



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

MICHELE MORSELLI
(Université de Bologne)

« Le bon gentilhomme n’avait jamais lu Virgile » :
Balzac et l’imaginaire épique dans les romans de Lord R’Hoone

Pour citer cet article

Michele Morselli, « “Le bon gentilhomme n’avait jamais lu Virgile” : Balzac et l’imaginaire épique dans les romans de Lord R’Hoone », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 152-173 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L’article explore les rapports entre l’épopée classique et les romans de Lord R’Hoone, l’un des pseudonymes utilisés par Balzac lors de son apprentissage romanesque (1822-1823). En particulier, on s’interroge sur l’effet de contraste entre le répertoire épique et l’imaginaire sentimental des romans de jeunesse comme espace d’élaboration du réalisme de la maturité de l’auteur. D’abord, on questionne le prétendu anticlassicisme du jeune Balzac ; ensuite, l’on s’interroge sur la fonction parodique que l’imaginaire épique assume dans *L’Héritière de Birague* (1822) et *Jean Louis* (1822) ; en dernier lieu, l’on met en exergue la synthèse opérée par *Clotilde de Lusignan* (1823) entre l’histoire de France et l’hypotexte de l’*Énéide* : le recours, comique sinon burlesque, des références épiques répond à une fonction politique, en déconstruisant l’élan idéaliste que la propagande bonapartiste fait de l’épopée classique.

Mots-clés : Balzac, épopée, classique, Virgile, Napoléon.

EN The article explores the relationship between the classical epic and the novels of Lord R’Hoone, one of Balzac’s pseudonyms during his novelistic apprenticeship (1822-1823). In particular, the text argues that the effect of contrast between the epic repertoire and the sentimental imagination of youth novels is like a space for developing the realism of the author’s literary maturity. First, the alleged anticlassicism of the young Balzac is questioned ; then, the text focuses on the parodic function that the epic imagination assumes in *L’Héritière de Birague* (1822) and *Jean Louis* (1822) ; finally, *Clotilde de Lusignan* (1823) is presented as a literary space of synthesis between the political history of France and the hypotext of the *Aeneid*. Indeed, the recourse, comic if not burlesque, of epic references in Balzac’s youth novels responds to a political function, by deconstructing the idealistic impulse that Bonapartist propaganda makes of the classical epic.

Keywords : Balzac, epic, classicism, Virgil, Napoleon.

MICHELE MORSELLI

**« Le bon gentilhomme n’avait jamais lu Virgile » :
Balzac et l’imaginaire épique
dans les romans de Lord R’Hoone**

Introduction. Persistances épiques chez Balzac

Lorsque Balzac définit respectivement *Corinne* et *Clarissa Harlowe* une « épopée amusante » et une épopée « domestique »¹, la souplesse du terme témoigne bien de la prétendue crise du genre au XIX^e siècle. Si, d’une part, la « Préface » de *Cromwell* (1827) fait état de l’épuisement de l’épopée en faveur du drame, d’autre part le désir romantique « de faire mourir l’épopée »² ne serait qu’un « mythe » qu’il convient de nuancer. En effet, bien que « [la] floraison épique du XIX^e siècle [soit] un paradoxe »³, Hugo revient sur ses propos en souhaitant la convergence du drame et de l’épopée dans *William Shakespeare* (1864), après avoir expérimenté lui-même la poésie épique dans *La Légende des siècles* (1859)⁴.

Redéfinir les frontières de l’épopée au XIX^e siècle n’implique *a fortiori* ni la perte d’intérêt à l’égard de l’épopée ancienne, ni la dissolution de la fonction « épique »⁵. Sans mentionner la récupération de

¹ Voir Joëlle Gleize, « Épopée », dans Éric Bordas *et alii* (dir.), *Dictionnaire Balzac*, Paris, Classiques Garnier, 2021, t. I, p. 460. Les citations sont tirées de *La Comédie humaine*, édition établie sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1993, et respectivement t. V, p. 460 ; t. I, p. 533.

² Cédric Chauvin, « Théorie de l’épopée et philosophie de l’histoire : le “mythe de la mort de l’épopée” », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l’épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 126.

³ Daniel Madélenat, *L’Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 231.

⁴ Claude Millet, « Les larmes de l’épopée. Des *Martyrs* à *La Légende des siècles* », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l’épopée*, *op. cit.*, p. 12.

⁵ D’après Himmelsbach, la production épique à proprement parler est abondante dans la première moitié du XIX^e : Jeanne d’Arc et Napoléon font l’objet de nombre de poèmes épiques. Néanmoins, l’incapacité de produire une épopée nationale, dépassant les divisions politiques de l’époque, condamnerait le genre à la marginalité artistique. Voir Siegbert Himmelsbach, *L’Épopée ou la « case vide »*. *La réflexion poétologique sur l’épopée nationale en France*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988. Voir aussi Jean-Marie Roulin, *L’Épopée en France de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire, politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

l'épopée classique à l'époque napoléonienne⁶, les théories de Villoison sur la genèse populaire de l'*Iliade* associent l'épopée classique à des « créations spontanées de l'âme populaire, du génie collectif, du *Volksgeist* »⁷, en attirant l'intérêt des romantiques.

D'autre part, si l'épopée à proprement parler manifeste une tendance de moins en moins collective dû à l'« approfondissement croissant du sentiment de l'individualisme »⁸, cela n'empêche pas que d'autres formes narratives se chargent des codes définissant autrefois le genre : « [l'] art moderne », écrit Balzac en 1840, permettrait « de faire une épopée dans un roman et un roman dans une épopée »⁹.

À la mort du romancier, « les contemporains se montrent soudain frappés par la dimension épique [de *La Comédie humaine*] et la comparaison avec Homère [...] devient un lieu commun »¹⁰. Comme autrefois il était « donné aux grands poètes [épiques] de résumer la pensée des peuples »¹¹, le modèle de Walter Scott encouragerait Balzac à composer la mosaïque des mœurs, des institutions et de la culture d'une époque entière. De même que l'Écossais a donné à ses romans « l'esprit des anciens temps »¹² en synthétisant « l'essentiel mythique dans l'événementiel historique »¹³, le monde de *La Comédie humaine* s'impose à la fois comme objet d'étude de l'« historien du présent » et *summa* épique des passions du siècle. L'œuvre de Balzac afficherait ainsi la structure « d'un cycle épique, invoquant l'unité concrète du monde qu'il représente », par le même même « paradigme de totalisation, de synthèse de l'hétérogène »¹⁴ de l'*Iliade*.

Bien que Thomas Conrad ait exploré le concept de « cycle » chez Balzac en soulignant la vitalité épique de *La Comédie humaine*¹⁵, son

⁶ Voir David Chaillou et Benjamin Pintiaux, « L'épopée napoléonienne dans l'opéra français. Permanence, anachronisme et déclin du modèle lulliste », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l'épopée*, op. cit., p. 83-93.

⁷ Michel Brix, « La Voix du peuple : sur la réhabilitation de l'épopée à l'âge romantique », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l'épopée*, op. cit., p. 117.

⁸ Joëlle Gleize, « Épopée », dans *Dictionnaire Balzac*, op. cit., t. I, p. 460-461.

⁹ Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts », dans *Id.*, *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 148.

¹⁰ Nicole Mozet, « Homère », dans *Dictionnaire Balzac*, op. cit., t. I, p. 632.

¹¹ Honoré de Balzac, « Sur le roman historique », cité par Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961, p. 195.

¹² Honoré de Balzac, « Avant-propos », dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, t. I, Paris, Gallimard, 1976, p. 10.

¹³ Daniel Madelénat, « Mythe et Littérature », *Dictionnaire des littératures de langue française*, t. II, p. 1595-1598, cité par Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide »*, op. cit., p. 214.

¹⁴ Thomas Conrad, « Balzac, l'épique et l'encyclopédique », *Romantisme*, vol. 172, n° 2, 2016, p. 35, 37.

¹⁵ « [Le] cycle est dès l'origine un procédé épique » (Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 291).

analyse sort rarement des frontières de l'*opus magnus* de Balzac. En revanche, les années de formation du romancier se révèlent cruciales pour saisir l'essence des relations entre la poétique de Balzac et l'épopée. Si dans l'« Avant-propos » (1842) Balzac fait de l'œuvre de Walter Scott l'emblème de l'épopée incarné par le romanesque, c'est au cours des années d'apprentissage que le rapport entre le modèle de l'auteur de *Waverley* et le jeune romancier est le plus fort¹⁶. Balzac rêvait déjà d'écrire « la glorieuse épopée que la France attend encore »¹⁷ lorsque *La Comédie humaine* n'était même pas en chantier : cette dernière ne serait que le palimpseste d'un projet épique avorté, l'*Histoire de France pittoresque* (1824)¹⁸, dont la préface du *Gars* constitue le seul texte achevé, et qui voit dans *L'Excommunié* (1824)¹⁹ le seul texte entamé²⁰.

Comme la première « tentation épique » de Balzac se manifeste en 1824, il est d'autant plus vraisemblable que les textes publiés sous le pseudonyme de Lord R'Hoone entre 1822 et 1823 permettent d'éclaircir la gestation des rapports esthétiques entre Balzac et l'épopée.

Nous nous éloignons de l'image de Balzac comme un auteur qui, d'après Théophile Gautier, « ne doit rien à l'antiquité » et dont le talent ne relève « aucune trace d'Homère, de Virgile, d'Horace »²¹. Le Balzac des années 1822-1823 garde en mémoire les lectures des classiques datant de la rue Lesdiguières et du collège de Vendôme²². Dans les *Considérations sur la littérature romantique*, article paru en 1822 et redécouvert par Roland Chollet, Balzac fait l'éloge de l'épopée classique puisque « rien n'y

¹⁶ Voir Aude Déruelle, « Le “singé de Walter Scott” ? *L'Excommunié* et *Quentin Durward* », *L'Année balzacienne*, vol. 7, 2006, p. 361-377.

¹⁷ Honoré de Balzac, « Dédicace », *Séraphîta*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, t. XI, Paris, Gallimard, 1980, p. 727.

¹⁸ Voir Dominique Massonnaud, *Faire vrai : Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève, Droz, 2014.

¹⁹ *L'Excommunié* n'est pas seulement une réécriture de *Quentin Durward* de Walter Scott, mais un modèle de synthèse entre forme romanesque et propos épiques. Les conflits entre Charles le Téméraire et Louis IX qui constituent le cadre historique de *Quentin Durward* anticipent les luttes entre Jean Sans-Peur et le duc d'Orléans, que l'on trouve dans *L'Excommunié*. Voir Aude Déruelle, « Le “singé de Walter Scott” ? », art. cit.

²⁰ Le manuscrit de *L'Excommunié* a été complété, à l'occasion de l'édition Souverain des *Œuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin* (1836-1840), par deux « aides de champ » du romancier, Belloy et Grammont. Voir Brigitte Méra, « Balzac et ses “aides de camp” », *L'Année balzacienne*, vol. 23, 2022, p. 197-207. La quantité de pages écrites (plus qu'un tiers du manuscrit final) et les nombreux remaniements des premiers chapitres de *L'Excommunié* témoigneraient de l'intérêt que le jeune Balzac portait au cycle épique ci-débutant. Voir René Guise, « *L'Excommunié* : les enseignements du manuscrit », *L'Année balzacienne*, vol. 6, 1985, p. 19-29.

²¹ Théophile Gautier, *Honoré de Balzac : sa vie et ses œuvres*, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 70.

²² Voir le répertoire d'œuvres consultées par Balzac qui paraît en conclusion de l'étude, extrêmement riche quoique très datée, d'Albert Prioult, *Balzac avant La Comédie humaine, 1818-1829. Contribution à l'étude de la genèse de son œuvre*, Paris, Jouve, 1936.

est poétique, en ce sens que la poésie exagère la perfection »²³. Les Anciens ont élaboré un réalisme « sans pudeur »²⁴, faisant d'Homère « le Molière et le Tacite de la Grèce héroïque »²⁵. Une lecture pour le moins inhabituelle du modèle classique, emblème idéal du Beau : si *La Comédie humaine* incarne le « poème des vicissitudes bourgeoises auxquelles nulle voix n'a songé »²⁶, l'épopée classique ne représente pas, au moins chez le jeune Balzac, une source de *mythopoiesis* égayant la grisaille quotidienne de la Restauration. *L'épos* est un répertoire de représentations du réel peignant « l'homme tel qu'il l'était », un modèle pour esquisser la représentation de l'homme tel qu'il est, et que l'on oppose aux littératures modernes, représentant « l'homme tel qu'il devait l'être »²⁷.

Certes, le Grand Siècle est riche en parodies héroïcomiques, bouleversant l'imaginaire épique en adoptant parfois les aspects les plus scatologiques du réel : songeons au *Virgile travesti* (1648-1653) de Paul Scarron ou à *l'Énéide travestie* d'Antoine Furetière. En outre, la familiarité de Balzac avec la littérature classique ne fait pas mystère²⁸. Cependant, le rapport du jeune Balzac à l'héritage épique paraît envisager moins l'effet de comique lié au renversement parodique, qu'une prise de position par rapport à ses contemporains romantiques. Si Balzac se sert de manière parodique du répertoire épique, il le fait d'abord pour ridiculiser l'usage « idéalisant » qu'en font les romantiques, dont la littérature « [embrasse] ainsi depuis le genre d'Homère jusqu'à celui de l'Arioste » juste pour produire « des émotions fortes » en « [exagérant] la nature et l'homme »²⁹.

Or, l'opposition de Balzac à l'esthétique romantique ne peut pas s'expliquer par une simple adhésion au classicisme ; elle passe par la ridiculisation de l'Idéal dont la modernité surcharge l'épopée, pour rétablir ensuite, dans le romanesque, le même équilibre qui fut autrefois dans *l'Iliade* : la capacité de rendre toutes les passions de l'homme, l'héros

²³ Roland Chollet, « Une importante découverte balzacienne », dans *Id., À la lumière de Balzac. Études (1965-2012)*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 398. L'article présente une transcription complète du texte attribué à Balzac, paru le 28 décembre 1822 dans les *Annales françaises des arts, des sciences et des lettres*, t. XI (II^e série, t. V), p. 284-293.

²⁴ Roland Chollet, « Une importante découverte balzacienne », art. cit., p. 399.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Honoré de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, t. VI, Paris, Gallimard, 1977, p. 81.

²⁷ *Ibid.*, p. 402.

²⁸ Voir Maxime Perret, *Balzac et le XVII^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015 ; Pierre Barrière, *Balzac et la tradition littéraire classique*, Paris, Hachette, 1928.

²⁹ Roland Chollet, « Une importante découverte balzacienne », art. cit., p. 402.

qui « satisfait d’abord sa faim ; [...] [qui] rit, chante et boit »³⁰, sans que son *ethos* ne soit compromis.

Après avoir remis en cause le prétendu “anticlassicisme” de jeunesse de Balzac, nous envisagerons l’usage parodique du répertoire épique dans *L’Héritière de Birague* et *Jean-Louis* (1822) ; ensuite, nous présenterons *Clotilde de Lusignan* (1823) dans sa relation ambiguë à l’égard du modèle épique de l’*Iliade* et de l’*Énéide*, à la fois laboratoire de merveilleux et de « naturel » pour le romanesque balzacien. Nous terminerons en présentant *Clotilde de Lusignan* comme un miroir des contrastes animant les années d’apprentissage de Balzac.

1. Balzac épique et anticlassique?

Bien que *La Comédie humaine* affiche une structure cyclique, les références épiques à proprement parler paraissent rares dans les œuvres de la maturité de Balzac. D’après Conrad, le romancier ne rechercherait que « la légitimité culturelle de l’épopée »³¹ : la figure de Télémaque dans *Le Père Goriot* évoque Fénelon³², de même que l’imaginaire classique des *Secrets de la Princesse de Cadignan* est véhiculé via la peinture néo-classique de Guérin, procédé qui reparait aussi dans *La Bourse* (1832) et dans *Béatrix* (1838)³³. L’imaginaire classique dans *La Comédie humaine* servirait ainsi une fonction « de tremplin à une forme de rêverie poétique »³⁴, en répondant moins à la fonction de modèle qu’au désir « d’être compris [des] lecteurs, [...] [en puisant] dans un fonds culturel commun »³⁵.

Balzac préfère « les mythes chrétiens à la mythologie païenne, en ce qu’ils sont chargés d’idéal »³⁶ : dans « La Chine et les Chinois », le romancier fait l’éloge esthétique du “laid” asiatique, en opposition à la Beauté idéale de l’art classique, réduite « à la répétition d’idées, en définitive très pauvres, n’en déplaie aux classiques, [...] l’*Iliade* [ayant] été recommencée trois fois »³⁷. D’autre part, nous nous demandons s’il

³⁰ *Ibid.*, p. 399.

³¹ Thomas Conrad, « Balzac, l’épique et l’encyclopédique », *op. cit.*, 37.

³² Voir Alexander Fischler, « Rastignac-Télémaque. The Epic Scale in *Le Père Goriot* », *The Modern Language Review*, vol. 63, n° 4, 1968, p. 845.

³³ Voir Jean-Loup Bourget, « Balzac et le néo-classicisme : à propos des *Secrets de la Princesse de Cadignan* », *Romanic Review*, vol. 66, n° 4, 1975, p. 272.

³⁴ Danielle Dupuis, « Romantisme ou classicisme ? L’image pathétique dans les *Scènes de la vie de province* », *L’Année balzacienne*, vol. 1, 2000, p. 66.

³⁵ *Ibid.*, 72.

³⁶ Pierre Laubriet, *L’Intelligence de l’art chez Balzac*, *op. cit.*, p. 349-350.

³⁷ Honoré de Balzac, « La Chine et les Chinois », dans *Œuvres diverses*, éd. Pierre-Georges Castex et alii, t. II, Paris, Gallimard, 1996, p. 1072.

faudrait prendre Balzac à la lettre, l'irritation du romancier paraissant moins liée au genre de l'épopée qu'à l'usage qu'en font ses contemporains. Balzac accuse Eugène Sue d'avoir trainé un mauvais portrait de Louis XIV « autour [des] neuf volumes [de *Jean Cavalier*, 1840], comme Achille a traîné neuf fois Hector autour d'Ilion »³⁸ ; ensuite, il dénonce le ridicule de Hamel, ayant écrit « son roman dans le style de feu Bituabé »³⁹, traducteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

Le prétendu anticlassicisme de Balzac se nuance au fur et à mesure que l'on remonte aux années de la querelle romantique. Si les premiers essais de Balzac témoignent de sa « fidélité militaire au modèle classique »⁴⁰, le roman inachevé *Sténie*, inspiré par la *Nouvelle Héloïse*, invite plutôt à parler de « binocularisme » esthétique chez le jeune Balzac⁴¹, qui « n'était pas admis parmi les dieux du romantisme, et il le savait »⁴². Ses interventions en faveur du romantisme paraissent dictées « plus sûrement, par stratégie d'écriture », et sont nuancées « de quelque méfiance, suspicion voire répulsion »⁴³. Comme le confirmera quelques années plus tard la préface d'*Annette et le criminel* (1824), les œuvres de jeunesse de Balzac sont « demi-romantiques : car un honnête homme se tient toujours à une juste distance des modes nouvelles »⁴⁴. Ainsi, peut-être Balzac se moque-t-il de la réélaboration aride que les romantiques font du répertoire classique, lorsqu'il se plaint du fait que « [le] vieux Parnasse s'est changé en vallée ; que dis-je ! en un désert sablonneux »⁴⁵. Ce n'est donc pas l'épopée qui souffre d'une « nuance de dérision »⁴⁶, mais ses contemporains et leur attitude à l'égard de la littérature classique : « Le bâton d'Homère, l'hôpital du Tasse, [...] [le Siècle] a tout remplacé par des châteaux en Bourgogne et une place à l'Académie »⁴⁷.

Dans le récit servant de préface aux *Œuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin*, que Balzac fait signer à l'ami Jules Sandeau⁴⁸, Balzac est

³⁸ *Ibid.*, p. 181-182.

³⁹ Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature », dans *Id.*, *Écrits sur le roman*, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰ José-Luis Diaz, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, 2007, p. 29.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² Théophile Gautier, *Honoré de Balzac*, *op. cit.*, p. 9-10

⁴³ Samantha Caretti, « "L'union fait la force". Balzac collaborateur de l'entreprise romantique », *L'Année balzacienne*, vol. 23, 2022, p. 85, 87.

⁴⁴ Horace de Saint-Aubin, « Préface », *Annette et le criminel*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans*, éd. André Lorant, Paris, Robert Laffont, 1999, t. II, p. 444.

⁴⁵ Honoré de Balzac, « De la mode en littérature », dans *Œuvres diverses*, t. II, *op. cit.*, p. 756.

⁴⁶ Thomas Conrad, « Balzac, l'épique et l'encyclopédique », *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature », dans *Id.*, *Écrits sur le roman*, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁸ Jules Sandeau, Félix Davin, Philarète Chasles sont les signataires de plusieurs préfaces que Balzac corrige abondamment et dont il peut revendiquer la paternité, au moins en partie.

incapable de condamner l'ambition épique de son *alter ego* de jeunesse, tout en la ridiculisant : « Muses qui avez chanté déjà les douleurs d'Ariane et de Didon, racontez-nous pourquoi Denise, en présence d'Horace, s'est enfuie en sanglotant »⁴⁹. L'invocation ironique à la Muse s'adresserait moins à la forme épique qu'à l'incapacité, de la part de Saint-Aubin, de correspondre à son propre idéal héroïque, l'écrivain ayant abandonné son épouse pour partir à la recherche de gloire littéraire à Paris.

D'autre part, cela n'implique aucune forme d'autodérision à propos du style des œuvres de jeunesse. Après avoir rapporté le discours de maître Bideau, beau-père de Saint-Aubin, Sandeau avoue « qu'il s'exprimait d'une façon moins ampoulée, plus nette et plus simple »⁵⁰. Le récit reproduit la prose d'Avrin, un romantique ayant « la misérable manie de broder les faux diamants de notre style aux phrases de tous nos personnages »⁵¹ : loin de prendre position contre la simplicité classique, c'est la surcharge romantique du discours qui fait l'objet de la parodie, « une nature de convention [ayant succédé] aux faux convenus des classiques »⁵². L'épopée nécessiterait ainsi de récupérer la même candeur que les Anciens lui insufflaient, après avoir été dénaturée par les maniérismes classiques et par l'Idéal romantique.

Cela est d'autant plus évident dans la *Physiologie du mariage*, où Balzac se sert du minotaure Astérior comme figure de la brutalité conjugale :

Or, madame, si vous voulez me faire l'honneur de vous souvenir que le Minotaure était, de toutes les bêtes cornues, celle que la mythologie nous signale comme la plus dangereuse ; que, pour se soustraire aux ravages qu'il faisait, les Athéniens s'étaient abonnés à lui livrer, bon an, mal an, cinquante vierges ; vous ne partagerez pas l'erreur de ce bon M. Chompré⁵³, qui ne voit là qu'un jardin anglais ; et vous reconnaîtrez dans cette fable ingénieuse une allégorie délicate, ou, disons mieux, une image fidèle et terrible des dangers

Voir, en particulier, Maurice Bardèche, *Balzac, romancier : la formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot. 1820-1835* [1943], Genève, Slatkine, 1967.

⁴⁹ Jules Sandeau, *Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin* [1836], dans Honoré de Balzac, *Premiers romans. 1822-1825, op. cit.*, t. I, p. 1111.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1113.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Félix Davin, « Introduction aux *Études des mœurs au XIX^e siècle* » [1835], dans *La Comédie humaine*, t. I, *op. cit.*, p. 1170.

⁵³ Balzac se réfère à Pierre Chompré, auteur d'un *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des poètes et la connoissance des tableaux et des statues dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique* (1727).

du mariage. Les peintures récemment découvertes à Herculaneum ont achevé de prouver cette opinion⁵⁴.

Si les héros grecs faisaient l'objet d'un réalisme sans pudeur, Balzac s'en prend au détachement érudit que le latiniste Chompré utilise à l'égard du Minotaure (« un corps entier d'homme, à la réserve d'une tête de bœuf ; et c'est ainsi [qu'il est montré] sur la cinquième planche des anciennes peintures d'Herculaneum »⁵⁵), en dénaturant l'essence de la figure : une allégorie de la brutalité de la sexualité conjugale.

Balzac s'efforce ainsi de ramener l'imaginaire classique à sa dimension tangible et immanente, en dépouillant le mythe de tout idéalisme. Bien que les névroses conjugales se divisent en « classiques » et « romantiques »⁵⁶, seuls ceux qui condamnent le répertoire ancien à la stérilité muséale font l'objet de la satire de Balzac : ces poètes qui, « sachant mieux monter Pégase que la jument du compère Pierre, [...] se marient rarement, habitués qu'ils sont à jeter, par intervalle, leur fureur sur des Chloris vagabondes ou imaginaires »⁵⁷. L'imaginaire classique s'impose ainsi moins comme un moyen pour détourner le réel, qu'un outil pour le saisir dans toute son immédiateté.

Le classicisme formel de *Cromwell* (1820) et la matière ancienne des ébauches de *Sylla* (1819) et d'*Alceste* (1823)⁵⁸ font des années d'apprentissage de Balzac un laboratoire où l'imaginaire épique est particulièrement vif. Si 1824 constitue un tournant pour l'épopée moderne incarnée par l'*Histoire de France pittoresque*, la production des années précédentes – de l'*Héritière de Birague* (1822) à *Clotilde de Lusignan* (1823), en passant par *Jean Louis* (1822) –, mettent à l'épreuve l'efficacité romanesque de l'imaginaire épique comme source de réel, tel

⁵⁴ Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, dans *La Comédie humaine*, t. XI, *op. cit.*, p. 986.

⁵⁵ Pierre Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des poètes, des tableaux et des statues, dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique* [1727], Paris, Saillant & Nyon, 1775, p. 275.

⁵⁶ Voir Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, *op. cit.*, p. 1166.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 950-951.

⁵⁸ « L'attirance pour l'Antiquité, visible [dans *Cromwell*] par la métaphore ou la comparaison césarienne, se manifeste plus directement dans les deux projets qui occupent Balzac à la même époque : *Sylla*, qu'en septembre 1819 il abandonne à regret au profit de *Cromwell*, était pour lui le moyen d'éviter "les sujets modernes qui ne sont jamais aussi favorables à la belle poésie que les sujets antiques" ; quant à *Alceste* esquissée en 1823, elle reprend les données du texte d'Euripide, enrichies d'ajouts analogues, selon René Guise, aux ornements que Ducis avait développées dans son propre *Œdipe à Admète* de 1778 » (Patrick Berthier, « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne*, vol. 1, n° 2, 2001, p. 17).

que nous l'avons vu à l'œuvre dans la *Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin* et dans la *Physiologie du mariage*.

2. *L'Héritière de Birague et Jean-Louis* : épopée et parodie

Contrairement à *Clotilde de Lusignan*, les références épiques dans *L'Héritière de Birague et Jean Louis* constituent un ensemble asystématique⁵⁹, qui permet pourtant d'ébaucher la genèse du rapport de Balzac à l'épopée : si l'épopée ancienne est un modèle de représentation réaliste, il faut d'abord déconstruire l'idéalisme qui entoure l'imaginaire épique à l'époque moderne, en ridiculisant la bassesse des classes dirigeantes qui s'en servent pour légitimer leur pouvoir.

Premier romane de Balzac, écrit en collaboration avec Le Poitevin de l'Égreville de même que le sera *Jean-Louis*⁶⁰, *L'Héritière de Birague* évoque la même veine satirique de *Quentin Durward* à l'égard de la noblesse féodale, dont on peint impitoyablement les vices et les velléités. L'imaginaire épique, référence commune dans la vie quotidienne de la cour, constitue ainsi le contrepoids par lequel mettre en exergue les mesquineries aristocratiques.

L'Héritière s'ouvre par un bal masqué inspiré par la *Gerusalemme liberata*. Les courtisans sont invités à assumer les rôles des personnages du Tasse, mais l'on remarque tout de suite un basculement par rapport à l'hypotexte épique. Le costume de Clorinde « tel que le dépeint Le Tasse fut réservé pour la fille de la comtesse », alors que « [la] pauvre Anna », héroïne de *L'Héritière de Birague*, « devait endosser l'humble habit de la nourrice de Clorinde »⁶¹. Le roman, nous suggère Balzac, est moins une épopée moderne que son envers, le renversement des structures narratives de l'épopée correspondant également à la subversion des rôles sociaux par le roman. Le déguisement épique est aussi le prisme de l'inadéquation morale de la cour : sous l'aspect du « beau Tancrede aux armes brillantes et polies »⁶² se cache en effet Villani, le faux-marquis et brigand italien qui veut s'emparer de l'héritage d'Aloïse. De même, la comtesse sa complice « [rassemblait] toutes les ressources de l'art pour copier l'épouse

⁵⁹ Si l'hypotexte épique est explicite dans *Clotilde de Lusignan*, nous serons ici obligés, faute de références textuelles claires, d'utiliser le terme « épique » avec un certain degré de souplesse, en l'associant au « merveilleux mythique » engendré par l'interaction de l'humain et du divin, et dont le haut-mimétique épique est une expression littéraire.

⁶⁰ Voir Pierre Barbéris, *Aux sources de Balzac : les romans de jeunesse*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, 1965.

⁶¹ *Ibid.*, p. 37-38.

⁶² *Ibid.*, p. 38.

de Jupiter : son visage altier, sa beauté fière auraient pu lui suffire »⁶³. La cour du comte Mathieu assume ainsi les contours grotesques du panthéon gréco-romain, le sot Jupiter de la cour étant victime d'un complot mené par sa Junon.

L'hypotexte classique ne tarde pas à se révéler. Dupé par Villani, le vieux De Vielle-Roche « crut pourvoir, sans danger, accepter l'offre séduisante de Villani. Le bon gentilhomme n'avait jamais lu Virgile, et par conséquent il ignorait le *Timeo danaos et dona ferentes* de cet auteur »⁶⁴. D'une part, la disproportion entre les ruses du faux marquis italien et la chute de Troie soulignent la risible exigüité des trames de Villani ; d'autre part, la destruction d'Ilium attribuée aux intrigues mélodramatiques du comte italien une nuance qui évoque des conséquences civiles tragiques pour la cour de Mathieu.

Si, d'un côté, le répertoire épique met en exergue l'inadéquation de la classe dirigeante et surcharge d'une valeur politique les scénarios mélodramatiques du texte, de l'autre *L'Héritière de Birague* ridiculise également la fonction de légitimation sociale engendrée par l'épopée.

Lorsqu'il attribue un titre de noblesse à son intendant Robert, le comte Mathieu devient « un des anciens dieux prenant des formes humaines, guidant une de ses progénitures mortelles à travers des obstacles créés par une déesse jalouse »⁶⁵. Malheureusement, Mathieu n'est pas l'héritier d'une lignée aussi glorieuse qu'il le prétend : certains de ces ancêtres, dont Mathieu Le Ladre, ont été pendus pour vol ; par ailleurs, leurs tableaux ont disparu de la salle d'honneur du château.

Il en va de même pour son intendant : « Messieurs, vous trouverez peut-être la conduite de Robert tant soit peu catégorique », déclare le narrateur, « veuillez-vous rappeler qu'il s'agissait de la gloire de son intendance, et que d'ailleurs Mathieu XLIV lui avait souvent répété l'épigraphe de ce chapitre : *Dolus an virtus quis in horte requirat ?* Mathieu XLIV avait lu Virgile ! »⁶⁶. La noblesse postiche de Robert rend ce dernier d'autant plus soucieux de justifier sa nouvelle position par la valeur épique qu'il est dépourvu de noblesse de sang. Néanmoins, l'extrait virgilien met d'autant plus en exergue l'ambiguïté de l'opération, en

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁵ A. de Viellerglé et Lord R'Hoone, *L'Héritière de Birague, histoire tirée des manuscrits de Dom Rago, ex-prieur de bénédictins, mise au jour par ses deux neveux*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans, op. cit.*, t. I, p. 179.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 251.

exaltant la ruse bourgeoise au détriment de la loyauté et de la noblesse des sentiments.

L'Héritière de Birague ne se limite pas à peindre le ridicule engendré par l'idéalisation du moderne à travers le répertoire épique. Plus spécifiquement, la mystification épique de l'Histoire constitue une véritable obsession pour d'autres personnages. Lecteur de l'*Henriade*, Balzac ridiculise l'usage politique de l'épopée que fait Chanclos, « chez [lequel] tout se nommait *Henri, Henrion, ou Henriette*, tant était grand le fanatisme du bon capitaine pour *son invincible maître l'aigle du Béarn* »⁶⁷.

La légitimation douteuse du pouvoir par l'hypotexte épique passe d'ailleurs par l'épigraphe : « *Discite justitiam moniti, et non temnere divos. VIRGILI* »⁶⁸, en évoquant le *Virgile travesti* : une sentence « bonne et belle », pour paraphraser Scarron, mais inutile face aux *realia* du pouvoir.

Jean Louis (1822) nous amène loin des cours féodales d'inspiration gothique de *L'Héritière de Birague*. Cependant, le deuxième roman de jeunesse de Balzac prolonge le projet anticipé par l'anoblissement ridicule de l'intendant Robert, en mettant en scène l'assimilation du répertoire épique par la bourgeoisie parisienne.

La transfiguration du Louvre en demeure des Dieux inaugure le texte : le palais, « trop grand pour la petitesse de l'homme, est la demeure des immortels », un véritable « nouvel Olympe »⁶⁹. Cependant, le regard du narrateur ne tarde pas à s'éloigner des sommités idéales du palais royal, pour nous amener chez l'humble Fanchette et son amoureux Jean Louis. Nous sommes en 1788, au seuil de la Révolution : la petite bourgeoisie va bientôt s'emparer de la légitimité épique, mais ridicule, qui est encore apanage de la noblesse française d'Ancien Régime.

De même que dans *L'Héritière de Birague*, la dérision des classes dominantes à travers les coordonnées culturelles classiques est une constante : « cette grande déesse tant adorée des anciens, ce *Fatum* qui gouvernait leurs dieux » n'est en réalité que le résultat d'une série d'usurpations arbitraires ; « dans un état, les lois, telles imparfaites qu'elles sont, guident les souverains ; et si l'on peut voir au-dessus d'eux, on aperçoit le *Fatum* ! »⁷⁰.

De même, le marquis de Vandeuil a une langue « épaissie par ses libations à Bacchus »⁷¹ lorsqu'il essaie de séduire Franchette,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁹ A. de Viellerglé et Lord R'Hoone, *Jean Louis ou la Fille trouvée*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans, op. cit.*, t. I, p. 277-278.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 459.

⁷¹ *Ibid.*, p. 345.

le merveilleux mythique s'imposant comme véhicule de la dégradation morale de l'aristocratie.

D'autre part, si *L'Héritière de Birague* faisait allusion à la création d'une nouvelle épopée bourgeoise à travers l'intendant Robert, *Jean Louis* incarne ces mêmes propos, en faisant de la transmission de l'imaginaire épique de l'aristocratie au Tiers État l'un des pivots du roman. Le renversement de l'imaginaire épique devient ainsi le miroir des bouleversements sociaux engendrés par la Révolution : Jean Louis est associé à un « Hercule moderne »⁷², alors que Franchette, sa fiancée, est « fraîche comme Hébé, belle comme Vénus, et pure comme Minerve »⁷³. « [Nouvelle] Hélène au milieu du Palais-Royal »⁷⁴, Franchette va être « enlevée » par la noblesse, qui reconnaît en elle la fille perdue du duc de Parthenay. Réécriture bouffe de l'*Illiade*, *Jean Louis* raconte ainsi l'ascension sociale du héros homonyme par le biais, dans la meilleure tradition épique, des exploits militaires, qui vont conduire le jeune homme aux côtés de Lafayette, se battant pour la liberté des colonies américaines : « Ses hauts faits d'armes, sa valeur brillante, le récit, plein d'intérêt et de cette éloquence des grandes âmes [...] rendirent le colonel [Jean Louis] Granivel le héros par excellence »⁷⁵.

Le rapport entre le discours épique et la noblesse est autant peu surprenant que le recours aux épithètes épiques : « Je ne pense pas », écrit-t-on, « que nous devions décrire le lever de l'aurore, parce que [...] on peut en lire mille descriptions dans Homère, Virgile »⁷⁶. Si l'épopée engendre des scénarios figés, l'originalité de *Jean Louis* réside moins dans leur détournement grotesque que dans leur déplacement social au sein de l'univers romanesque. Le texte intègre et subvertit la représentation idéale des classes dominantes en attribuant cette fois le même répertoire iconographique aux subalternes :

Il n'y a rien de si peu romantique que le lever de deux époux [...] : il faudrait, pour parler dignement des mystères de l'hymen, que l'on pût employer des expressions poétiques comme celles-ci : ... *Un époux glorieux/ Qui dès l'aube matinale,/ De sa couche nuptiale,/ Sort brillant et radieux*. Mais remarquez qu'un époux *glorieux* toute la nuit ne peut guère sortir *brillant et radieux* le matin, à moins d'être un Hercule ou un Jean Louis : aussi le poète

⁷² *Ibid.*, p. 295.

⁷³ *Ibid.*, p. 329.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 440.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 405.

lyrique a commis une grande faute, et c'est très-bien prouvé par le lever du marquis de Vandeuil. En effet, ce dernier s'éveilla pâle et les yeux battus⁷⁷.

Lorsqu'elle compromet l'*ethos* épique de sa noblesse d'épée, la « *vérité historique* commence à devenir gênante »⁷⁸. L'idéalité mythique abandonne ainsi le marquis de Vandeuil pour consacrer l'amour bourgeois entre Jean Louis et Franchette. Bien que le texte conserve une teneur humoristique, le discours classique a perdu tout acharnement moqueur lorsqu'il est attribué au nouveau couple bourgeois. *Jean Louis* inaugure ainsi une nouvelle phase dans le rapport du jeune Balzac à l'imaginaire épique, ce dernier n'étant plus un obstacle à « la vérité historique », mais plutôt, comme on le verra dans la section suivante, son principe de synthèse narrative.

3. L'épopée classique dans *Clotilde de Lusignan*

Le répertoire épique dans *L'Héritière de Birague* et *Jean Louis* est sensiblement moins riche que dans *Clotilde de Lusignan*. La multiplication des références épiques dans ce dernier texte suggère la pertinence et la continuité du phénomène ; en outre, elle encourage avec d'autant plus de certitude l'attribution à Balzac de la paternité du même imaginaire dans les romans précédents.

Le prologue de *Clotilde de Lusignan* présente une version romanesque de l'invocation à la Muse dans les épopées classiques. Cependant, ce n'est pas Calliope que l'on invoque, mais l'imagination du romancier, que l'on invite à « [tournoyer] dans les airs comme le fils de Dédale »⁷⁹. Nonobstant l'égotisme « impie » d'une prière adressée à soi-même, le renouvellement de la pratique de l'invocation dévoile la présence de l'hypotexte épique, qui se répète même en tête du quatrième tome : l'œuvre de fiction est cette fois associée au labyrinthe de Dédale⁸⁰.

Nous remarquons d'ailleurs une troisième invocation burlesque, où la nouvelle muse romantique ne peut que s'adapter aux usages de l'épopée ancienne, seule véritable source du « charme de la vie » :

Ici, lecteurs, je puis dire avec Virgile, qu'il s'ouvre un autre ordre de choses, et je pourrais, tout comme lui faire une invocation : il n'y aurait entre nous deux que la petite différence qui se trouve entre le bien et le mal, et si je ne m'écriais pas : *Nunc age qui reges Erato... / Tu, vatem, tu, diva, mone.../...*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 474.

⁷⁹ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan ou le Beau Juif. Manuscrit trouvé dans les archives de Provence*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans, op. cit.*, t. I, p. 531.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 575.

Major rerum mihi nascitur ordo, je pourrais fort bien croasser dans mon délire : “O muse nouvelle, pleine de jeunesse et de grâce, qui présidez aux compositions romantiques ! Muse, qui dictiez à Goethe, son Werther ; à Staël, sa Corinne ; Atala, Réné, Paul et Virginie, le Corsaire, daignez jeter un regard de protection sur ce qui me reste à dire des amours de Clotilde et du beau Juif ? Donnez-moi l'audace, la hardiesse ? Élanchez-moi dans des champs inconnus de l'idéal et de l'immense, ou mieux que tout cela, mettez dans mon cœur cette exquise sensibilité, le charme de la vie ?⁸¹

Balzac paraphrase le début du VII^e livre de l'*Énéide* (v. 36-40), où l'on demande la protection de la Muse de la poésie sentimentale pour raconter un cadre qui est militaire et collectif : « [...] Dicam horrida bella, / Dicam acies actosque animis in funera reges » (VII, v. 41-42). L'épopée s'impose ainsi comme un espace d'hybridation des genres littéraires tel que celui invoqué, moins dans les œuvres que dans les manifestes, par les contemporains de Balzac⁸². Dans l'*Énéide* aussi bien que dans *Clotilde de Lusignan*, les vicissitudes sentimentales s'entrelacent aux destins nationaux. Le roman de R'Hoone est “épique” puisqu'il met l'accent sur la collectivité, en offrant « des scènes de la vie de ces grandes masses que l'on nomme nations, et de ces rois qui les conduisent bien ou mal »⁸³. En même temps, le récit collectif repose sur des dynamiques intimes : « Vous connaissiez que [...] si la nourrice de Charles VI n'eût pas raconté des histoires de revenant et n'eût pas pressé la tête au jeune prince quand elle le reçut au sortir du sein royal ; trente ans de guerres intestines, les Bourguignons et les Armagnacs n'auraient pas désolé la France »⁸⁴.

De même que l'*Énéide*, *Clotilde de Lusignan* est un récit de fondation⁸⁵ : comme nous le verrons par la suite, les Lusignan ne sont que les ancêtres romanesques de la dynastie royale, dont l'association à la matière de l'*Énéide* ne constitue pas une nouveauté : déjà la *Franziade* (1572) de Ronsard attribuait à Astyanax la fondation de la monarchie française. Néanmoins, si *Clotilde de Lusignan* est échafaudé à partir d'un

⁸¹ *Ibid.*, p. 792-793.

⁸² Balzac remarque que les propos de la « Préface » de *Cromwell* (1827) ne sont que très faiblement réalisés par *Hernani* (1830) : « Entre la préface de *Cromwell* et le drame d'*Hernani*, il y a une distance énorme. *Hernani* aurait tout au plus été le sujet d'une balade » (Honoré de Balzac, « *Hernani*, drame nouveau, par M. Victor Hugo. Deuxième et dernier article », *Feuilleton des journaux politiques*, dans *Œuvres diverses*, éd. Pierre-Georges Castex et alii, t. II, Paris, Gallimard, 1996, p. 690).

⁸³ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 644.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 648-649.

⁸⁵ Dans son introduction à l'édition italienne de l'*Anonyme*, Paola Dècina Lombardi revient sur la présence du même mythe dans ce roman, écrit par Balzac à quatre mains avec Le Poitevin de l'Égreville. « Outre que le rite de passage au monde de l'âge adulte, le mythe d'Énée préfigure ainsi le motif prométhéique d'une refondation en éradiquant les décombres du passé » (Paola Dècina Lombardi, « Prefazione », dans Honoré de Balzac, *L'Anonimo, ovvero Senza padre né madre*, Milano, Mondadori, 2004, p. xvi, c'est nous qui traduisons).

palimpseste épique, ce dernier s'impose moins comme source de légitimation idéale du pouvoir, que comme modèle de naturel réaliste.

De même qu'Énée quitte Troie à la recherche d'une nouvelle patrie, Clotilde et son père Jean II ont abandonné Chypre après la conquête de l'île par la Sérénissime. Nouveau Latium, la Provence accueille les Lusignan ; leurs destins seront ensuite joints à la couronne française par le mariage entre Clotilde et le Beau Juif, sous l'identité duquel se cache Gaston II de Provence⁸⁶. Bien que ce dernier « périt à 23 ans »⁸⁷, son neveu « institua Louis XI son héritier. Ce fut alors que la Provence fut irrévocablement réunie à la couronne »⁸⁸.

Une branche oubliée, et donc favorable à la réécriture romanesque, de l'histoire de France s'insère dans un projet politique et esthétique plus large, grâce la conjoncture de l'épopée. Casin-Grandes ne constitue qu'une "étape" du voyage des Lusignan fuyant de Chypre, d'ailleurs île sacrée de Venus, fondatrice de la descendance d'Auguste dans l'*Énéide*⁸⁹. La résidence provençale des Lusignan devient ainsi une sorte de Troie à quitter, « *campus ubi Troja fuit* »⁹⁰, dans la perspective historique de s'unir aux destins de la couronne française.

À l'entrée du château, se trouvent deux masses de granit qui ont l'air d'être tombés « des mains des géants quand Jupiter les foudroya », alors que la façade « du temps du roi Charles VIII [...] imposait encore assez [de puissance] pour que les vilains [...] n'osassent pas remuer »⁹¹. Les deux extraits soulignent bien la double fonction assumée par l'épopée : du point de vue politique, elle permet de reproduire le même stratagème que l'*Énéide*, en entourant l'histoire de la couronne française d'un halo

⁸⁶ Le texte de Balzac s'appuie sur une tradition qui remonte au *Roman de Mélusine* de Jean D'Arras, où la fée Mélusine est présentée comme la fondatrice du château des Lusignan, près de Poitiers, en Touraine, d'ailleurs *locus balzacien* par excellence... Ainsi, *Clotilde de Lusignan* peut se considérer comme une sorte d'épopée romanesque "avant" l'épopée, racontant les vicissitudes des ancêtres de Mélusine. Voir Daisy Delogu, « Jean d'Arras Makes History : Political Legitimacy and the Roman de Mélusine », *Dalhousie French Studies*, vol. 80, 2007, p. 15-28 ; Catherine Léglu, « Nourishing Lineage in the Earliest French Versions of the *Roman de Mélusine* », *Medium Ævum*, vol. 74, n° 1, 2005, p. 71-85. Quelques années avant la parution de *Clotilde de Lusignan*, les vicissitudes de Mélusine avaient déjà fait l'objet d'un roman de Jean Edme Paccard, *Mélusine ou Les tombeaux des Lusignans* (1815), cité par Claude Duchet, « L'Illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2/3, 1975, p. 253.

⁸⁷ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 824.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Clotilde de Lusignan* multiplie les analogies entre l'héroïne éponyme et la déesse. À titre d'exemple, Clotilde ressemblait à « Vénus, [...] jouant avec les armes de Mars » (Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 796).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 821.

⁹¹ *Ibid.*, p. 535.

mythique ; du point de vue esthétique, l'hypotexte épique charge le roman d'un solennel pourtant dépourvu de toute déformation idéale.

Les épigraphes en début de chapitre, véritable obsession burlesque de Lord R'Hoone⁹², témoignent d'ailleurs d'une lecture directe de l'*Énéide* : le chapitre IX s'ouvre par « *At regina gravi jam dudum saucia cura/Vulnus alit venis* » (*Énéide*, IV v. 1-2), le rapport contrasté entre Clotilde et Nephtaly reproduisant celui entre Énée et Didon.

D'autre part, le deuxième hémistiche du v. 2 (« *et caeco carpitur igni* »), passé sous silence, anticipe par renversement l'action du chapitre à venir. Si le vers de Virgile dévoile le destin de Didon, brûlant d'abord de passion et ensuite sur le bûcher, au contraire Clotilde, à moitié congelée, a besoin du feu symbolique de la passion pour être sauvée : la grotte où elle est emprisonnée, lieu chthonien par excellence, n'est que l'entrée de la demeure de Nephtaly-Énée.

Le rapport à l'épopée n'est pas seulement une relation de correspondance directe ; l'inversion romanesque de l'héritage épique opère aussi au sein du texte, en servant les nécessités narratives. Le lectorat ne dispose d'aucun élément lui permettant d'anticiper que Nephtaly est également Gaston II ; seule la référence épique suggère que le destin de Nephtaly et de Clotilde est à la fois sentimental et politique, en légitimant leur amour et en préparant l'*anagnorisis* finale.

D'ailleurs, plusieurs éléments contribuent à définir Enguerry en tant qu'opposant du destin épique de Nephtaly-Énée. Suzerain sanguinaire calqué sur la figure de « Louis d'Anjou, oncle de Charles VI »⁹³, Enguerry attaque la nouvelle Troie de Casin-Grandes, que l'on quitte « en portant tous ses Dieux, comme Énée lorsqu'il fuyait sa patrie, devenue la proie des Grecs »⁹⁴. Enguerry devient un nouvel Achille ; cependant, sa brutalité paraît inadéquate pour l'un des ancêtres de Charles VII, d'autant plus qu'Enguerry se vante d'avoir été l'ancien compagnon de Jean-sans-Peur, duc de Bourgogne et ennemi de la couronne.

R'Hoone attribue la diabolisation d'Enguerry aux frères Camaldules, auteurs de la pseudo-chronique dont le roman serait tiré, « ses braves moines [ayant] à se plaindre »⁹⁵ de Louis d'Anjou. La monstruosité d'Enguerry est ainsi le résultat de la superposition de visions politiques conflictuelles, transmises de la chronique au roman. Les Camaldules prolongeraient le même usage ridicule de l'épopée que l'on dénonçait dans *L'Héritière de Birague* et dans *Jean Louis*, la délégitimation politique se couplant à la déformation

⁹² Aucune n'est présente dans les ouvrages signés Horace de Saint-Aubin.

⁹³ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 566.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 751

⁹⁵ *Ibid.*, p. 566.

grotesque. L'excès frénétique des tortures qu'Enguerry inflige aux paysans témoigne bien du procédé, qui s'oppose à la mesure classique et à l'équilibre naturel du couple formé par Nephtaly et Clotilde.

Le prétendu Enguerry, découvre-t-on enfin, n'est qu'un imposteur ; le véritable seigneur ne parvient à réclamer son titre qu'après la mort de l'usurpateur, en rentrant dans son palais tel qu'Ulysse lors du massacre des Phroces : « il regardait de la salle, les meubles, le plancher avec l'air d'un banni, qui, rentrant dans sa patrie après longues années, examine le moindre hameau et respire l'air des routes avec une jouissance dont on n'a pas d'idée »⁹⁶. Le procédé est cette fois loin de l'excès que l'on attribuait à l'imposteur : la dignité épique du vrai Enguerry n'engendre aucune idéalisation ; au contraire, elle ne fait que mieux saisir le naturel du héros dans les manifestations du *nostos*.

De même, la solennité avec laquelle Jean II et sa cour vont vers la défaite militaire évoque celle des assiégés de Troie : en les décrivant, le narrateur ne peut « songer sans émotion aux prières boiteuses qu'Homère nous montre »⁹⁷. La chute de Casin-Grandes convoque des traits de l'*ethos* guerrier de l'*Illiade*, peint pourtant sans aucune édulcoration de la violence guerrière. Une longue scène de violence guerrière contient l'invitation suivante⁹⁸ : « si vous avez lu Homère, représentez-vous les fils de Télamon défendant l'entrée de leur camp contre Hector »⁹⁹. De même, le dernier affrontement intègre la brutalité de la bataille¹⁰⁰ par l'allusion au fait que « l'on défendit [le] corps [du lieutenant] comme celui de Patrocle dans l'*Illiade* »¹⁰¹.

Nous connaissons les difficultés que le Balzac de *La Comédie humaine* expérimentera à l'égard des séquences guerrières¹⁰², jusqu'à l'échec des *Scènes de la vie militaire*¹⁰³. Au contraire, dans *Clotilde de Lusignan* l'épopée constitue le modèle auquel faire référence pour peindre les

⁹⁶ *Ibid.*, p. 788.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 672.

⁹⁸ « [Enguerry] écumait et menaçait de ses poings le château [...] Dans sa fureur il fendit la tête à un pauvre cavalier de Kéfalein, qui, s'étant laissé désarçonner par son cheval, fut trouvé par terre » (*Ibid.*, p. 685).

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ « Castriot se désespérait, parce que son fameux sabre était cassé, et qu'il ne maniait pas aussi bien l'épée ; mais, saisissant le moment où Nicol se défendait contre l'évêque et Jean Stoub, il le tourna, et sans s'inquiéter des coups qu'il recevait de ceux qui protégeaient leur chef, il lui plongea son épée à travers son gorgerin » (*Ibid.*, p. 781).

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Songeons à l'échec de *La Bataille*, projet de roman qui, six ans après la publication de *Clotilde de Lusignan*, devait raconter la triomphe de Napoléon à Wagram. Voir Patrick Berthier, « Absence et présence du récit guerrier dans l'œuvre de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1984, p. 225-247.

¹⁰³ Voir Louis Sorel, « Les soldats vu par Balzac », *Europe*, vol. 28, n° 55, 1950, p. 101-104.

conflits, en se servant de l'*Illiade* comme d'un répertoire de scénarios réalistes, dont le dramatique vivifie le roman.

En cohérence avec les *Considérations sur la littérature romantique*, la tradition classique est une source inépuisable de « naturel » pour l'écriture du jeune Balzac, que l'on oppose à l'intimisme maniéré des romantiques. Au chapitre XXIII, qui s'ouvre d'ailleurs par une épigraphe tirée de l'*Illiade*¹⁰⁴, R'Hoone défie « la critique [de] ne pas trouver du naturel dans tous ces mouvements-là ! et, naturels ? On n'a rien à me dire ! S'ils ne le sont pas ? alors ils deviennent romantiques ! Ainsi la critique est battue ! »¹⁰⁵. Le « demi-romantisme »¹⁰⁶ de Balzac n'implique donc aucun penchant pour les Anciens, sinon comme vecteur de réalisme. Contrairement à Stendhal et à Hugo, qui revendiquaient le « romantisme » naturel des classiques, l'opinion excentrique de Balzac pose l'écrivain déjà au-delà de la dichotomie opposant les Modernes aux Anciens : son propos est de dépasser l'Idéal imprégnant la littérature romantique ainsi bien que la réception moderne de l'épopée classique.

Certes, à l'exception des scènes guerrières, les conséquences tangibles des propos « épiques » sont difficilement observables dans le texte, le style souffrant de la rapidité d'exécution et du manque d'expérience de Balzac. Les commentaires tels que celui que nous venons de citer jettent un éclairage sur les ambitions du romancier bien plus qu'ils ne présentent des résultats dans son écriture.

Le « réalisme » que Balzac espère calquer sur le modèle classique finit par être un « naturel » *sui generis* qui, sans vraiment s'affranchir de l'épopée ancienne, en prolonge le merveilleux : les êtres humains assument la puissance de demi-dieux ; les passions s'intensifient et poussent leurs manifestations jusqu'aux frontières du préternaturel. En s'approchant du rocher du Géant, Clotilde a l'impression qu'« une déesse malfaisant étendit un crêpe funèbre marqueté de ces petits nuages blancs, que l'on nomme fleurs d'orage »¹⁰⁷ ; de même, les rois sont présentés comme des « demi-dieux [qui] s'enveloppent d'une toile d'opéra, sur laquelle sont imprimées les lois de lèse-majesté »¹⁰⁸.

D'autre part, l'ambiguïté du « naturel » épique nous paraît loin d'être incohérent avec le réalisme de la maturité de Balzac où, sans aucune solution de continuité avec les mœurs du XIX^e siècle, le merveilleux sert

¹⁰⁴ « Rien n'empêche leur perte, elle est décidée, ils doivent périr ; ainsi le veut le destin ! Homère, ch. 10 » (Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, op. cit., p. 739). André Lorant remarque qu'il ne s'agit que d'un « souvenir de lecture de l'*Illiade* », le vers ne figurant pas sous cette forme dans le chant X.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 740.

¹⁰⁶ Voir § 44.

¹⁰⁷ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, op. cit., p. 596.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 644.

les exigences philosophiques du récit (songeons à *La Peau de chagrin*)¹⁰⁹. Au contraire, l'*epos* s'insère peut-être dans l'écosystème balzacien en tant que véhicule du merveilleux de *La Comédie humaine*, associé trop souvent à la seule influence des mystiques chrétiens ou des sciences occultes dans la formation de l'auteur¹¹⁰. Si déjà *Jean Louis* témoignait du dépassement de la parodie épique telle qu'on la trouve dans *L'Héritière de Birague*, il faut juste attendre que, des sommets de la société d'Ancien Régime, l'imaginaire épique se déverse sur l'ensemble de la société de la Restauration, pour y transmettre à la fois son naturel et son merveilleux.

En guise de conclusion

On a soutenu que l'un des éléments de continuité entre *La Comédie humaine* et l'épopée résiderait dans leur « forme synchronique »¹¹¹. Cependant, cela n'est que partiellement vrai. Dans les *Études philosophiques* l'action se situe souvent dans le passé : songeons au Paris de l'année 1308 des *Proscrits* ou à Ferrare du début du XVI^e siècle dans *L'Élixir de longue vie*. Loin de se réduire à cadre des « récits fantastiques et historiques »¹¹², les *Études philosophiques* constituent l'axe interprétatif « vertical » par rapport au reste du cycle, en fournissant les outils pour saisir le sens du présent de *La Comédie humaine*.

Le passé, soit-il épique ou historique, est ainsi le lieu privilégié où manifester une forme de merveilleux réifiant la pensée balzacienne¹¹³. Si dans la dédicace de *Séraphita* Balzac déplore l'absence de la « glorieuse épopée que la France attend encore »¹¹⁴, cela souligne d'autant plus la centralité du remaniement épique de l'Histoire dans l'œuvre balzacienne. Bien que Conrad associe *La Fille aux yeux d'or* à « une nouvelle *Iliade*, où le rôle des dieux est tenu par les forces surhumaines de la volonté »¹¹⁵, nous rappelons qu'il n'y a rien de « surhumain » dans la Volonté balzacienne, sinon ses coordonnées représentatives. Au contraire, le répertoire du merveilleux épique¹¹⁶ intègre le réel balzacien pour mettre

¹⁰⁹ Voir, à titre d'exemple, Jean-Louis Tritten, *Le Langage philosophique dans les œuvres de Balzac*, Paris, Nizet, 1976.

¹¹⁰ Voir André Vanoncini, *Balzac. Roman, histoire, philosophie*, Paris, Honoré Champion, 2019 ; ou le volume richissime, bien que daté, d'Henri Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, José Corti, 1951.

¹¹¹ Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques*, op. cit., p. 324.

¹¹² *Ibid.*, p. 322.

¹¹³ Voir Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de la pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005.

¹¹⁴ Voir § 17.

¹¹⁵ Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques*, op. cit., p. 345.

¹¹⁶ Par soin d'exactitude, nous précisons que les références épiques dans l'œuvre de lord

en scène les forces, parfois exceptionnelles mais toujours humaines, à l'œuvre dans *La Comédie humaine*.

Si le bouleversement carnavalesque imposé au répertoire épique est clair dans les romans écrits avec Viellergré, l'atténuation humoristique dans *Clotilde de Lusignan* n'implique pas un changement de stratégie représentative, mais son affinement. Dans le troisième roman de Balzac, le répertoire virgilien constitue le seul lien entre un roman apparemment inoffensif et l'Histoire de France, sans pourtant que l'époque où Balzac écrit ne soit apparemment impliquée dans l'opération.

D'autre part, l'insistance de Balzac sur la littérature classique et son propos d'en déconstruire la réception moderne, saturée d'Idéalisme, est loin d'être innocente. À plusieurs reprises, Nephtaly est associé au « bel Endymion contemplé par la Lune amoureuse »¹¹⁷. L'obsession de Balzac pour Girodet et son *Endymion* est connue, au moins pour ce qui concerne la maturité artistique du romancier¹¹⁸ : le peintre est l'un des personnages de *La Maison du Chat-qui-pelote* ; en revanche, dans *La Vendetta*, Ginevra quitte l'atelier de Sevrin après avoir rencontré Luigi, « en emportant gravé dans son souvenir l'image d'une tête d'homme aussi gracieuse que celle de l'*Endymion*, chef-d'œuvre de Girodet qu'elle avait copié quelques jours auparavant »¹¹⁹.

Si *La Vendetta* nous présente le mythe d'Endymion par l'*ekphrasis* de l'œuvre de Girodet, dans *Clotilde de Lusignan* il n'y a aucune médiation entre le mythe et le texte. Le clivage entre les deux occurrences, peut-être dû à la prise de conscience de la nature arbitraire de tout code esthétique, n'empêche pas l'association. Le rapport entre Luigi et l'art néoclassique nous invite à lire l'association de Nephtaly à Endymion sous une perspective politique. Élève de David, le classicisme de Girodet est l'un des véhicules privilégiés de la propagande bonapartiste, divinisant l'Empereur à travers le Panthéon classique. Proscrit bonapartiste au lendemain de Waterloo, le sort de Luigi évoque le contraste entre les fastes épiques de la légende napoléonienne et la misère de ses fidèles soldats : la même opposition qui, par le contraste avec le divin classique, soulignait le caractère inadapté de l'aristocratie féodale dans l'*Héritière de Birague* ou *Jean Louis*. En effet, l'atelier de Sevrin est lui-même le *locus* où triomphent des contrastes : on y trouve « la Diane ou l'Apollon auprès

R'Hoone s'insèrent dans le cadre plus vaste des références mythologiques qui, à cause des rapports intertextuels plus souples, ont été exclues de notre analyse.

¹¹⁷ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, op. cit., p. 798.

¹¹⁸ Voir Chiara Savettieri, *L'incubo di Pigmalione: Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palermo, Sellerio, 2013 ; Mario Praz, *Gusto neoclassico*, terza edizione aggiornata e notevolmente accresciuta, Milano, Rizzoli, 1974.

¹¹⁹ Honoré de Balzac, *La Vendetta*, dans *La Comédie humaine*, t. I, op. cit., p. 1051-1052.

d'un crâne ou d'un squelette, le beau et le désordre, la poésie et la réalité »¹²⁰.

En considérant que l'épopée constitue avec la peinture l'autre grand vecteur de la légende napoléonienne¹²¹, nous ne pouvons pas ignorer que, lorsque Balzac rédige *L'Héritière de Birague* et *Jean-Louis*, les soulèvements d'Espagne contre la couronne (1822-1823) revitalisent la dissidence interne envers Louis XVIII par la récupération, sous plusieurs formes, de la légende de l'Empereur¹²².

La dé-idéalisation de l'imaginaire épique paraît ainsi s'ancrer dans le présent historique de Balzac. Lorsque le romancier met en conflit, et ensuite synthétise, le merveilleux épique et le réel dans ses romans de jeunesse, il transfigure le même contraste qui, au carrefour entre esthétique et politique, anime sa propre époque : le clivage entre l'éclat de la légende napoléonienne et ses *realia* décevants. Il ne s'agit pas de transposer les événements d'une époque à l'autre, en utilisant l'Histoire comme miroir déformant du réel, de même que le ferait Walter Scott ; il est plutôt question de fournir une synthèse de sa propre époque, en donnant vie aux principes esthétiques et politiques qui la traversent.

Si Napoléon représente l'incarnation historique par excellence de la volonté¹²³, les codes du merveilleux épique associés à sa légende constituent un contre-discours sur lequel mouler le « naturel » classique de *Clotilde de Lusignan*. L'ambiguïté de l'art néo-classique, répertoire aussi bien bonapartiste que légitimiste¹²⁴, protège l'écrivain contre les attaques de la censure, qui subira quand même l'année suivante par la saisie du *Vicaire des Ardennes* : « [Je] sais », écrit Balzac avec malice « que les entraves apportées par les ministères qui, après tout, nous doivent la liberté en littérature comme en politique, [...] forcent une multitude

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1042.

¹²¹ Voir Jean-Marie Roulin, *L'Épopée en France, op. cit.* ; Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide »*, *op. cit.* La floraison de poèmes célébrant l'Empereur va d'ailleurs se prolonger de manière clandestine sous la Restauration, pour éclater de nouveau sous le règne de Louis Philippe. Seule la mort de l'Aiglon (1832) va marquer un coup d'arrêt à leur production.

¹²² Voir Bernard Ménager, *Les Napoléons du peuple*, Paris, Aubier, 1988, p. 29 et *sq.* ; Jean Lucas-Dubreton, *Le Culte de Napoléon, 1815-1848*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 193 et *sq.*

¹²³ Dans *Autre étude de femme*, Balzac représente Napoléon « comme la personnification de la volonté, mais d'une volonté qui sait se traduire par des actes » (Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Colin, 1971, p. 81).

¹²⁴ La figure herculéenne est associée tant au pouvoir monarchique légitime qu'à l'Empereur. Considérons les allégories mythologiques dont se sert Le Brun pour peindre Louis XIV (voir Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, Genève, Droz, 2004), ainsi que les illustrations d'Hippolyte Lecomte, qui décorent les *Campagnes d'Italie* de Vivant Denon. Le même imaginaire herculéen revient non seulement dans *Jean Louis* mais également dans *Clotilde de Lusignan* : Nephtaly lui-même est pris « pour Hercule si le paganisme avait encore eu ses autels » (Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan, op. cit.*, p. 686).

d'esprits à prendre le mode de composition que j'adopte »¹²⁵. Néanmoins, la référence politique est tangible : les seuls personnages qui demeurent fidèles à l'imaginaire glorieux de l'épopée – des militaires ridicules comme Castriot dans *Clotilde de Lusignan* et Chanclos dans *L'Héritière de Birague* – anticipent en effet le nombre d'anciens légionnaires bonapartistes qui, comme les grognards du *Médecin de campagne*, encombrent *La Comédie humaine*, en incarnant l'envers, aussi comiques que décevants, de la légende napoléonienne.

La tradition classique dans les romans de jeunesse de Balzac permet ainsi de lire la vulgarité du présent au prisme d'un imaginaire qui évoque *in absentia* la gloire impériale de la France, en assumant parfois des tournures opaques¹²⁶. Sans être une déclaration du “bonapartisme”, sinon esthétique, de Balzac¹²⁷, l'omniprésence de la figure de Napoléon et de ses demi-soldes dans *La Comédie humaine* encourage à une lecture de plus en plus politique du réalisme balzacien¹²⁸, en mettant l'accent sur la dette poétique de Balzac à l'égard de l'héritage napoléonien.

Michele Morselli
(Université de Bologne)

¹²⁵ Horace de Saint-Aubin, « Préface », *Annette et le criminel*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans*, *op. cit.*, t. II, p. 446.

¹²⁶ Dans *Jean-Louis*, le héros éponyme est associé à plusieurs reprises à George Washington, une figure récurrente aussi bien dans la légende noire et blanche de l'Empereur. Les conservateurs associent Napoléon à un Washington pris par la soif du pouvoir ; en revanche, à la mort de l'Empereur, parmi les nostalgiques se multiplient les bruits qui voudraient Bonaparte réfugié aux États-Unis, prêt à envahir la France à la tête d'une armée de soldats américains. Voir Annie Jourdan, *Napoléon. Héros, Imperator, Mécène*, Paris, Flammarion, 2021, p. 80-81, 114 ; Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁷ Voir Jean-Hervé Donnard, « À propos d'une supercherie littéraire. Le “bonapartisme” de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 123-143.

¹²⁸ Voir Pierre Laubriet, « La légende et le mythe napoléoniens chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1968, p. 285-302.