieux maris.

Face à cette galerie de vieillards impuissants, Jean-Christophe Abramovici conclut :

¹⁵⁷ Honoré de BALZAC, « Berthe la repentie », dans le *Troisiesme Dixain*, O.D., t. 1 p. 363.

¹⁵⁸ Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁹ Honoré de BALZAC, « La Connestable », dans le *Premier Dixain*, O.D., t. 1 p. 101.

L'obsession du dépérissement et de la mort réapparaît toujours en contrepoint de cette tonalité de franche gauloiserie supposée être la marque de fabrique des *Contes drolatiques* [...]. Parce qu'elle place les vieillards face à leur propre déchéance, la jeunesse sous l'étendard de laquelle étaient rangés les *Contes drolatiques* s'apparente à une énergie proprement maléfique.¹⁶⁰

Il nous semble qu'il faut avoir bien mal lu les contes pour affirmer que ceux-ci sont de saveur maléfique et mortifère. Ce que nous montre Balzac, c'est plutôt que l'union de la jeunesse et de la vieillesse est contre l'ordre des choses, lequel veut, selon l'esthétique grotesque, la croissance et la dominance de la vie. Les pucelages sont en ce monde « pour estre prins comme les perdreaux pour estre embrochez et rostis¹⁶¹ », et si les jeunes filles mariées à des hommes âgés ont toujours obtenu lignage, c'est parce qu'« avant cet aage, Dieu seul s'en mesle ; après, ce sont les hommes¹⁶² ». Aussi abonderons-nous plutôt dans le sens de Moïse Le Yaouanc, qui affirme que le plaisir pour Balzac est non seulement bon et tout à fait à fait naturel, mais aussi souhaitable. Les contes célèbrent ce plaisir charnel : « *Les Contes drolatiques* sont, de toute évidence, pour une grande part un hymne rabelaisien à la volupté.¹⁶³ » Voilà enfin pourquoi les jeunes femmes adultères sont si peu coupables sous la plume balzacienne : elles ont droit, plus que tout, au plaisir, ce plaisir charnel qui, selon Balzac, met l'homme en contact avec le divin et l'ensemble de l'univers.

¹⁶⁰ Jean-Christophe ABRAMOVICI, « Cronos écrivain : jeunesse et vieillesse dans les *Contes drolatiques* », *L'Année balzacienne 1999-I*, p. 52.

¹⁶¹ Honoré de BALZAC, « Le Péché vesnel », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1 p. 37.

¹⁶² *Ibid.*, p. 41.

¹⁶³ Moïse LE YAOUANC, « Le plaisir dans les récits balzaciens », *loc. cit.*, p. 220.

2.2.5 Le corps grotesque : entre le drolatique et le philosophique

Le corps, nous dit Balzac dans *Les Cent Contes drolatiques*, est mouvement, lié à la nature. Le cocuage lui-même, on l'a vu, est inévitable en ce qu'il donne la primauté à la jeunesse et à la croissance. Il devient, en ce sens, *naturel* :

Quoi ! la nature fretille toujours, vire, tourne, et vous voulez qu'une femme reste en place. [...] [V]ous ne savez pas [...] si le cocuage n'est pas un bon hazard, producteur de cervelles bien garnies et mieux faites que toutes autres ! Cherchez donc mieux que des ventositez sous le ciel. Ceci fera bien ronfler la réputation philosophique de ce livre concentrique.¹⁶⁴

Corps et nature, en somme, dépassent la vaine réflexion, cette « ventositez » qui ne vaut pas plus qu'un pet, et s'affirment comme sens premier, lieu des origines. Le corps grotesque, dans ce contexte, fait le pont entre le drolatique et le philosophique, entre le rire et les idées.

On retrouve l'adjectif « concentrique » à trois reprises dans les contes : dans l'extrait précédemment cité de « L'Apostrophe », mais aussi dans « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon », dans un passage que nous avons déjà commenté, on s'en souviendra, en introduction, passage où Balzac fait l'éloge de l'œuvre rabelaisienne, quintessence de toute philosophie à ses yeux :

Doncques ha eu cure, un paouvre filz de la gaye Tourayne de te faire iustice, quoique petitement, en magnifiant ton imaigne et glorifiant tes ouvraiges d'esterne mémoire, tant cheriz de ceulx qui ayment les œuvres concentriques où l'univers moral est clouz et où se renconstrent pressées comme sardines fresches en leurs buyssars, toutes les idées philosophiques quelconques, les sciences, artz, esloquences, outre les momeries theatrales.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Honoré de BALZAC, « L'Apostrophe », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 150.

¹⁶⁵ Honoré de BALZAC, « Le Prosne du ioyeux curé de Meudon », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 251.

Enfin, l'adjectif est employé de nouveau dans le « Prologue » du *Troisième Dixain*, quand Balzac postule que « la trez spatieuse bastisse emprinse par l'auteur » est une « œuvre concentrique¹⁶⁶ ».

Pour créer un grand Œuvre, une œuvre « concentrique », représentation parfaite de l'univers physique et moral, l'écrivain doit, à l'image de Dieu, réunir petites et grandes choses. L'emploi de ce mot, dans les trois extraits des *Cent Contes drolatiques*, avec des termes comme « philosophie », « univers moral », idées » ou « Dieu », pose les contes comme création ultime, un condensé du monde, à la fois physique et intellectuel, où le corps grotesque et son mouvement sont partie intégrante d'un grand tout. Stéphane Vachon, dans un article intitulé « Balzac au miroir : concentration et communication », souligne cette union, dans la pensée balzacienne, de l'âme de l'artiste et du monde :

C'est parce que, pour le Balzac et le Chasles de 1831, l'âme du créateur est un « miroir concentrique » (Balzac) – plus exactement, un « miroir de concentration » (*speculum concentrationis*) –, et un « miroir du monde » (Chasles), que l'œuvre qu'il produit peut être dite, par le Davin de 1834, un « miroir du monde » (*speculum mundi*).¹⁶⁷

Comme l'a relevé Scott Lee, cette concentration fait « appel à l'idée d'un mouvement centrifuge, et plus spécifiquement à celle d'un *impact* [...]. Le désir de coïncider avec ses origines serait un impact, une violence dont les *Contes drolatiques* porteraient les traces ambivalentes¹⁶⁸ ». Dans cet ordre d'idées, le corps devient connaissance ; en lui nous retrouvons un lieu d'expression des idées, du vrai. C'est autour de cette vérité que sont articulés les contes :

¹⁶⁶ Honoré de BALZAC, « L'Apostrophe », dans le *Troisième Dixain*, O.D., t. 1, p. 315.

¹⁶⁷ Stéphane VACHON, « Balzac au miroir : concentration et communication », dans André GUYAUX et Sophie MARCHAL [dir.], *La Vie romantique : hommage à Loïc Chotard*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, « Colloques de la Sorbonne », 2003, p. 528.

¹⁶⁸ Scott LEE, « Retour à Tours. *Les Contes drolatiques* ou la lettre des origines », dans Andrew OLIVER et Stéphane VACHON [dir.], *Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne*, Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle Joseph Sablé, « À la Recherche du XIX^e siècle », 2002, p. 183.

En l'espéciale iurispudence du Gay-Sçavoir, la coustume est d'existimer pluz chièremment ung feuillet extorqué au gézier de la Natture et de la Vérité que tous les tièdes volumes dont, tant beaulx soyent-ils, ne sçauriez extraire ni ung rire, ni ung pleur.¹⁶⁹

Rien d'étonnant, finalement, que les représentations du corps grotesque soient si nombreuses dans *Les Cent Contes drolatiques* : celui-ci est un important témoin du Gai-Savoir.

Mais voilà bien un mouvement paradoxal, celui qui donne à voir la pensée par le corps. Ou peut-être pas. En effet, les *Études philosophiques*, affirme Balzac dans son « Avant-propos », cherchent à peindre « les ravages de la pensée [...], sentiment à sentiment¹⁷⁰ ». Et où s'inscrivent ces ravages, si ce n'est sur le corps ? En ce début du XIX^e siècle, force est de constater que, chez Balzac comme chez la plupart des romantiques, les personnages sont généralement des êtres tourmentés et, par conséquent, souvent faibles, voire malades : le phénomène de la pensée se solde sur une somatisation de l'émotion¹⁷¹. *Les Cent Contes drolatiques*, contemporains des *Études philosophiques*, présentent un même mouvement, celui qui donne à lire la pensée par le corps. D'ailleurs, comme le constate Anne-Marie Baron, les deux corpus présentent régulièrement des sujets connexes : « Les interférences entre le philosophique et le drolatique sont évidentes.¹⁷² ». Par exemple, nous dit toujours Anne-Marie Baron, un projet philosophique, *La Mauresse*, dont les premières mentions apparaissent dès 1831, ressemble à celui du « Succube », comme le relève

¹⁶⁹ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Secund Dixain*, O.D., t. 1, p. 159.

¹⁷⁰ Honoré de BALZAC, « Avant-propos », Pl., t. 1, p. 19.

¹⁷¹ Au sujet du corps du héros romantique, nous rapportons le lecteur à l'ouvrage récent de François KERLOUÉGAN, *Ce Fatal Excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2006, 527 p.

¹⁷² Anne-Marie BARON, « "Le Succube", condensé de fantasmes », dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR et Jean-Marie ROULIN [dir.], *L'Érotique balzacienne*. Paris, SEDES, 2001, p. 52.

Balzac, quand il note pour lui-même : « Voir si la Mauresse et *Le Succube* ne sont pas le même sujet¹⁷³ ».

Le corps drolatique, grotesque et donc ouvert sur le monde, pousse toutefois plus loin ce postulat philosophique en devenant langage plus élevé que tout discours, accessible à tous et non pas aux seuls observateurs ou voyants. Dans « La Belle Impéria », le jeune prêtre qui s'est enamouré de la grande courtisane se tient près d'elle, sans mot dire, mais « parlant de ce bon langage auquel les dames entendent sans points, virgules, accents, lettres, figures, ni caractères, notes ou images.¹⁷⁴ » Dans « La Connestable », la jeune femme comprend un admirateur en le regardant : « La rougeur dont ses joues s'empourprèrent parla mieulx que les meilleures paroles des orateurs griecs et lattins, et fust bien entendue aussy.¹⁷⁵ » Mais la plus belle expression de ce corps devenu langage se trouve dans « Berthe la repentie », quand l'amant apprend à Berthe « comment, de sa iolye langue menue et roze comme langue de chatte, elle pouuoit moult parler au cueur, sans dire ung seul mot¹⁷⁶ ». Ce corps-discours témoigne de toutes les fonctions corporelles : nous avons déjà vu que le ventre et la digestion, notamment, étaient un lieu et un lien de communication entre les hommes. Toutefois, comme le montrent si bien les exemples que nous venons de donner, c'est la sexualité qui fait le plus parler le corps. Il n'est pas étonnant que Balzac, en ce sens, en ait fait un lieu de contact avec le divin et l'univers.

¹⁷³ Honoré de BALZAC, cité par Anne-Marie BARON, *Ibid.*

¹⁷⁴ Honoré de BALZAC, « La Belle Impéria », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 19.

¹⁷⁵ Honoré de BALZAC, « La Connestable », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 110.

¹⁷⁶ Honoré de BALZAC, « Berthe la repentie », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 375.

Les Cent Contes drolatiques donnent la primauté au plaisir ; celui-ci est bon pour l'homme, et est même un droit : c'est l'une des conclusions que nous avons tirées, entre autres, de l'analyse du cocuage. Aussi, le principal but des contes est, selon Moïse Le Yaouanc, de « faire connaître et aimer la volupté¹⁷⁷ ». C'est ce qu'affirme Balzac dès le *Premier Dixain* dans la moralité de « La Pucelle de Thilhouze » : « *Les Cent Contes drolatiques* sont pluz faicts pour apprendre la morale du plaisir que pour procurer le plaisir de faire de la morale¹⁷⁸ ». Comme l'a bien remarqué Abdellah Hammouti, la moralité dans les contes a pour principale fonction, ainsi que les fabliaux du Moyen Âge, de faire l'éloge des plaisirs charnels et de la vie : « Le moraliste donne la priorité au plaisir, et c'est une leçon d'épicurisme qu'il donne à ses lecteurs. Partout dans ce recueil, l'exhortation à profiter au maximum de la vie est manifeste.¹⁷⁹ » Les moralités, en affirmant le plaisir, deviennent un métatexte corporel.

Pourtant, ce dithyrambe du corps et l'exaltation de ce dernier sur le mode de l'excès s'opposent à quelques moralités qui prônent le bon goût et la sobriété. C'est le cas dans « Le Succube ». On se souviendra de l'histoire de cette femme magnifique accusée de sorcellerie parce qu'elle s'adonne à la luxure, et dont le corps, dévorateur d'hommes, est mortifère. Ce conte se termine sur la moralité suivante : « Cecy nous apprend à ne point faire abus de nostre corps, ains à en uzer saigement

¹⁷⁷ Moïse LE YAOUANC, « Le plaisir dans les récits balzaciens », *loc. cit.*, p. 220.

¹⁷⁸ Honoré de BALZAC, « La Pucelle de Thilhouze », dans le *Premier Dixain, O.D.*, t. 1, p. 122.

¹⁷⁹ Abdellah HAMMOUTI, « La moralité dans les *Contes drolatiques* de Balzac », *L'Année balzacienne 1995*, p. 171.

en vue de nostre salut.¹⁸⁰ » La moralité « D'ung paoure qui avoit nom le Vieulx-par-chemins » va dans le même sens :

[I] jamais adventure de ceste acabit ne seroyt escheue aux natures molles et flatries des gueux de Court, gens riches, et aultres qui creuzent leur tombe avecque leurs dents en mangiant oultre mezure et beuvant force vins qui guastent les oustils à fayre la ioye.¹⁸¹

Le Vieulx-par-chemins, cet homme dont le phallus est l'honneur de toute une communauté, connaît une longue vie grâce, notamment, à sa sobriété culinaire. C'est dire que, à première vue, la moralité balzacienne semble parfois contredire la démonstration à l'œuvre dans *Les Cent Contes drolatiques*.

Mais il n'en est rien. *Les Cent Contes drolatiques* ne disent pas nécessairement ce qu'ils montrent, tout simplement parce qu'ils sont un enseignement de la vie, une autre caractéristique qui les rapproche des visées philosophiques de *La Comédie humaine* à la même époque. Les moyens que se donne l'auteur pour instruire procèdent toutefois au rebours des *Études philosophiques*. Comme le dit si bien Balzac lui-même dans « La Belle Imperia mariee », les contes nous apprennent « que la vertu n'est bien cogneue que par celles qui ont pratiqué le vice¹⁸² », d'où cette ambivalence entre fiction et moralité. Dans ce contexte, le corps grotesque, pure communication, réaffirme qu'il est transmission du savoir : « L'image rabelaisienne du lecteur qui suce "l'os médullaire" est flagrante. On "tire" un "enseignement" [...] d'un récit¹⁸³ ». *Les Cent Contes drolatiques* ne veulent pas que plaire ; avec le rire, ils veulent aussi instruire. Voilà bien un autre lieu de rapprochement entre les *Contes* et *La Comédie humaine*, alors

¹⁸⁰ Honoré de BALZAC, « Le Succube », dans le *Secund Dixain, O.D.*, t. 1, p. 299.

¹⁸¹ Honoré de BALZAC, « D'ung paoure qui avoit nom le Vieulx-par-chemins », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 420.

¹⁸² Honoré de BALZAC, « La Belle Imperia mariee », dans le *Troisiesme Dixain, O.D.*, t. 1, p. 446.

¹⁸³ Abdellah HAMMOUTI, *loc. cit.*, p. 174.

que les personnages de cette dernière, comme ceux de Walter Scott, postule Balzac dans son « Avant-propos », sont l'incarnation de toute philosophie : « Conçus dans les entrailles de leur siècle, tout le cœur humain se remue sous leur enveloppe, il s'y cache souvent toute une philosophie.¹⁸⁴ »

Finalement, l'écriture drolatique est cathartique pour le lecteur. Dans le « Prologue » du *Troisième Dixain*, Balzac stipule : « Mieux vault estre coulx par le conte d'ung liure, que coulx par l'hystoire d'ung gentil homme.¹⁸⁵ » Telle est la question du faire et du dire : à la lecture de ces contes, toutes les bonnes bourgeoises, vertueuses et catholiques, purgent leur curiosité et leurs passions, et évitent à leurs maris que ne leur pousse une corne au front. Cette catharsis de la lecture est corrélative, selon Frank-Rutger Hausmann, de l'enseignement que divulguent les contes et, par conséquent, de la fonction pédagogique de ceux-ci :

Balzac professe indirectement la devise romaine "d'une vie vertueuse et d'une écriture licencieuse" ("vita proba, lasciva pagina") [...]. *Les Contes drolatiques* remplissent une fonction pédagogique dans le sens d'une catharsis et d'une libération envers les contraintes de l'époque.¹⁸⁶

Dire le corps grotesque, parce que ce dernier instruit et qu'il permet la purgation des passions, a donc une valeur communautaire. Cette conclusion a été à maintes reprises évoquée dans notre démonstration : l'écriture du plaisir s'associe bien au désir tout balzacien « de rendre plus fort, plus cohérent l'ordre social¹⁸⁷ ». Par le biais du corps est réaffirmée, en dernière instance, la valeur patriotique de ces contes : comme le dit

¹⁸⁴ Honoré de BALZAC, « Avant-propos », dans *La Comédie humaine*, Pl., t. 1, p. 10.

¹⁸⁵ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Troisième Dixain*, O.D., t. 1, p. 311.

¹⁸⁶ Frank-Rutger HAUSMANN, *loc. cit.*, p. 297.

¹⁸⁷ Moïse LE YAOUANC, « Le plaisir dans les récits balzaciens », *loc. cit.*, p. 222.

si bien l'auteur, « ces dixains adjouxtent de belles graynes à la gezine du pays, et le maintiennent en ioye, honneur et santé¹⁸⁸ ».

Le corps grotesque, comme les *Études philosophiques*, illustre des idées. Plus encore, à l'image de l'œuvre concentrique que sont *Les Cent Contes drolatiques*, le corps grotesque chez Balzac, langage d'avant la langue, met en relation, nous l'avons maintes fois démontré, l'individu, sa collectivité et le cosmos. Il est en ce sens le miroir du monde et, par conséquent, un lieu d'enseignement et de communication : les représentations de ce dernier se veulent être une pédagogie, une prescription sur le vivre ensemble. L'auteur avait donc bien raison de proclamer l'esthétique grotesque et son rire au rang de gestes patriotiques.

¹⁸⁸Honoré de BALZAC, « Prologue » du *Troisiesme Dixain*, O.D., t. 1, p. 312.

CONCLUSION

Nous avons tâché de définir un grotesque proprement balzacien, et le projet s'est rapidement avéré difficile. À l'image de l'œuvre variée de Balzac, qui joint contes, romans et pièces de théâtre, le grotesque balzacien présente plusieurs facettes, illustrant comment l'auteur s'inscrit à la fois dans et contre son temps. La rédaction des *Cent Contes drolatiques*, qui s'échelonne de 1832 à 1837, s'effectue en plein romantisme, alors même que Victor Hugo, dans la « Préface » de *Cromwell*, fait du grotesque la catégorie esthétique par excellence de la modernité littéraire. Un mot commun, issu d'un art pictural redécouvert à la Renaissance et rapidement admis dans la langue courante pour signifier un caractère bouffon et marginal, devient, en 1827, la clé de voûte du drame romantique. En ce premier tiers du XIX^e siècle, la théorie du grotesque fait du laid un sujet moderne, une source ultime de création. À peu près à la même époque, en 1830, la grande popularité d'Hoffmann et de ses contes fantastiques met à l'avant-scène le grotesque et réaffirme la mode dont il fait l'objet. Le grotesque revêt alors les apparats du monstrueux et de l'inhumain pour se charger de cette impression d'inquiétante étrangeté que lui attribue Wolfgang Kayser ; avec Hoffmann, le grotesque, c'est l'horrible. L'écriture balzacienne, nécessairement, subit cette double influence, et de nombreuses occurrences des mots « grotesque » et « grotesquement » dans *La Comédie humaine* se rangent du côté de l'inquiétant.

Pourtant, en 1830 avec son article « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », Balzac s'érige en rupture avec les lois romantiques et fantastiques, qui dirigeaient alors, en grande partie, la création littéraire, pour favoriser le rire. Le drame et ses larmes s'immiscent dans la littérature française, elle qui était si gaie au temps de Rabelais, comme au temps de Beaumarchais (que Balzac admirait

beaucoup), et sont une plaie d'origine anglaise que l'auteur souhaite combattre, la plume à la main, armé de ses *Cent Contes drolatiques*. Les contes à rire, pour Balzac, ne sont pas un simple divertissement ; en ressuscitant la tradition populaire du rire, l'auteur réaffirme la grandeur d'un genre – le conte – ainsi que la gloire d'un peuple – la France. Balzac s'attache au rire dès ses premières œuvres ; dans *Agathise* notamment, et dans bien d'autres, nous l'avons vu, le grotesque se charge de son sens commun. Il faut dire par ailleurs que la « Préface » de *Cromwel* n'a pas encore paru, et que le mot « grotesque » n'a aucune portée esthétique. Or, bien après 1827, la charge risible du grotesque est constante dans l'œuvre balzacienne, et ce, jusqu'au *Cousin Pons*. Mais le corpus où le rire trouve sa plus belle expression reste *Les Cent Contes Drolatiques*. Écrits dans la tradition des plus grands conteurs français du Moyen Âge et de la Renaissance, dont Rabelais, les contes à rire de Balzac se sont révélés être une œuvre tout à fait propice à une étude bakhtinienne de l'esthétique grotesque.

C'est le corps, et ses représentations, qui a été notre principal objet d'étude. Si les études sur le corps romanesque balzacien sont légion, celles sur le corps drolatique sont rares, et il n'existe à ce jour aucune étude sur le corps grotesque dans *Les Cent Contes drolatiques*. Mais cette analyse du corps nous est apparue, dans le fil de nos recherches, allant de soi, car le grotesque, selon Mikhaïl Bakhtine, est d'abord un rabaissement. Par conséquent, l'expression « corps grotesque » frôle le pléonasmе. Lié au rire populaire, régénérateur, joyeux et vivant, le corps grotesque est un lieu où communient et communiquent l'homme, sa communauté et l'univers. Dans *Les Cent Contes drolatiques*, nous avons vu que le derrière, le ventre, la bouche et les organes sexuels étaient les lieux corporels où le personnage drolatique dépasse le cadre de ses

propres limites pour s'ouvrir sur l'infini, comme le sont les fonctions corporelles telles l'absorption, l'excrétion et la sexualité.

Le corps grotesque chez Balzac est un corps ouvert sur le monde. Sur le mode de l'excès, cette ouverture lie tout d'abord l'individu à la terre ; le rabaissement ensevelit perpétuellement pour permettre la renaissance et la croissance de la vie. Le corps grotesque est aussi l'expression, chez l'auteur des *Cent Contes Drolatiques*, d'une fonction sociale, rappelant sans cesse l'union de l'homme et de sa collectivité. Mais surtout, notre étude a démontré que l'esthétique grotesque dans les contes à rire balzaciens témoigne d'une vision du monde propre à l'auteur, où l'homme est en contact avec le cosmos. « Miroir concentrique » de toute chose, l'homme porte le monde en lui selon Balzac, comme le souligne Stéphane Vachon :

L'homme est incontestablement (à) l'image de l'univers, d'un univers où tout se tient, d'un monde qui se plie dans l'âme enveloppante du créateur qu'il enveloppe. Cette inclusion du monde dans l'âme fait de l'âme le foyer qui donne le point de vue et qui possède le secret des choses.¹

Voilà pourquoi le drolatique et le philosophique sont autant liés : tout deux sont l'expression et la mise en scène de la pensée. Voilà aussi pourquoi l'esthétique grotesque et son rire, ultimement, posent l'unité de la pensée et de l'œuvre balzaciennes.

Dans la « Théorie du conte », l'allégorie incarnant Balzac en dandy présente à l'auteur tout le dilemme devant lequel le conteur, en ce début du XIX^e siècle, se trouve :

Mon cher, ne fais plus de contes. Le conte est fourbu, rendu, couronné, a le sabot fendu, les flans rentrés comme ceux de ton cheval ; si tu veux te rendre original, prends le conte, casse-lui les reins, comme on brise la carcasse d'un poulet

¹ Stéphane VACHON, « Balzac au miroir : concentration et communication », *loc. cit.*, p. 526.

découpé, puis, laisse-le là, cassé, brisé. Sans cela, tu n'es qu'un *contier*, un homme spécial. Ou il faut montrer que le conte est la plus haute expression de la littérature, que ce titre est un mot vide de sens, et qu'en toute espèce d'œuvre il n'existe que des détails et une exécution plus ou moins habile.²

La grande popularité du conte dessert le genre, malmené par tous les écrivains en herbe qui rêvent de gloire littéraire. Balzac lui-même, dans une lettre à Charles Nodier du 8 octobre 1832, déplore la réputation que lui donnent *Les Cent Contes drolatiques* : « Je passe pour être un frivole conteur, un *amuseur de gens*³ ». Et pourtant, ce que Balzac désire avec l'écriture drolatique, c'est bien redonner au conte sa gloire et sa grandeur d'antan, prouver que ce dernier « est la plus haute expression de la littérature⁴ ». L'auteur abonde en ce sens dès le « Prologue » du *Secund Dixain* : avec *Les Cent Contes drolatiques*, « il s'en va de la magesté de l'art et non de luy-mesme⁵ ».

Et pourtant, Balzac n'arrive pas à restreindre son écriture à toutes les contraintes que son projet suppose. En 1837, dans le « Prologue » du *Troisiesme Dixain*, il nous dit qu'inévitablement il a mélangé les genres : « D'ung goddet, sourdoient choses graves qui s'escripvoient en encre brune ; et de l'aulture, choses frestillantes qui rubriquoient joyeulzement les feuillets du cayer. Pauvre autheur ha soubvent, faulte de cure, meslangé les encres, ores cy, ores là.⁶ » Sur ce « mélange des encres », les critiques ont été nombreux, au fil des ans, à émettre des hypothèses, lesquelles expliquent, le plus souvent, la mort du drolatique balzacien.

² Honoré de BALZAC, « Les Cent Contes. La Théorie du conte », *O.D.*, t. I, pp. 517-518.

³ Honoré de BALZAC, « Lettre à M. Ch. Nodier sur son article intitulé " De la palingénésie humaine et de la résurrection " », *O.D.*, t. II, p. 1204.

⁴ Honoré de BALZAC, « Les Cent Contes. La Théorie du conte », *O.D.*, t. I, p. 518.

⁵ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Secund Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 159.

⁶ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Troisiesme Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 314.

Pour Marie-Claire Bichard-Thomine, le rire qui se dissout et le drame qui s'imisce dans la diégèse drolatique postulent la dégénérescence de la veine comique chez Balzac : « Le ton drolatique impose [...] une étroite contrainte (celle du rire), fixe des bornes strictes que l'imagination balzacienne a bien de la peine à respecter. On est tenté de voir là l'une des raisons de l'inachèvement de l'œuvre⁷ ». Selon Véronique Bui, c'est précisément le mélange des genres qui rend l'écriture drolatique impossible : « Si les *Cent Contes drolatiques* sont demeurés une œuvre inachevée, n'est-ce pas justement parce qu'il y a eu mélange des encres ?⁸ » En effet, si les *Contes* perdaient de leur naïveté et si le rire s'y estompait, la distinction entre les deux corpus balzaciens rédigés entre 1831 et 1837, à savoir *Les Cent Contes drolatiques* et *La Comédie humaine*, deviendrait presque nulle. C'est la conclusion à laquelle arrive finalement Véronique Bui à la fin de sa récente étude sur la femme drolatique :

En faisant des héroïnes de ses contes des personnages si proches de ceux de *La Comédie humaine*, il rend inopérante la séparation entre les deux œuvres : l'une n'étant plus l'envers de l'autre, elles ne peuvent que se fondre sous une seule et même encre, et Balzac a ainsi rendu caduc le maintien d'une production parallèle.⁹

Catherine Nesci, dans son article « Balzac et l'incontinence de l'histoire : à propos des *Contes drolatiques* » arrive aux mêmes conclusions, au sujet de l'Histoire cette fois : « À partir du moment où le conte drolatique se met à raconter moins l'envers de l'Histoire passée que celui de l'Histoire contemporaine, il concurrence de trop près le discours narratif qui allait bientôt tenter de se totaliser en *Comédie humaine*¹⁰ ». La

⁷ Marie-Claire BICHARD-THOMINE, *loc. cit.*, p. 161.

⁸ Véronique BUI, « "L'escrivoire à double goddet" : *Les Contes drolatiques* envers de *La Comédie humaine* et endroit du désir féminin », *La licorne*, n° 56, 2001, p. 233.

⁹ *Ibid.*, p. 244.

¹⁰ Catherine NESCI, « Balzac et l'incontinence de l'histoire : à propos des *Contes drolatiques* », *French Forum*, vol. 13, n° 3, September 1988, p. 351.

plupart des critiques sont unanimes : l'écriture drolatique deviendra de plus en plus difficile pour Balzac, et ses contraintes, pénibles. Le projet s'essouffle, et la marche de *La Comédie humaine* aura finalement raison du conteur. C'est dire que Balzac le dandy, dans la « Théorie du conte », a vu juste : le conte semble dépassé, et il n'y a plus rien à tirer de lui.

Nos recherches ont pourtant révélé que, lorsque l'on considère le corps grotesque, la veine drolatique ne se perd pas du *Premier Dixain* au *Troisième Dixain*. Il est vrai que *Les Cent Contes drolatiques* auront, d'un simple point de vue narratif, de plus en plus de points communs avec *La Comédie humaine*, mais comment pourrait-il en être autrement ? Ces deux œuvres magistrales sont la création d'un seul et unique homme. Quant aux similitudes relevées entre les deux corpus par de nombreux critiques, nous rappellerons à ce sujet le propos, tout particulièrement sagace à nos yeux, de ce grand balzacien qu'est Roland Chollet : « Cette unité de la création balzacienne, je n'y crois plus autant, je l'avoue, et je la chercherais moins dans le système que Balzac a voulu être, comme il dit, que dans la dynamique de ce jaillissement, de cette arborescence en constant remaniement¹¹ ». Lire *Les Cent Contes drolatiques* comme une œuvre épuisée est en soi une fausse posture. Comme le dit encore si bien Roland Chollet : « Aborder les *Contes drolatiques*, c'est aussi aborder la problématique – ou la poétique – de l'inachevé.¹² » Si Balzac avait eu la longévité d'un Victor Hugo, qui dit que le projet de ses contes à rire n'aurait pas eu de suite ?

¹¹ Roland CHOLLET, « La Jouvence de l'archaïsme. Libre causerie en Indre-et-Loire », *L'Année balzacienne 1995*, p. 135.

¹² *Ibid.*, p. 136.

Toujours est-il que Balzac n'a jamais abandonné son idée de départ, celle de rédiger cent contes aux propos scatologiques et grivois, suivant l'héritage de Rabelais, entre autres. Même aux dernières années de sa vie, son estime pour ce projet était toujours aussi grande : « Selon Paul Lacroix, [...] Balzac "plaçait toujours ses *Contes drolatiques* au-dessus de ses autres chefs-d'oeuvre" ; proche de sa mort, "il s'attristait de ne les avoir points achevés, et il se plaignait de l'oubli dans lequel on les avait laissé tomber."¹³ » Voilà un facteur important qui est rarement soulevé dans les études sur *Les Cent Contes drolatiques* : le marché. Dans le contexte socio-économique de la France du début du XIX^e siècle, la librairie a main mise sur la production littéraire, au grand dam des écrivains¹⁴. Dans le « Prologue » du *Secund Dixain*, Balzac clame que la publication de ses contes, un dixain à la fois, est le résultat de la librairie : « N'estoyt la male heure des bibliopoles, bibliophiles, bibliomanes, bibliographes et bibliothèques, qui arreste la bibliophagie, il les eust donnez d'une razade et non goutte à goutte, comme s'il estoyt affligé d'une dysurie de cervelle.¹⁵ » Les nombreuses diatribes faites à l'encontre du corpus à l'époque n'ont certainement pas, par ailleurs, servi celui-ci auprès du public lecteur¹⁶. C'est dire que, du seul point de vue du marché, le projet était condamné à s'éteindre, et que c'est envers et contre tous que Balzac s'accrochait à l'écriture des *Cent Contes drolatiques*. L'auteur, ici comme

¹³ René FAVRET, « Balzac, un autre Rabelais. Propos sur *Les Contes drolatiques* (1832, 1833, 1837) », *Bulletin de l'Association des Amis de Rabelais et de La Devinière*, n°5, 2000, p. 561.

¹⁴ Au sujet du marché de la librairie et de l'absence du droit d'auteur dans la France du XIX^e siècle, on lira Honoré de BALZAC, « Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle », *O.D.*, t. II, pp. 1235-1253.

¹⁵ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Secund Dixain*, *O.D.*, t. I, p. 158.

¹⁶ Pour lire certaines de ces critiques, on consultera Roland CHOLLET, « La Jouvence de l'archaïsme. Libre causerie en Indre-et-Loire », *L'Année balzacienne 1995*, pp. 138-139.

ailleurs dans son oeuvre, refuse de se soumettre à la mode, cette « pute qui s'accommode d'un beau viol¹⁷ ».

En conclusion, nous voudrions rappeler cet hommage rendu aux *Cent Contes drolatiques* par Maurice Lécuyer en 1956, un hommage qui parle à la lectrice de Balzac que nous sommes :

Le temps lui a manqué, mais les trente et quelques glorieux monuments de cette collection qui devait en compter cent suffisent à la gloire de leur auteur. Nous pensons qu'ils sont supérieurs, dans l'œuvre balzacienne, à *La Comédie humaine* parce que nulle part ailleurs des pages ont été plus près de son cœur. Ses *Contes drolatiques*, c'était sa substance vivante qu'il offrait à son lecteur.¹⁸

Aussi croyons-nous, en-dehors de toutes considérations métatextuelles, qu'il faut prendre les contes tels qu'ils nous sont parvenus, incomplets, inachevés, et savourer la richesse qu'ils véhiculent, en toute naïveté : « Taisez vous, festez l'auteur, et laissez son galimard à double godet doter la Gaye Science de cent glorieux contes drolatiques.¹⁹ »

¹⁷ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Troisième Dixain, O.D.*, t. 1, p. 312.

¹⁸ Maurice LÉCUYER, *op. cit.*, p. 194.

¹⁹ Honoré de BALZAC, « Prologue », dans le *Troisième Dixain, O.D.*, t. 1, p. 315.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Balzac

1. Œuvres diverses

BALZAC, Honoré de, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tomes I-II, 1990 et 1996.

Corpus à l'étude

BALZAC, Honoré de, *Les Cent Contes drolatiques*, dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1990, pp.1-504.

Œuvres citées

BALZAC, Honoré de, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1996, pp. 739-748.

-----, *L'Excommunié*, dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1996, pp. 307-418.

-----, « *Hernani*, drame nouveau, par M. Victor Hugo », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1996, pp. 684-690.

-----, « *Hernani ou l'honneur Castillan*, drame, par (Monsieur) Victor Hugo », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1996, pp. 677-683.

-----, *Œuvres de l'abbé Savonati. Agathise*, dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1990, pp. 615-676.

2. La Comédie humaine

BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tomes I-XII, 1976-1981.

Œuvres citées

BALZAC, Honoré de, « Avant-propos » dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1976, pp. 7-20.

- , *Béatrix*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1976, pp. 635-941.
- , *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome X, 1979, pp. 413-438.
- , *Le Colonel Chabert*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1976, pp. 311-373.
- , *Le Cousin Pons*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome VII, 1977, pp. 483-765.
- , *Le Curé de Tours*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 1976, pp. 181-245.
- , *Les Employés*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome VII, 1977, pp. 879-1117.
- , *L'Enfant maudit*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome X, 1979, pp. 865-961.
- , *La Fausse Maîtresse*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1976, pp. 195-243.
- , *Ferragus, chef des Dévorants*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome V, 1977, pp. 793-903.
- , *Gambara*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome X, 1979, pp. 459-516.
- , *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, parfumeur, chevalier de la Légion d'honneur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome VI, 1977, pp. 37-312.
- , *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome V, 1977, pp. 111-732.
- , *L'Interdiction*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1976, pp. 421-493.
- , « Introduction » aux *Études philosophiques*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome X, 1979, pp. 1200-1218.

- , *La Maison du chat-qui-pelote*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1976, pp. 39-94.
- , *Massimilla Doni*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome X, 1979, pp. 543-619.
- , *La Muse du département*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 1976, pp. 629-791.
- , *Les Paysans*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome IX, 1978, pp. 49-347.
- , *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome X, 1979, pp. 47-294.
- , *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1976, pp. 37-290.
- , *Physiologie du mariage*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome XI, 1980, pp. 903-1205.
- , *Théorie de la démarche*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome XII, 1981, pp. 259-302.
- , *Une fille d'Ève*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1976, pp. 273-383.
- CHASLES, Philarète, « Introduction » aux *Romans et contes philosophiques*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome X, 1979, p. 1185-1197.

3. Correspondance

BALZAC, Honoré de, *Lettres à Mme Hanska*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », tomes I-II, 1990.

4. Premiers romans

BALZAC, Honoré de, *L'Héritière de Birague*, dans *Premiers romans*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, tome I, pp. 17-252.

II. Autres œuvres

BAUDELAIRE, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, pp. 525-543.

HUGO, Victor, *Préface de Cromwell : drame romantique*, édition présentée, annotée et commentée par Évelyne AMON, Paris, Larousse, « Petits classiques Larousse », 2001, 90 p.

GAUTIER, Théophile, *Les Grottesques*, Paris, Plein Chant, « Gens singuliers », 2000, 385 p.

III. Ouvrages

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, « Tel », 1987 [1978], 488 p.

-----, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle KOLICHEFF, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1970 [1963], 347 p.

-----, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d'Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970 [1965], 471 p.

BARDÈCHE, Maurice, *Balzac, Romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot*, Plon, 1940, 640 p. [Genève, Slatkine reprints, 1967].

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, « Points », 1976 [1970], 277 p.

BORDERIE, Régine, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, « Collection du bicentenaire », 2002, 243 p.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, 466 p.

CHASTEL, André : *La grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Paris, Le Promeneur / Quai Voltaire, 1988, 94 p.

CHOLLET, Roland, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, 654 p.

IEHL, Dominique, *Le Grottesque*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1997, 128 p.

- KAYSER, Wolfgang Johannes, *The Grotesque in Art and Literature*, traduit par Ulrich WEISSTEIN, New York, Columbia University Press, 1981 [1963], 224 p.
- KERLOUÉGAN, François, *Ce Fatal Excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2006, 527 p.
- LABOURET-GRARE, Mireille, *Balzac, la duchesse et l'idole. Poétique du corps aristocratique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2002, 495 p.
- LECUYER, Maurice, *Balzac et Rabelais*, Paris, Les Belles Lettres, « Études françaises », 1956, 222 p.
- LE YAOUANC, Moïse, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959, 523 p.
- MÉNARD, Maurice, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, Paris, PUF, « Publications de la Sorbonne », 1983, 447 p.
- MOZET, Nicole, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, Paris, CDU et SEDES, 1982, 334 p.
- PIERROT, Roger, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994, 582 p.
- PRIVAT, Jean-Marie, *Bovary Charivari, essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS, « CNRS Littérature », 1994, 315 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1970, 227 p.
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, PUV, « L'imaginaire du texte », 1991, 163 p.
- VACHON, Stéphane, *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac : chronologie de la création balzacienne*, Paris / Montréal, Presses du CNRS / Presses universitaires de Vincennes / Presses de l'Université de Montréal, 1992, 336 p.
- , [dir.], *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis / Montréal, Presses Universitaires de Vincennes / XYZ éditeur, 1996, 460 p.
- , *1850. Tombeau d'Honoré de Balzac*, Saint-Denis / Montréal, Presses Universitaires de Vincennes / XYZ, « Documents », 663 p.

VANNIER, Bernard, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Éditions Klincksieck, « Bibliothèque française et romane, Série C : Études littéraires », 1972, 197 p.

VERDIER, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire, La laveuse, le couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1979, 347 p.

IV. Articles de revues ou chapitres d'ouvrages

1. Sur *Les Cent Contes drolatiques*

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Cronos écrivain : jeunesse et vieillesse dans les *Contes drolatiques* », *L'Année balzacienne 1999*, pp. 47-58.

BAR, Francis, « Archaïsme et originalité dans les *Contes drolatiques* de Balzac », *L'Année balzacienne 1971*, pp. 189-203.

BARON, Anne-Marie, « "Le Succube", condensé de fantasmés », dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR et Jean-Marie ROULIN [dir.], *L'Érotique balzacienne*. Paris, SEDES, 2001, pp. 51-58.

-----, « Maternité et paternité drolatiques », dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR [dir.], *Genèses du roman : Balzac et Sand : pour Nicole Mozet*, Amsterdam et New York, Rodopi, « Faux titre », n° 238, 2004, pp. 169-178.

BICHARD-THOMINE, Marie-Claire, « Le projet des *Contes drolatiques* d'après leurs prologues », *L'Année balzacienne 1995*, pp. 151-164.

BORDAS, Éric, « Chronotopes balzaciens. Énonciation topographique de l'Histoire dans les *Contes drolatiques* », *Poétique*, vol. 31, n° 121, février 2000, pp. 3-20.

-----, « L'ordre du temps drolatique », dans Nicole MOZET et Paule PETITIER [dir.], *Balzac dans l'Histoire*, Paris, SEDES, « collection du bicentenaire », 2001, pp. 209-221.

-----, « Quand l'écriture d'une préface se dédouble. L'"Avertissement" et le "Prologue" des *Contes drolatiques* de Balzac », *Neophilologus*, vol. 82, n° 3, juillet 1998, pp. 369-383.

- BRUA, Edmond, « "La Filandière", allégorie politique », *L'Année balzacienne* 1973, pp. 55-74.
- BUI, Véronique, « "Ave Eva" : la femme, la Genèse et Balzac », dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR [dir.], *Genèses du roman : Balzac et Sand : pour Nicole Mozet*, Amsterdam et New York, Rodopi, « Faux titre », n° 238, 2004, pp. 179-193.
- , « "L'escripatoire à double goddet" : *Les Contes drolatiques* envers de *La Comédie humaine* et endroit du désir féminin », *La licorne*, n° 56, 2001, pp. 233-244.
- CAZAURAN, Nicole, « Balzac et Noël du Fail. Du Vieulx-par-Chemins de Thenot du coing et de son fils Tailleboudin », *L'Année balzacienne* 1970, pp. 227-240.
- CHOLLET, Roland, « De "Dezesperance d'amour" à *La Duchesse de Langeais*. Un exemple de l'unité de la création balzacienne », *L'Année balzacienne* 1965, pp. 93-120.
- , « La Jouvence de l'archaïsme. Libre causerie en Indre-et-Loire », *L'Année balzacienne* 1995, pp. 135-150.
- , « Le second dixain des *Contes drolatiques*. Ébauche d'une chronologie de la composition », *L'Année balzacienne* 1966, pp. 85-126.
- CLICHE, Anne Éline, « Le diable au corps ou le miroir de la Comédie », *Revue des sciences humaines*, n° 234, 1994, pp. 53-70.
- FESS, G. M., « A New Source for Balzac's *Contes Drolatiques* », *Modern Language Notes*, vol. 52, n° 6, June 1937, pp. 419-421.
- GERSTENKORN, Jacques, « Du légitimisme drolatique : "Le Prosne du ioyeux curé de Meudon" », *L'Année balzacienne* 1988, pp. 291-303.
- HAMMOUTI, Abdellah, « La moralité dans les *Contes drolatiques* de Balzac », *L'Année balzacienne* 1995, pp. 165-178.
- HAUSMANN, Frank-Rutger, « La Renaissance dans *Les Contes drolatiques* de Balzac », dans Yvonne BELLANGER [dir.], *La Littérature et ses avatars, discrédits, déformations et réhabilitations dans l'histoire de la littérature : actes des cinquièmes journées rémoises, 23-27 novembre 1989*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 289-298.

LEE, Scott, « Retour à Tours. *Les Contes drolatiques* ou la lettre des origines », dans Andrew OLIVER et Stéphane VACHON [dir.], *Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne*, Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle Joseph Sablé, « À la Recherche du XIX^e siècle », 2002, pp. 181-188.

MÉNARD, Maurice, « La notion de comique et la notation comique chez Balzac », *L'Année balzacienne 1970*, pp. 265-306.

-----, « Une esthétique du rire : Balzac et l'arabesque comique », *L'Année balzacienne 1981*, pp. 139-168.

NESCI, Catherine, « Balzac et l'incontinence de l'histoire : à propos des *Contes drolatiques* », *French Forum*, vol. 13, n^o 3, September 1988, pp. 351-363.

-----, « Étude drolatique de femmes. Figures et fonctions de la féminité dans les *Contes drolatiques* », *L'Année balzacienne 1985*, pp. 265-284.

-----, « "Le Succube" ou l'itinéraire de Tours en Orient. Essai sur les lieux du poétique balzacien », *L'Année balzacienne 1984*, pp. 263-295.

VALENTIN, Eberhard, « "Le Frère d'armes". Examen de l'archaïsme d'un conte drolatique », *L'Année balzacienne 1974*, pp. 69-90.

VIZINCZEY, Stephen, « *Les Contes drolatiques* d'Honoré de Balzac », *Vérités et mensonges en littérature*, Monaco, Du Rocher, « Anatolia », 2001, pp. 95-109.

WATTS, Andrew, « Two Tales of One City : Balzac and the Decline of Tours », *French Studies Bulletin*, n^o 99, Summer 2006, pp. 37-40.

2. Autres

AMBRIÈRE, Madeleine, « Balzac et l'énergie », *Romantisme*, n^o 46, 1984-4, pp. 43-48.

AMOSSY, Ruth, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van ROSSUM-GUYON et Michiel van BREDERODE [dir.], *Balzac et Les Parents Pauvres : Le Cousin Pons, La Cousine Bette*, Paris, SEDES, 1981, pp. 135-145.

AUBIN, Marie-Christine, « Le système de l'alimentation chez Balzac. De quelques influences du siècle précédent », *L'Année balzacienne 1997*, pp. 171-191.

BARGUES-ROLLINS, Yvonne, « Une "danse macabre" : du fantastique au grotesque dans *La Peau de chagrin* », *Romantisme*, n^o 48, 1985-2, pp. 33-46.

- BERTHELOT, Sandrine, « 4.1 Balzac et le réalisme grotesque », *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2004, pp. 103-126.
- BOBBÉ, Sophie, « De la table au lit », *Les Figures du corps*, recueil publié par Marie-Lise BEFFA et Roberte HAMAYON, Paris, Société d'ethnologie, 1989, p. 79-96.
- BORDO, Susan, « Hunger as Ideology », *Unbearable weight, Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 2003 [1993], pp. 99-134.
- BRIX, Michel, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, n° 5, septembre-octobre 2002, pp. 829-842.
- BRUNEL, Pierre, « Le sublime et le grotesque chez Balzac : l'exemple du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne 2001*, pp. 31-56.
- LE YAOUANC, Moïse, « Le plaisir dans les récits balzaciens », *L'Année balzacienne 1972*, pp. 275-308.
- , « Le plaisir dans les récits balzaciens », *L'Année balzacienne 1973*, pp. 201-233.
- MOZET, Nicole, « La mission du romancier, ou la place du modèle archéologique dans la formation de l'écriture balzacienne », *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, « Écrivains », 1990, pp. 47-64.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Corps et décors balzaciens », *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1970, pp. 5-139.
- ROSEN, Elisheva, « Grotesque, modernité », *Romantisme*, n° 74, 1991-1, pp. 23-28.
- , « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans Claude DUCHET et Jacques NEEFS [dir.], *Balzac, l'invention du roman [colloque du 30 juin au 10 juillet 1980]*, Paris, Belfond, 1982, pp. 139-156.
- , « L'étrange séduction du grotesque », dans Tarmo KUNNAS [dir.], *À la recherche du grotesque [colloque international, institut finlandais]*, Paris, J&S éditeur, pp. 205-214.
- , « Le pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* », dans Françoise van ROSSUM-GUYON et Michiel van BREDERODE [dir.],

Balzac et Les Parents Pauvres : Le Cousin Pons, La Cousine Bette, Paris, SEDES, 1981, pp. 121-133.

THÉRIEN, Michel, « Métaphores animales et écriture balzacienne : le portrait et la description », *L'Année balzacienne 1979*, pp. 193-208.

VACHON, Stéphane, « Balzac au miroir : concentration et communication », dans André GUYAUX et Sophie MARCHAL [dir.], *La Vie romantique : hommage à Loïc Chotard*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, «Colloques de la Sorbonne», 2003, pp. 523-538.

-----, « Le (mot) drame du *Père Goriot* », *Poétique*, vol. 28, n° 111, septembre 1997, pp. 323-342.

