

FIGURATIONS ET CONFIGURATIONS
DE LA FEMME AUTEUR DANS
LA COMÉDIE HUMAINE D'HONORÉ DE BALZAC

par
Amélie Vioux
Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

Novembre 2011

Table des matières

Table des matières	2
Résumé	3
Abstract	4
Remerciements	4
Table des abréviations	6
Introduction	7
<i>Les romans de la vie littéraire : le cas des femmes auteurs</i>	7
<i>Balzac et la représentation des femmes auteurs</i>	10
<i>La femme auteur : figurations et configurations</i>	10
<i>Les personnages de femme auteur dans La Comédie humaine</i>	13
Chapitre 1 : Figurations	15
1.1. <i>La femme auteur : un genre androgyne</i>	15
1.1.1. Le physique	16
1.1.1.1. La femme	16
1.1.1.2. L'homme	17
1.1.1.3. Le génie	18
1.1.1.4. L'androgyne	20
1.1.2. Les caractéristiques morales et l'intelligence	21
1.1.3. Du rôle social de la femme : le problème de la famille	24
1.2. <i>De la femme artificielle au monstre</i>	27
1.2.1. Le culte de l'artifice	27
1.2.1.1. La lionne	27
1.2.1.2. Le décor : de la collection au paradis artificiel	31
1.2.1.3. La femme auteur en représentation	34
1.2.2. Le monstre	36
1.2.2.1. Point de vue des personnages	36
1.2.2.2. Point de vue du narrateur balzacien	37
1.2.3. La divinité égyptienne	38
1.3. <i>Les activités culturelles</i>	40
1.3.1. Formations : couvent vs autodidactisme	41
1.3.2. Filiations : les modèles des femmes auteurs	43
1.3.3. Les œuvres des femmes auteurs	44
1.3.3.1. Entrée en littérature et contraintes	44
1.3.3.2. Les œuvres fictives	48
1.3.3.2. Dinah et Félicité, rédactrices de <i>La Comédie humaine</i> ?	49
<i>Conclusion</i>	52
Chapitre 2 : Relations et configurations	54
2.1. <i>Les couples culturels</i>	54
2.1.1. Maternités dérivées et dérivantes	55
2.1.2. Les souffrances d'Ellénore	57
2.1.3. Paris et la province	61
2.1.4. La femme auteur comme concurrente	64

2.2. <i>Les sociabilités mondaines : le modèle du salon</i>	66
2.2.1. La place de la femme auteur dans le monde	67
2.2.1.1. Chez les autres	67
2.2.1.2. Chez elle	68
2.2.2. La femme auteur salonnière	69
2.2.2.1. Les activités	70
2.2.2.2. Les invités	72
2.2.3. La finalité du salon	75
2.3. <i>Les scènes de sociabilité</i>	78
2.3.1. Le thème récurrent de l'amour adultère	78
2.3.2. La place de la femme dans les scènes de sociabilité	79
2.3.2.1. Femmes auteurs, femmes adultères ?	79
2.3.2.2. La femme auteur en maîtresse... de maison	82
2.3.3. L'art de la conversation	85
2.3.3.1. L'art de favoriser la conversation	86
2.3.3.2. Les codes mondains	87
2.3.3.3. L'art de bien conter	88
<i>Conclusion</i>	90
Conclusion	92
<i>Une position originale</i>	92
<i>De l'opposition masculin/féminin au « genre littéraire »</i>	96
<i>L'écrivain idéal et l'écrivain de génie</i>	98
Bibliographie	100
1. <i>Corpus primaire</i>	100
1.1 Romans	100
1.2 Autres textes	102
2. <i>Corpus secondaire</i>	103
2.1 Ouvrages et articles sur la représentation de l'écrivain et de l'artiste dans <i>La Comédie humaine</i> et <i>Corinne</i>	103
2.2 Textes théoriques	106
2.3 Ouvrages et articles historiques	106
2.4 Dictionnaires	108

Résumé

Dans une perspective sociocritique et historique, ce mémoire analyse le personnage de la « femme auteur » dans *La Comédie humaine*. L'hypothèse générale est que Balzac remet en circulation des stéréotypes sur les femmes de lettres (la femme savante, le bas-bleu) que, dans certains cas, il revalorise de manière étonnante. La première partie s'attache aux « figurations » (GREMLIN) de ces femmes, qui font la part belle au motif du travestissement, et à la présentation de leurs œuvres. La seconde partie se penche sur leurs relations avec leur entourage et les « configurations » (Elias) auxquelles elles prennent part. Au sein du couple culturel, elles prennent beaucoup d'ascendant sur leurs collègues masculins. Dans le monde, elles arrivent parfois à se constituer un salon modèle et influent. Malgré une ironie presque constante à leur égard, Balzac fait paradoxalement de l'une d'elles, Camille Maupin, le type accompli de l'écrivain de génie.

Abstract

This thesis analyses the position of the woman writer in *La Comédie humaine* through a sociocritical and historical perspective. The hypothesis is that Balzac reappropriates stereotypes typically conferred upon female writer (the learned lady, the bluestocking), casting some in a positive light. The first part of the thesis deals with the « figurations » (GREMLIN) of these women – emphasizing their masculine characteristics (their physical appearance, their morals and their behavior) – and with a presentation of their work. The second part focuses on their relationships and on the « configuration¹ » (Elias) in which they take part. Within the cultural couple, women writers have considerable influence over their masculine colleagues. Within high society, they are able to establish an ideal and influential salon. Despite his constant irony towards these women, Balzac transforms one of them, Camille Maupin, into a model of the genius writer.

¹ The German word « Figuration » in Elias' work is translated as « figuration » in English, and « configuration » in French. I chose to keep the word « configuration » in order to distinguish GREMLIN's concept from Elias'.

Remerciements

Ma reconnaissance va en premier lieu à Pascal Brissette, à qui je dois en grande partie le sujet de ce mémoire. Celui-ci n'aurait pu être mené à bien sans ses encouragements, ses brillants conseils et ses patientes corrections, dont la quantité n'égale que la qualité. Je le remercie chaleureusement aussi, ainsi que le GREMLIN, pour l'emploi qu'ils m'ont fourni. Ce travail d'assistantat de recherche m'a démontré que le XIX^e siècle, en littérature, est loin de pouvoir se résumer à quelques auteurs canoniques.

Merci également à Cynthia Harvey, professeure au département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, pour son évaluation très consciencieuse de mon travail, ses conseils minutieux et ses encouragements. Un tout grand merci aussi à Nicole Corbett, pour son aide quant à la traduction du résumé ; que nos corrections mutuelles soient toujours aussi fructueuses !

Ce travail n'aurait jamais pu s'écrire sans les divers soutiens financiers qui m'ont été accordés. Je remercie le Département de Langue et Littérature Françaises pour son soutien généreux. Mes remerciements vont tout spécialement à Michel Biron pour son écoute attentive et son dévouement. Merci aussi à Jane Everett, pour le travail d'assistantat de recherche qu'elle m'a offert, ainsi qu'à Isabelle Daunais et Alain Farah pour avoir partagé avec moi leur expérience d'enseignants. Ce fut un immense plaisir et un très grand honneur de travailler avec toutes ces personnes, dont les qualités humaines m'ont beaucoup marquée. Enfin, je remercie infiniment mes parents qui, en plus de comprendre et de soutenir ma bougeotte incessante, m'ont toujours donné les moyens de poursuivre mes rêves.

Enfin, cette expérience n'aurait pas été la même sans le soutien moral que m'ont apporté mon fiancé et mes amis. À toi, Stéphane, il n'y a pas de mots pour exprimer tout ce que tu m'as apporté. Merci pour ton écoute, ta patience, ta compréhension et ton amour. À toi, Annick, merci pour tes conseils, tes encouragements, tes bienveillantes et plus-que-nécessaires relectures, et, surtout, nos séances de décompression ! Merci de m'avoir offert ton amitié ; qu'elle soit très longue et pleine de rires. À toi, Jérémie, merci pour ta relecture de dernière minute et, surtout, pour ton amitié sans limites. Malgré la distance qui nous sépare et la rareté de nos conversations Skype, je sais que ton troisième œil veille. À vous trois, merci d'avoir sauvé ma santé mentale, en me rappelant que la vie ne se résume pas à l'université... et à Balzac.

Table des abréviations

Œuvres balzaciennes du corpus :

AEF	<i>Autre étude de femme</i>
B	<i>Béatrix</i>
BS	<i>Le Bal des Sceaux</i>
CA	<i>Le Cabinet des Antiques</i>
CB	<i>La Cousine Bette</i>
FA	<i>La Femme Auteur</i>
FE	<i>Une fille d'Ève</i>
H	<i>Honorine</i>
IP	<i>Illusions perdues</i>
LL	<i>Louis Lambert</i>
MD	<i>La Muse du département</i>
MDJM	<i>Mémoires de deux jeunes mariées</i>
PB	<i>Un Prince de la Bohème</i>
R	<i>La Rabouilleuse</i>
SMC	<i>Splendeurs et Misères des Courtisanes</i>
SPC	<i>Les Secrets de la princesse de Cadignan</i>

Autres œuvres :

BB	Jules Janin, « Le Bas-bleu »
C	Mme de Staël, <i>Corinne ou l'Italie</i>
L	Eugène Guinot, « La Lionne »
P	Honoré de Balzac, <i>Les Proscrits</i>
PBB	Frédéric Soulié, <i>Physiologie du bas-bleu</i>

Introduction

Les romans de la vie littéraire : le cas des femmes auteurs

À partir des années 1830, alors que les premiers cénacles romantiques se forment et que la sphère éditoriale se met en place, un nombre croissant d'œuvres sur la vie littéraire sont publiées. Honoré de Balzac compte parmi les écrivains qui ont mis en scène ce sujet à de nombreuses reprises. En effet, aux côtés d'*Illusions perdues*, de nombreuses autres œuvres de *La Comédie humaine* intègrent à leur trame narrative des écrivains, des journalistes, des éditeurs ; en somme, toute une panoplie de personnages qui occupent différentes fonctions dans cette sphère littéraire fictive. La liste des « romans de la vie littéraire » établie par le GREMLIN² montre que la première décennie du siècle compte deux œuvres sur ce sujet – la nouvelle « La Femme auteur » (1804) de Mme de Genlis et le roman *Corinne* (1807) de Mme de Staël. Nous y ajoutons aussi l'œuvre de Mme Dufrénoy, *La Femme auteur ou les inconvénients de la célébrité* (1812). Fait étonnant : les trois premiers « romans de la vie littéraire » ne mettent pas en scène un écrivain, mais une écrivaine. Il faudra attendre la monarchie de Juillet pour voir se multiplier les ouvrages dont la protagoniste est une femme auteur, avec notamment *Lélia* (1833) de George Sand, *Émilie ou la jeune fille auteur* (1837) de Sophie Ulliac-Trémadeure et *Une fausse position* (1844) de Caroline de Marbouty. Ces romans interrogent sa place dans la société et dans la vie littéraire.

Chantal Bertrand-Jennings constate que « si le tournant du siècle et la première moitié du XIX^e siècle furent la période du “sacre de l'écrivain”³, ils ne semblent pas l'avoir été pour son homologue de sexe féminin⁴ ». Pour avancer cela, elle s'appuie sur la restriction des droits civils et politiques des femmes⁵ ;

² Cette liste – non exhaustive – couvre une période qui s'étend de 1800 à 2009. Voir GREMLIN, « Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet », p. 16-28.

³ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1973, 492 p.

⁴ C. Bertrand-Jennings, *Un autre mal du siècle : le romantisme des romancières, 1800-1846*, p. 11.

⁵ C. Bertrand-Jennings évoque notamment la fermeture des Clubs de citoyennes dès 1793, l'exécution d'Olympe de Gouges en raison de ses revendications féministes, la prohibition des rassemblements de plus de cinq femmes à partir de 1795 et, en 1800, l'interdiction de porter la cocarde tricolore. En 1804, enfin, le Code civil exclut tout à fait les femmes de la vie publique et

droits qu'elles venaient pourtant d'acquérir au nom de l'égalité de tous, dès la fin de la Révolution de 1789. Michelle Perrot et Georges Duby expliquent que la Révolution consolide la distinction entre espace public et espace privé, de sorte que « les femmes sont mises à distance du politique, et tenues à la dépendance à l'intérieur de la société civile⁶ ». Confinées à leurs rôles de mères, d'épouses et de maîtresses de maison, assujetties aux principes de modestie et de discrétion, elles n'ont plus lieu de s'immiscer dans le domaine public. Leurs devoirs sont donc incompatibles avec le statut d'auteur. L'époque est aussi rythmée par divers débats sur leur accès à l'éducation, qui se fait plus lentement que pour les hommes, ainsi que sur leurs capacités intellectuelles. C. Bertrand-Jennings rappelle qu'un

débat fait rage au tournant du siècle, inspiré des théories de Cabanis, mais qui semble resurgi de la vieille Querelle des Femmes, sur l'infériorité native de celles-ci, et sur leur incapacité à la création intellectuelle, et plus précisément littéraire⁷.

Dès lors, deux situations de collaboration sont possibles pour une femme qui désire publier : soit elle devient le *nègre* d'un écrivain de sexe masculin, soit elle publie sous son nom, mais a besoin d'un garant auprès des éditeurs. Or, selon Nigel Harkness, « cette “collaboration” n'est pas seulement intellectuelle⁸ », puisqu'elle se double souvent d'une relation amoureuse (George Sand et Jules Sandeau, ou encore Benjamin Constant et Mme de Staël en sont d'illustres exemples). En outre, la femme auteur est accusée d'user de ses charmes pour accomplir ses ambitions. La publication est donc associée symboliquement à la perte de la virginité⁹, voire à la prostitution. C'est pourquoi elle est réprouvée.

La liste établie par le GREMLIN montre aussi que les trois premiers romans du siècle, en plus d'avoir pour sujet des femmes auteurs, ont été écrits par des femmes. Quelques années plus tard, les discours masculins sur les femmes auteurs se radicalisent. L'article de Jules Janin pour le collectif *Les Français peints par*

les rendent dépendantes de leurs pères ou de leurs maris. Voir C. Bertrand-Jennings, *Un autre mal du siècle*, p. 12-13.

⁶ G. Duby et M. Perrot (dir.), *Histoire des femmes en occident*, t. 4, le XIX^e siècle, p. 23.

⁷ C. Bertrand-Jennings, *Un autre mal du siècle*, p. 13.

⁸ N. Harkness, « Le Roman bâtard : femmes auteurs et illégitimité sous la monarchie de Juillet », p. 117.

⁹ N. Mozet, « La Femme auteur comme symptôme », p. 177.

*eux-mêmes*¹⁰, intitulé « Le Bas-bleu », ainsi que *La Physiologie du bas-bleu*¹¹ de Frédéric Soulié se distinguent particulièrement par le mépris que leurs auteurs manifestent à l'endroit des femmes de lettres. Le discours de Balzac dans ses romans ne diffère pas toujours des idées qui circulent sous la monarchie de Juillet et les quelques passages de *La Comédie humaine* où le narrateur balzacien émet son avis sont assez tranchés :

Si ce mot ne devait pas, pour beaucoup de gens, comporter une espèce de blâme, on pourrait dire que George Sand a créé le *sandisme*, tant il est vrai que, moralement parlant, le bien est presque toujours doublé d'un mal. Cette lèpre sentimentale a gâté beaucoup de femmes qui, sans leurs prétentions au génie, eussent été charmantes. (MD, 154)

Pour lui, le talent et le génie sont exceptionnels chez les femmes ; celles qui n'en sont pas pourvues ne devraient pas publier. Il représente ces deux pôles au moyen de deux personnages : Camille Maupin (avatar positif de George Sand) symbolise la femme de génie, alors que Dinah de La Baudraye (son versant négatif) représente les femmes ridicules par leurs prétentions, trop nombreuses à son goût.

Ces deux personnages sont les plus étudiés par la critique. C. Barry, M. Fargeaud, K. Murata et F. Van Rossum Guyon, entre autres, se sont surtout intéressées à la première, Camille Maupin, tandis que V. Bui, A. H. Pasco, et A. Smith se sont penchés sur la seconde, Dinah de La Baudraye. Moins nombreux sont les chercheurs qui, comme M. Butor, N. Mozet et L. Frappier-Mazur, étudient en outre Mme de Staël, Louise de Chaulieu ou encore Albertine Hannequin de Jarente dans une même analyse. D'autre part, les relations entre ces personnages féminins et les autres acteurs des sphères littéraire (écrivains, journalistes, éditeurs, etc.) et mondaine, n'ont jamais été vraiment traitées¹². Ce

¹⁰ J. Janin, « Le Bas-bleu », *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, vol. V, Paris, L. Curmer, 1840-1842, p. 201-231.

¹¹ F. Soulié, *Physiologie du bas-bleu*, Paris, Aubert, s.d. [1841], 111 p.

¹² J. Mertès-Gleize a analysé la scène de lecture d'*Olympia* par Étienne Lousteau (MD) dans "Lectures romanesques", *Romantisme*, vol. XV, n° 47, *Le Livre et ses lectures*, 1985, p. 107-118 ; C. Moore de Ville, s'est penché sur la communication problématique du personnage de Dinah (entre autres) dans son article « Women Communicating in Three French Novels : the Portrait of the Artist as a Young Woman », *Romance Notes*, vol. XXXVI, n°2, hiver 1996, p. 217-224 ; P. Berthier, dans "La Dot de Dinah", *Romantisme*, vol. XIII, n°40, 1983, p. 119-128, traite de la relation d'argent entre Dinah et Lousteau et R. Fortassier, dans *Les Mondains de La Comédie humaine : étude historique et psychologique*, Paris, Klincksieck, 1974, 585 p., propose une analyse de la vie mondaine qui inclut quelques remarques sur certains personnages de femme auteur.

mémoire se propose donc, dans une perspective historique et sociocritique, de dégager une réflexion générale sur la représentation de la femme auteur et sur ses relations avec les autres protagonistes de *La Comédie humaine*.

Balzac et la représentation des femmes auteurs

L'hypothèse principale de cette analyse est que Balzac tient une position originale, pour la première moitié du XIX^e siècle, quant à la représentation des femmes auteurs. En effet, en reprenant ces représentations et en les intégrant à la fiction, l'auteur de *La Comédie humaine* remet en circulation un certain nombre de stéréotypes (la femme savante, le bas-bleu) que, dans certains cas, il revalorise de manière étonnante. D'une part, les « figurations » des femmes auteurs montrent, notamment par le motif du travestissement et par l'importance de leurs œuvres, qu'elles peuvent être les égales des écrivains masculins. Le génie, dont les hommes ont traditionnellement l'exclusivité, trouve même son incarnation dans l'une d'elles, Camille Maupin. D'autre part, l'analyse des « configurations » démontre que ces femmes ne sont ni « dominées » par les hommes de lettres avec lesquels elles s'associent ni systématiquement mises à l'écart de la société. Au contraire, leur influence peut être à la fois prégnante et positive, ce qui n'allait pas toujours de soi dans les discours des autres écrivains de l'époque.

La femme auteur : figurations et configurations

Il convient peut-être, à présent, de définir comment le syntagme « femme auteur » sera entendu dans ce mémoire, car cette étiquette est rare dans *La Comédie humaine*. Louise de Chaulieu, tout d'abord, se déclare « femme littéraire » (MDJM, 381) et en aucune manière « femme auteur ». Selon Rose Fortassier, la femme littéraire « est généralement fille, femme ou sœur de romancier ; elle se fait son auxiliaire et adopte le jargon du métier¹³ ». Ce terme met donc en valeur l'aide fournie par la femme et non la prise en charge de la publication. Dinah de La Baudraye, quant à elle, est tantôt nommée « femme supérieure », tantôt « Muse », ce qui n'implique pas l'idée d'écriture, ou alors de

¹³ R. Fortassier, *Les Mondains de La Comédie humaine*, p. 339.

manière passive (la muse est celle qui inspire le poète, et non celle qui écrit). Camille Maupin est en opposition avec l'étiquette « femme auteur » puisqu'« elle n'eut [...] rien de la femme auteur » (B, 84). Plus encore, l'appellation « auteur » exclut chez elle la notion de féminité : « Puis, quand elle fut seule, l'auteur fit place à la femme ; elle fondit en larmes » (B, 174). Le narrateur la nomme davantage « écrivain », « femme de génie » ou « artiste », en référence à ses talents multidisciplinaires et, comme le précise Rose Fortassier, à « sa situation de femme libre¹⁴ ». Mme de Staël est elle aussi apparentée aux artistes. Finalement, seule Albertine Hannequin de Jarente est qualifiée de « femme auteur ». Enfin, reste le terme de « bas-bleu¹⁵ », qui apparaît rarement dans les œuvres du corpus. Brigitte Louichon, dans l'introduction qu'elle donne à *La Littérature en bas-bleus*, indique qu'au XIX^e siècle « le bas-bleu et la femme-auteur sont [...] des syntagmes dont l'usage est assez synonymique¹⁶ ». Toutefois, elle précise plus loin que le bas-bleu « est une image d'une littérature mercenaire dont on expose la trivialité, cette littérature elle-même étant le produit de la modernité¹⁷ ». Le bas-bleu est donc par excellence celle qui produit une littérature médiocre dans un but purement lucratif. Plus péjorative que celle de « femme-auteur », l'expression n'apparaît qu'une fois dans *La Muse du département*, lorsque l'auteur dénonce les *sandistes* qui sont « en quelque sorte le *bas-bleu* du cœur¹⁸ » (MD, 154) et une fois dans *La Femme auteur*, lorsqu'Achille de Malvaux qualifie ainsi sa tante, Albertine Hannequin de Jarente (FA, 611). Dans ce mémoire, le terme générique de « femme auteur » sera néanmoins préféré, par mesure de simplicité, pour désigner l'ensemble des femmes de *La Comédie humaine* ayant publié au moins un ouvrage. Ainsi, celles qui se livrent uniquement à l'écriture privée (lettres,

¹⁴ *Ibid.*, p. 338.

¹⁵ « calque (av. 1786) de l'anglais *bluestocking*, qui s'est d'abord appliqué à B. Stillingfleet, [...] qui fréquentait le salon littéraire de Mrs. Montague vers 1750 et portait des chaussettes de laine bleue au lieu des bas de soie noire qui étaient de rigueur. L'appellation s'est étendue aux habitués et habituées de ce salon, puis aux femmes à prétentions littéraires, surtout au début du XIX^e siècle. En français, *bas-bleu* s'est d'abord employé dans un contexte anglais [...] il s'est ensuite étendu aux femmes en France même (1821) ». (A. Rey [dir.], *Dictionnaire historique de la langue française*, s.v. Bas, Basse.)

¹⁶ A. Del Lungo & B. Louichon (dir.). *La Littérature en bas-bleus : romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ Dinah de La Baudraye n'est donc associée aux bas-bleus qu'indirectement.

journaux intimes, billets) seront exclues de l'analyse, dont l'intérêt suppose une pratique publique de l'écriture. Toutefois, Félicité des Touches et Mme de Staël, étudiées isolément, seront qualifiées d'« écrivains », puisque ce mot contient, en outre, une nuance d'ordre qualitatif, selon la distinction instaurée par Alain Viala¹⁹. Enfin, les vocables « auteurs » et « écrivains » ne seront pas féminisés, puisque tel était l'usage à l'époque de la publication du corpus.

Le premier chapitre de cette analyse portera sur les « figurations » de la femme auteur. Le terme sera utilisé, à la suite du GREMLIN, pour désigner la

représentation caractérisée par la construction sémiotique d'un sujet individualisé [opérant] un travail de « présentification » qui donne à voir un acteur dans un contexte, un « monde » spécifique [...], lui attribue actions, « qualités » et individualité²⁰.

En un mot, il s'agira de déterminer les principales caractéristiques de la femme auteur dans les romans balzaciens. En outre, les écrivains fictifs de Balzac sont rarement décrits comme des êtres isolés, mais davantage comme des individus en interdépendance avec leurs semblables. C'est pourquoi le second chapitre de cette étude portera sur les relations de la femme auteur avec son entourage et sur les « configurations » dont elle fait partie. Cela permettra de déterminer la place qui lui est allouée au cœur des sphères littéraires et mondaines. Ce concept, utilisé par Norbert Elias dans le cadre de ses travaux sociologiques, désigne les interactions entre individus²¹. Elias prend pour exemple le jeu de cartes :

le déroulement du jeu découle des interpénétrations des actes d'un groupe d'individus interdépendants [...] Ce qu'il faut entendre par configuration, c'est la figure globale toujours changeante que forment les joueurs ; elle inclut non seulement leur intellect, mais toute leur personne, les actions et les relations réciproques. Comme on peut le voir, cette configuration forme un ensemble de tensions²².

Ce concept assez souple permet d'appréhender les relations dans leur évolution, mais aussi dans la subjectivité de chacun des participants à la configuration. Si,

¹⁹ A. Viala, *La Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1985, 317 p.

²⁰ GREMLIN, « Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet », p. 8.

²¹ N. Elias, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, traduction de Yasmin Hoffmann, Paris, Pocket (coll. « Agora », 123), 1991, 222 p. et N. Elias, *La Société des individus*, trad. Jeanne Étoré et avant-propos de Roger Chartier, Paris, Fayard, 1991, 301 p.

²² N. Elias, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, p. 157.

pour ces raisons, cette notion est préférée à celle de champ littéraire théorisée par Pierre Bourdieu²³, quelques concepts seront cependant empruntés à ce dernier, notamment ceux de capitaux (tant économiques et sociaux, que symboliques) et de trajectoire. L'analyse portera donc sur ces interactions (entre autres : concurrence, entraide, amitié, émulation) entre les acteurs de la sphère littéraire créée par Balzac, tout en tenant compte de la subjectivité qu'induit un texte fictif, à l'inverse d'une étude sociologique à prétention scientifique qui masque sa subjectivité.

Les personnages de femme auteur dans *La Comédie humaine*

Le phénomène de circulation des personnages au sein de *La Comédie humaine* demande une « stricte » délimitation du corpus qui serait, sans cela, trop vaste. Puisque les relations engageant la femme auteur sont un pan important de l'analyse, le personnage de Francesca Colonna (*Albert Savarus*, 1842) qui, déchue provisoirement de son statut de princesse, écrit des livres pour subvenir aux besoins financiers de son couple, n'a pas été retenu. En effet, bien qu'elle soit amoureuse d'Albert Savarus, auteur d'une nouvelle à clés et fondateur d'une revue, il n'est jamais question de littérature entre eux. De même, la comtesse de Fischtaminel et Caroline, personnages de *Petites misères de la vie conjugale* (1846), ont été mises à l'écart dans la mesure où elles font partie des *Études analytiques* et non des œuvres romanesques auxquelles ce travail se limite.

Le corpus a donc été établi en fonction des autres figures de femmes auteurs. Louise de Chaulieu apparaît dans le roman épistolaire *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842). Elle aide son second époux, Marie Gaston, à écrire ses pièces de théâtre. Germaine de Staël est un personnage clé de *Louis Lambert* (1832). L'histoire se déroule en 1810, au moment où, en exil depuis 1803, elle vient de s'installer dans le Vendômois. Elle rayonne alors sur toute l'Europe grâce à ses nombreux voyages, la célébrité de son salon, de ses livres et de ses amants. Dinah de La Baudraye et Félicité des Touches font chacune l'objet principal d'un

²³ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Libre examen »), 1992, 480 p.

roman. La première, qui écrit sous le nom de Jan Diaz, est mise en scène dans *La Muse du département* (1843) : mariée à un vieillard impuissant, elle décrit sa passion frustrée dans ses poèmes et exerce ainsi son esprit supérieur. En 1836, à l'âge de vingt-neuf ans, elle devient la maîtresse du journaliste et feuilletoniste Lousteau et l'aide à écrire. La nouvelle *Un prince de la Bohème* (1840) est présentée comme sa composition. La seconde, Félicité des Touches, dont le pseudonyme est Camille Maupin, est l'écrivain de sexe féminin qui apparaît le plus fréquemment chez Balzac. Sa vie est longuement racontée dans *Béatrix* (1839), où elle a atteint l'âge de quarante-cinq ans²⁴. Elle est présente aussi dans *Le Bal des sceaux* (1830), *Illusions perdues* (1837-1843), *Le Cabinet des Antiques* (1839), *Une fille d'Ève* (1839), *Les Secrets de la princesse de Cadignan* (1840), *La Rabouilleuse* (1842), *Autre étude de femme* (1842-1845), *La Muse du département* (1843), *Honorine* (1844), *Splendeurs et misères des courtisanes* (1844-1847), et *La Cousine Bette* (1847). Malgré l'ampleur que semble prendre le corpus avec ce seul personnage, la plupart des romans se contentent de la mentionner ou lui accordent tout juste une brève apparition. Pour finir, les feuillets réunis sous le titre *La Femme auteur* (rédigés vers 1847-1848) et publiés de manière posthume par le vicomte de Lovenjoul, seront ajoutés. Albertine Hannequin de Jarente est le personnage principal de cette nouvelle inachevée, où elle fait l'objet d'une discussion entre plusieurs acteurs reconnus du monde littéraire créé par Balzac.

Ce mémoire évitera de présenter les romans et les personnages de manière successive ou cloisonnée. L'organisation se fera plutôt en fonction de thèmes récurrents. Figurations et configurations constitueront l'un après l'autre les deux volets de cette étude. En conclusion, il sera possible de déterminer la place originale tenue par Balzac dans l'histoire de la représentation des femmes auteurs.

²⁴ Sa date de naissance, déduite des événements de 1793 qui la rendent orpheline à l'âge de deux ans, et la date où se déroule l'histoire de *Béatrix* (1836), lui donnent cet âge. Mais le baron du Guénic lui en prête seulement quarante (B, 66) et d'autres éléments de la narration lui en donnent quarante et un ou quarante-deux : « [...] Camille Maupin a rejeté mon amour il y a dix-huit mois [...] elle pourrait être ma mère, disait-elle ; une femme de quarante ans qui aimait un mineur commettait une espèce d'inceste, elle était incapable d'une pareille dépravation. » (B, 64)

Chapitre 1 : Figurations

En attribuant à ses personnages de femmes auteurs de multiples caractéristiques masculines, Balzac déploie de manière intensive et au travers de nombreux *topoi* le motif du travestissement. Mikhaïl Bakhtine, dans sa célèbre étude sur *L'Œuvre de François Rabelais*, explique que le motif du travestissement est une des nombreuses manifestations de la perception carnavalesque du monde, qui sert à démontrer « la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir²⁵ ». Or, dans *La Comédie humaine*, ce motif s'applique aussi bien à la nature des femmes auteurs (physique et caractère) qu'à leur comportement ; il pourrait donc révéler une remise en cause de l'autorité masculine. Ces deux types de travestissement feront successivement l'objet de l'analyse, suivis de la présentation des enjeux intrinsèques à l'activité littéraire et culturelle de chacune des femmes auteurs. Il s'agira, par ailleurs, de relever les constantes de ces figurations et de les comparer, tantôt avec celles d'autres écrivains fictifs, mais de sexe masculin, tantôt avec des modèles féminins tirés d'écrivains qui ont précédé Balzac, principalement Corinne de Mme de Staël.

1.1. La femme auteur : un genre androgyne

La littérature du XIX^e siècle fait couramment appel au *topos* de la virilité dans la description des traits physiques et de caractère des femmes auteurs, mais aussi au *topos* de l'abandon de leur rôle social. Henry F. Majewsky explique dans *Paradigm and Parody* que

The woman as artist is usually represented by the male romantic group as an anomalous figure, androgynous at the best, monstrous when she seems to threaten male prerogatives by abandoning her traditional role in marriage²⁶.

²⁵ « Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons. » (M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 19.)

²⁶ H. F. Majewsky, *Paradigm and Parody : Images of Creativity in French Romanticism*, p. 152, cité dans S. Gendrot, *Déguisement de la femme artiste dans la littérature romantique française du XIX^e siècle*, p. 45.

Dans la première partie de cette étude, les caractéristiques qui, d'une part, démontrent l'emploi de ces *topoi* et d'autre part l'actualisent, permettront de présenter chaque femme du corpus. Félicité des Touches, notamment, chez qui les traits masculins sont plus accentués, se rapproche de la figure de la lionne, variante féminine du dandysme qui a émergé sous la monarchie de Juillet.

1.1.1. Le physique

Balzac est connu pour ses longs portraits foisonnants de détails. Les descriptions physiques des femmes auteurs soulignent une certaine ambiguïté : si elles ont de nombreuses caractéristiques féminines, elles empruntent aussi quelques traits au genre masculin. Dans le cas – exceptionnel – du personnage de Camille Maupin, elle peut aussi avoir les traits du génie.

1.1.1.1. La femme

Les procédés descriptifs varient beaucoup d'un personnage à l'autre. Le roman inachevé *La Femme auteur* ne donne aucune information sur le physique d'Albertine Hannequin de Jarente si ce n'est qu'elle est dotée d'une « beauté fière mais un peu commune » (FA, 616). Mme de Staël, quant à elle, n'a sans doute plus besoin d'être présentée à l'époque où Balzac écrit *Louis Lambert*. À peine le narrateur prend-il la peine de préciser que, s'il l'avait admirée dans le personnage de Corinne peint par Gérard²⁷, elle a « constamment perdu dans [son] esprit » (LL, 601) depuis lors. Louise de Chaulieu, avec une justesse qui n'est pas exempte de prétention, se dit l'« une des plus belles personnes de France » (MDJM, 211). Dans l'une des lettres où elle fait son autoportrait à son amie Renée, elle se décrit comme fraîche, élégante, gracieuse, et dit posséder « les traits corrects d'un dessin grec » (MDJM, 212). Dans *La Muse du département*, Dinah de La Baudraye est qualifiée de « plus belle femme [...] de tout le Berry » (MD, 193) et ses admirateurs ne cessent de louer sa beauté. Toutefois, sa description est minimaliste et éparpillée tout au long du roman, ce qui rend difficile la reconstitution de sa physionomie. Ce personnage prend par conséquent

²⁷ F. Gérard, *Corinne au Cap Misène*, 1819-1821, huile sur toile, 256 X 277 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

un caractère universel : c'est sur ce « nombre exorbitant de femmes supérieures » (MD, 154), touchées par ce qu'il appelle *le sandisme*, que Balzac dirige ses moqueries. Il est toutefois précisé que, malgré sa grande beauté, sa taille svelte est régulièrement menacée par une maigreur qui la fait ressembler à « un squelette habillé » (MD, 181), et qu'elle a des « rides prématurées » (MD, 255) en raison de l'abstinence sexuelle à laquelle l'impuissance de son mari la contraint. Selon le médecin Horace Bianchon, ses rides disparaîtront sous l'effet d'une passion amoureuse, ce qui se vérifie lorsque le feuilletoniste Étienne Lousteau devient son amant. Dans *Béatrix*, Félicité des Touches bénéficie d'un long et magnifique portrait « pour lequel sont réservés les tons les plus brillants de la palette et la plus riche bordure » (B, 75), et où le narrateur précise que sa beauté ne s'est pas altérée avec l'âge. Elle est même digne de servir de modèle à « une admirable statue de la Bretagne » (B, 81). Le lecteur est invité à « [s'arrêter] devant cette figure » (B, 69) comme il le ferait devant un tableau de musée – ici le musée prestigieux de *La Comédie humaine*. Le narrateur se fait tour à tour peintre et sculpteur. Ainsi « l'arc des sourcils [est] tracé vigoureusement » (B, 76) et ses « bras sont vigoureusement modelés » (B, 79) (nous soulignons). Le vocabulaire sculptural lui prête une impassibilité majestueuse, bien qu'effrayante, tandis que le vocabulaire pictural lui donne mouvement et humanité²⁸. Les moyens considérables déployés dans ce portrait, très riche en détails, montrent l'importance de Camille dans *Béatrix*, si ce n'est dans la société balzacienne. Il apparaît donc, au terme de ces observations, que toutes les femmes auteurs de *La Comédie humaine* possèdent, à des degrés divers, une certaine beauté.

1.1.1.2. L'homme

Mise à part la beauté, les quelques traits communs que présentent ces portraits de femme auteur sont davantage masculins²⁹, à commencer par la couleur de leurs cheveux. Toutes les ont noirs, excepté Louise qui est blonde. À ce propos, *Béatrix* met en contraste la féminine, fragile et blonde Béatrix par rapport à

²⁸ Voir F. Van Rossum-Guyon, « Le Portrait comme autoportrait : Camille Maupin dans *Béatrix* », dans *Balzac : la littérature réfléchie : discours et autoreprésentation*, p. 73-92.

²⁹ Albertine est ici exclue de l'analyse, puisqu'aucun détail physique n'est donné à son propos.

Félicité, « noire comme un corbeau, forte comme un Turc » (B, 66), qui est comparée à un garçon (B, 195). Cette distinction était déjà introduite dans *Corinne ou l'Italie* (1807) de Mme de Staël, où l'héroïne, poétesse de talent, déplorait le ton foncé de ses cheveux et son teint bruni par le soleil italien en comparaison de sa demi-sœur, la blonde et vaporeuse Lucile. Or, la seule blonde du corpus, Louise, à côté de qui « la plus blonde fille d'Ève la blonde est une négresse » (MDJM, 212), est avant tout une mondaine. En effet, jusqu'à la mort de son premier mari, Felipe de Macumer, elle tient un salon et prend plaisir à parader devant le monde. Ce n'est que lors de son second mariage, avec l'écrivain Marie Gaston, qu'elle devient « femme littéraire ». Bien qu'elle s'éloigne du type de la femme auteur, ses cheveux

offrent de petites vagues d'or pâle, bruni dans les milieux et d'où s'échappent quelques cheveux mutins qui disent assez [qu'elle n'est] pas une blonde fade et à évanouissement, mais une blonde méridionale et pleine de sang, une blonde qui frappe au lieu de se laisser atteindre. (MDJM, 212)

Ainsi, le caractère masculin transparaît même dans la couleur, pourtant blonde, des cheveux de Louise, décrits en outre comme « mutins ». Les hanches ont aussi leur importance. Celles de Félicité

ont peu de saillie, mais elles sont gracieuses. La chute des reins est magnifique, et rappelle plus le Bacchus que la Vénus Callipyge. Là se voit la nuance qui sépare de leur sexe presque toutes les femmes célèbres, elles ont là comme une vague similitude avec l'homme, elles n'ont ni la souplesse, ni l'abandon des femmes que la nature a destinées à la maternité ; leur démarche ne se brise pas par un mouvement doux. (B, 79)

De son côté, Louise confie à Renée que « [sa] taille est également sans souplesse, les flancs sont raides » (MDJM, 211). Tout comme Félicité, elle a des hanches dessinées comme celles des hommes ; des hanches inaptes à la maternité.

1.1.1.3. Le génie

Lorsque les écrivains fictifs ont du génie, Balzac s'attache à transposer cette caractéristique dans leur physique. Qu'en est-il pour les personnages féminins ? L'apparence du front, pour commencer, est essentielle à toutes les descriptions. Louis Lambert, par exemple, a une tête ornée de cheveux « noirs et bouclés par

masses » qui donnent « une grâce indicible à son front, dont les dimensions avaient quelque chose d'extraordinaire » (LL, 605). Daniel d'Arthez a « un beau front sous une épaisse chevelure noire [...], marqué du sceau que le génie imprime au front de ses esclaves » (IP, 224-225). De la même manière, le front de Félicité, lui aussi encadré par des cheveux noirs, est « puissant et volontaire, silencieux et calme » (B, 76). Par ailleurs, le front du génie est mis en valeur par la lumière. Ainsi, Dante est « éclairé par les indécis et vagues reflets de la lune qui firent resplendir son front d'où s'échappa comme une lueur solaire » (P, 550) et le front de Félicité est « illuminé par des méplats où s'arrête la lumière » (B, 76). Les signes de tempête intérieure, en revanche, ne sont pas garants du génie, mais plutôt d'une supériorité d'autant plus relative que le front est agité : alors que celui de Louise se contente d'étinceler (MDJM, 212), celui de Dinah, qui vient d'écrire ses premiers poèmes, s'anime par « des éclairs soudains » (MD, 189).

Mais bien plus que le front, les yeux sont d'une importante capitale pour reconnaître le génie. Alors que les yeux de Louis Lambert « dardaient la pensée » (LL, 623), le regard de Dante a ce « je ne sais quoi [...] de perçant qui saisissait l'âme » (P, 532) ; et Louis, dont le « regard brûlant rayonnait » (LL, 623), avait déjà le « regard de plomb et de feu » de Dante (P, 532). Le regard de feu et la « seconde vue » sont essentiels au génie. Dans son article sur la voyance dans *Les Proscrits*, Maxime Prévost avance que le regard « proprement magnétique³⁰ » de Dante, en fait une personnification du grand poète, voire du génie. Il s'appuie également sur l'étude de Gretchen Besser sur la conception balzacienne du génie³¹ pour avancer que « le Dante de Balzac, comme tout génie poétique [...], est un voyant, un mystique dont les visions peuvent être imparfaites mais dévoilent nécessairement une facette de la vérité divine³². » De même Félicité a une prunelle d'une profondeur qui « a son infini » (B, 77) et qui lui permet de sonder son

³⁰ M. Prévost, « Écrire la voyance : présence de Dante Alighieri dans *Les Proscrits* de Balzac », p. 91.

³¹ Maxime Prévost cite le passage suivant : The problem of genius, in Balzac's conceptualization, is intimately connected with a yearning for god-like omniscience and omnipotence [...] and with the occult manifestations of magnetic will power and « second sight ». It is also inseparable from a certain scientific or pseudo-scientific penchant of his mind. (G. R. Besser, *Balzac's Concept of Genius : the Theme of Superiority in the Comédie Humaine*, p. 143. [Voir aussi p. 70])

³² M. Prévost, « Écrire la voyance : présence de Dante Alighieri dans *Les Proscrits* de Balzac », p. 91.

entourage : « Le regard de l'observateur peut se perdre dans cette âme qui se concentre et se retire avec autant de rapidité qu'elle jaillit de ces yeux veloutés » (B, 77). De la même manière, son regard peut s'embraser : « Dans un moment de passion, l'œil de Camille Maupin est sublime : l'or de son regard allume le blanc jaune, et tout flambe ; mais au repos, il est terne, la torpeur de la méditation lui prête souvent l'apparence de la niaiserie » (B, 77). Cette alternance de flamboyant et de terne était aussi caractéristique du regard de d'Arthez : « Tantôt clair et pénétrant à étonner, tantôt d'une douceur céleste, ce regard devenait terne, sans couleur pour ainsi dire, dans les moments où il se livrait à ses contemplations » (LL, 605). Dante avait aussi cette particularité : « Tout était en harmonie avec ce regard de plomb et de feu, fixe et mobile, sévère et calme » (P, 532). Mais le regard du génie peut aussi se faire fixe, comme celui de Dante : « bientôt son regard contracta cette fixité qui semble indiquer la présence d'un objet invisible aux organes ordinaires de la vue. Certes, ses yeux contemplèrent alors les lointains tableaux que nous garde la tombe. » (P, 550). Camille possède aussi ce regard « profond d'une profonde fixité » (B, 80). Elle a donc de nombreux points communs avec les hommes de génie – écrivains, penseurs et philosophes – dont, notamment, la couleur des yeux et des cheveux (noirs), le front placide et le regard passant de la fixité à l'éclat du feu.

1.1.1.4. L'androgynie

Les attributs masculins, occasionnels pour Dinah et Louise, sont nombreux chez Camille. L'adjectif « sublime » (IP, 536 ou B, 117, entre autres) qui la caractérise laisse présager dans son apparence, d'après les codes esthétiques romantiques, une alliance du beau et du laid. Chez elle, rien de profondément inesthétique, mais des traits physiques masculins davantage marqués qui trouvent toujours une justification : « Il est nécessaire de dire que le dessous du nez est légèrement estompé par un duvet plein de grâce. La nature aurait fait une faute si elle n'avait jeté là cette suave fumée. » (B, 79). De même, « la saillie des pommettes, quoique douce, est plus accusée que chez les autres femmes et complète l'ensemble de force exprimé par la figure » (B, 78). On remarque que, dans *La Comédie humaine*, autant les femmes auteurs ont des caractéristiques

physiques et des traits comportementaux masculins, autant les écrivains de talent ont plusieurs traits féminins. Daniel d'Arthez, par exemple, a des yeux qui « ont de l'esprit comme des yeux de femme » (IP, 225), tandis que Louis Lambert est « pâle et blanc comme une femme » (LL, 605) et que le poète Lucien de Rubempré a des « hanches conformées comme celles d'une femme » (IP, 30). Le génie, tel que Balzac l'a mis en scène dans *Séraphita*, tend nécessairement à l'androgynie. Lucienne Frappier-Mazur remarque toutefois que Félicité, malgré ses nombreuses qualités physiques et intellectuelles, tant masculines que féminines, n'est pas qualifiée d'androgyn, mais d'« hermaphrodite » (IP, 518) :

Traditionally, these two words are not synonymous and, in general, Balzac's usage reflects their divergent meanings. In antiquity, the hermaphrodite was considered as a physical monster, juxtaposing the two sexes without any eventual resolution of their polarity, whereas the androgyn belonged on a religious, ideal level and presented a harmonious fusion of the respective moral characteristics and potentialities of the two sexes. Despite her sublimity, Camille Maupin is not designed as an ideal androgyn. Her physical build, and the conflicts that go along with her autonomous situation, designate her as an hermaphrodite, not in any literal sense of course, but in as much as she presents, according to Balzac, ambivalent characteristics without any harmonious fusion³³.

De fait, le narrateur s'empresse d'ajouter, après le portrait élogieux qu'il vient de dresser, que « La femme forte ne doit être qu'un symbole, elle effraie à voir en réalité. » (B, 80-81). Parle-t-il ici de Camille ou de toutes les lectrices qui seraient tentées de s'identifier à elle, voire de l'imiter (Camille devenant, dès lors, le symbole en question) ? Ce ne semble pas être à cause de son apparence physique qu'elle effraie à voir, puisque personnages et narrateur insistent sur sa grande beauté, mais justement pour son intelligence virile et démesurée.

1.1.2. Les caractéristiques morales et l'intelligence

Les caractères des femmes auteurs de *La Comédie humaine* sont très diversifiés et mêlent, à des degrés divers, le masculin et le féminin. Félicité est dotée d'un « tempérament sanguin et bilieux » (B, 81), signe d'énergie, d'action, de force, de contrôle. Claude Vignon lui reproche aussi de n'avoir « jamais été

³³ L. Frappier-Mazur, « Balzac and the Sex of Genius », p. 25-26.

naïve » (B, 148). Le narrateur de *Béatrix* s'attache à mettre en avant sa féminité : « Mademoiselle des Touches est charmante comme une femme du monde, à propos faible, oisive, coquette, occupée de toilette, enchantée des niaiseries qui séduisent les femmes et les poètes » (B, 84). Dinah, fière et ambitieuse, a cependant l'innocence que Félicité n'a jamais eue. Louise est pourvue d'un caractère noble, orgueilleux ; elle se dit de « nature franche et gaie » (MDJM, 217) et elle est très directive. Néanmoins, son égoïsme lui fait perdre son premier époux et sa jalousie la mène au suicide. Enfin, selon Achille de Malvaux, Albertine est « extrêmement superficielle » (FA, 612), naïve et vaniteuse, puisqu'elle croit les flatteries hypocrites de son entourage.

Là encore, le point commun des femmes auteurs est davantage masculin, selon la *doxa* du XIX^e siècle : l'intelligence. Déjà, dans *Corinne*, la femme qui en était pourvue n'était plus au même rang que ses semblables. Selon le comte d'Erfeuil, qui incite lord Nelvil à séduire la jeune femme, « c'est une personne d'un esprit si supérieur, d'une instruction si profonde, d'un tact si fin, que les règles ordinaires pour juger les femmes ne peuvent s'appliquer à elle » (C, 86). Or, l'expression « femme supérieure » est aussi utilisée pour qualifier Dinah. Bien que vantée aux quatre coins du département, cette supériorité s'avère pourtant « purement relative » (MD, 166) puisqu'elle est surtout « atteinte [...] de pédantisme » (MD, 166) et d'un ridicule qui n'est pas sans faire penser aux *Femmes savantes* (1672) de Molière. Dans cette comédie, trois femmes (Philaminte, sa sœur Bélise et sa fille Armande) se distinguent par leurs prétentions ridicules à l'esprit et leur crédulité face à Trissotin, un écrivain médiocre, mais rusé, cupide et ambitieux. Le dramaturge dénonce le pouvoir que ces femmes s'arrogent sur leur entourage, notamment sur l'autorité conjugale (le mari de Philaminte est entièrement soumis aux désirs et aux caprices de son épouse). Telles ces femmes, Dinah-Philaminte se laissera elle aussi « embobiner » par Lousteau-Trissotin, journaliste et feuilletoniste raté et paresseux. Elle profite toutefois des conseils de celui-ci en matière de bon goût parisien et son intelligence, relevée de l'engourdissement causé par plusieurs années d'ennui en province, se hisse à un niveau supérieur :

Devenue Parisienne, Dinah fut d'ailleurs supérieure à la plus charmante lorette : elle pouvait être amusante, dire des mots comme Malaga ; mais son instruction, les habitudes de son esprit, ses immenses lectures lui permettaient de généraliser son esprit ; tandis que les Schontz et les Florine n'exercent le leur que sur un terrain très circonscrit. (MD, 297)

Dinah est toutefois une Corinne déchue, puisqu'elle n'est supérieure qu'aux lorettes. Il en va autrement pour Louise qui, malgré la première impression de naïveté qu'elle dégage à sa sortie du couvent, a « un esprit d'une étendue incroyable » et une clairvoyance extrême (MDJM, 241). Elle est même qualifiée de « ministre en jupon » (MDJM, 241) et son éloquence est comparée à celle d'un « ambassadeur » (MDJM, 244) par son père, lui-même tour à tour ambassadeur de France en Espagne et ministre des Affaires étrangères. Le duc de Chaulieu est un homme rompu à déceler l'intelligence et la finesse d'entendement de ses interlocuteurs ; aussi est-il surpris de trouver chez sa fille une qualité qu'il s'attendait probablement davantage à trouver chez son fils. Ce dernier préfère cependant une vie légère aux côtés de la danseuse Tullia et n'occupe aucune charge à la Cour ou dans l'État. Enfin, bien plus qu'une certaine supériorité, c'est du talent et du génie que possède Camille, qui est aussi étincelante d'esprit et perspicace que le critique littéraire Claude Vignon (B, 130).

Toutefois, la principale qualité des femmes auteurs, qui est soulignée dans chacun des récits et qui les fait aimer par leur entourage, semble proprement féminine : il s'agit de leur bonté. Déjà, dans la nouvelle *La Femme auteur* de Mme de Genlis, Natalie, publiait ses écrits dans le seul but de sauver trois hommes de sa connaissance de la prison pour dette grâce aux recettes de la vente de ses livres. Dans *La Comédie humaine*, Lucien de Rubempré obtient de la part de Félicité deux billets de mille francs à la mort de Coralie (IP, 536) (tout comme il a reçu de l'argent de Daniel d'Arthez) et Calyste vante sa générosité auprès de sa mère (B, 64). Louise possède, selon Marie Gaston, « la charité des anges » (MDJM, 264). C'est elle, en effet, qui lui paie ses trente mille francs de dettes avant de l'épouser et qui lui constitue une petite dot. Dinah, quant à elle, aide Lousteau à rédiger ses feuilletons et acquitte, elle aussi, ses dettes.

Ainsi, bien que la femme auteur soit dotée d'un caractère que Balzac associe au féminin (jalousie, fierté, bonté, etc.), son intelligence est très virile. C'est pourquoi l'étalage de cette supériorité dérange son entourage. En dévoilant au grand jour une qualité qui n'a pas sa place chez elle, la femme sort de son rôle social et engage l'honneur de sa famille dans la sphère publique.

1.1.3. Du rôle social de la femme : le problème de la famille

Au XIX^e siècle, une femme, pour être indépendante, doit être déliée de la plus grande contrainte que la société fait peser sur elle : la famille. Annie Prassoloff, dans son article sur « Le Statut juridique de la femme auteur³⁴ » explique la difficulté pour une femme de rester maître de ses écrits ; ses droits d'auteur, notamment, sont souvent perçus par son responsable légal (père ou mari la plupart du temps), qui peut lui interdire de publier. Dans les romans de Balzac, les femmes auteurs n'ont pas toutes le même degré de liberté. Félicité est devenue orpheline dès l'âge de trois ans et la liberté ainsi obtenue lui a permis de former son esprit. Adulte, elle fuit le mariage car elle sent « vivement le prix de l'indépendance » (B, 74) et ne compromet donc personne en écrivant. Corinne, dans le roman éponyme de Mme de Staël, avait déjà cette autonomie :

She uses her own name, an invented one, and never refers to her family or even her true nationality. She goes into society without protector or escort ; she has friends and lovers of her own free choosing. She does her own work-publishes, exhibits, performs – and is famous in her own right. She travels everywhere, alone or with a man as she chooses ; she guides her own life³⁵.

Mais Mme de Staël, Dinah, Albertine et Louise ne sont pas dans cette situation : elles sont (ou ont été) toutes mariées. La situation de Louise n'est pas critiquée puisqu'elle travaille secrètement avec son mari, lui-même poète et dramaturge, et non pour sa consécration personnelle. Elle a, par ailleurs, interrompu toute communication avec sa famille après son remariage. M. de La Baudraye se complaît dans l'idée d'avoir une femme supérieure pour épouse et ne l'empêche jamais d'écrire. Il n'en est pas moins vivement blessé par son premier poème :

³⁴ A. Prassoloff, « Le Statut juridique de la femme auteur », *Romantisme*, vol. XXII, n° 77, *Les Femmes et le bonheur d'écrire*, 1992, p. 9-14.

³⁵ E. Moers, « Mme de Staël and the Woman of Genius », p. 231-232.

Or, au moment où le Nivernais, le Sancerrois, le Morvan, le Berry s'enorgueillissaient de madame de La Baudraye et la célébraient sous le nom de Jan Diaz, le petit La Baudraye recevait un coup mortel de cette gloire. Lui seul savait les secrets du poème de *Paquita la Sévillane*. Quand on parlait de cette œuvre terrible, tout le monde disait de Dinah : « Pauvre femme ! pauvre femme ! » [...] Le petit vieillard [...] ne témoigna rien ; mais Dinah surprit parfois, de lui sur elle, des regards d'une froideur venimeuse qui démentaient ses redoublements de politesse et de douceur avec elle. (MD, 192)

Dinah comprend alors ses torts et elle décide de ne plus écrire. Elle essaie toutefois de gagner son indépendance en quittant son époux pour rejoindre son amant à Paris, au début de l'année 1837. Pourtant, elle n'obtient jamais une réelle liberté, puisque, d'une part, elle est toujours dépendante financièrement de son mari, et d'autre part, elle écrit à la place de Lousteau alors que son travail aurait pu lui constituer une source de revenus personnels. Lasse de cette situation, elle finit par rentrer en province auprès de son mari. Enfin, le brave M. de Jarente, « après avoir déblatéré contre les femmes auteurs, [...] a fini par admirer sa bourgeoise » (FA, 605). Celui-ci est en effet flatté de recevoir chez lui les célébrités de son époque et se pique même de penser que sa femme est supérieure à Camille Maupin. Ainsi, la famille paternelle et les maris présentent peu d'obstacles à l'activité littéraire des femmes au sein de *La Comédie humaine*. Il n'empêche qu'aux yeux de Balzac, elles manquent à leur rôle le plus fondamental.

Lorsqu'Achille de Malvaux s'apprête à introduire Claude Vignon auprès d'Albertine, il laisse deviner son mécontentement quant au statut de bas-bleu de sa tante et prétend « qu'une femme ne doit jamais accrocher la pureté de sa vie de mère, de femme, à la quatrième page des journaux [et] qu'on se met en dehors de son sexe en devenant un écrivain » (FA, 612). L'idée, dont Balzac trouve la traduction dans l'expression « se mettre en dehors de son sexe », est très présente dans le discours des écrivains du XIX^e siècle, même chez les femmes. Pour ces dernières, elle désigne surtout le fait, pour un individu, de sortir du rôle qui lui est dévolu par la société. Dans *Émilie ou la jeune fille auteur* (1836) d'Ulliac Trémadeure, l'héroïne refuse d'abandonner la littérature après son mariage : elle en est punie par le manque d'affection que sa fille éprouve pour elle. Pour les hommes, cette expression est surtout le reflet d'une menace pour leur pouvoir :

Et qu'advient-il de l'Ève nouvelle, poussant son « cannibalisme³⁶ » à son terme, parvient en effet à dominer, en quelque domaine que ce soit ? Elle devient un homme, répondent nos écrivains, confirmant ainsi avec une superbe candeur que le pouvoir constitue bien l'essence de la masculinité³⁷.

Dans *La Comédie humaine*, l'écriture chez une femme n'est pas condamnée, à condition qu'elle reste d'ordre privé (notamment lettres, billets, journaux intimes). C'est la publication – et donc l'entrée dans la sphère publique – qui est réprouvée, car associée symboliquement à la perte de la virginité³⁸, voire à une « prostitution de la pensée³⁹ », selon les mots de Balzac. Ainsi, une femme respectable ne doit pas faire passer la publication avant son rôle de mère. Le roman *Mémoires de deux jeunes mariées* est intéressant à ce titre, puisqu'il oppose deux modèles et deux destins. D'une part, la « rebelle » Louise qui collabore aux écrits de Marie Gaston et ne vit que pour sa passion envers lui. D'autre part, son amie Renée, soumise aux lois sociales, qui épouse Louis de l'Estorade et lui donne trois enfants, desquels elle tire tout son bonheur de femme. La vie de cette dernière est réglée, calme, heureuse ; celle de Louise est tumultueuse, remplie de la fausse plénitude que semble lui offrir l'amour et marquée par le signe de la mort. Louise finit cependant par désavouer sa conduite en reconnaissant la sagesse de Renée :

Oh ! quelle monstruosité que des fleurs sans fruits. Le souvenir de ta belle famille est poignant pour moi. Ma vie, à moi, est restreinte, tandis que la tienne a grandi, a rayonné. L'amour est profondément égoïste, tandis que la maternité tend à multiplier nos sentiments. [...] Oui, tu es heureuse : tu as sagement accompli les lois de la vie sociale, tandis que je suis en dehors de tout. (MDJM, 383)

La femme doit donc se cantonner à son rôle d'épouse et de mère et c'est précisément ce que toutes les femmes auteurs de *La Comédie humaine* oublient. Albertine délaisse l'éducation de ses filles à sa belle-sœur pour se consacrer à ses romans, Louise ne parvient pas à avoir d'enfant et Félicité n'en veut pas. Dinah, n'hésite pas, dans un premier temps, à abandonner les enfants qu'elle a eus avec

³⁶ A. Strindberg, *Créanciers*, p. 45, cité dans G. Duby & M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, t. 4, le XIX^e siècle, p. 539.

³⁷ G. Duby & M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, t. 4, le XIX^e siècle, p. 539.

³⁸ N. Mozet, « La Femme auteur comme symptôme », p. 177.

³⁹ H. de Balzac, « Avertissement du “Gars” », p. 1669.

Lousteau à son mari pour pouvoir rester avec son amant. Enfin, Mme de Staël offre sa protection à Louis Lambert mais finit par l'abandonner, voire l'oublier.

Toutes ces femmes accordent la priorité à leur activité littéraire (Albertine, Félicité, Mme de Staël) ou parfois à leurs amours (Louise et Dinah), et non aux enfants. C'est donc la remise en cause de l'ordre social par la femme auteur que Balzac pointe du doigt ici. Dès lors, celles qui outrent le jeu de la virilité jusque dans leur comportement s'apparentent à des monstres redoutables pour la société.

1.2. De la femme artificielle au monstre

Puisqu'elle déroge à sa fonction sociale, le tort d'une femme auteur, selon Christine Planté, « peut se résumer en quelques mots : elle a la prétention de vivre pour elle-même⁴⁰ ». Il en résulte deux *topoi* sur la femme auteur : tout d'abord elle est artificielle, ensuite elle est monstrueuse. Pour le narrateur balzacien, étrangement, elle peut aussi être assimilée à une divinité.

1.2.1. Le culte de l'artifice

Lorsqu'elle pousse à son extrême l'attitude masculine, la femme auteur adopte les vêtements et certaines activités habituellement réservés aux hommes : elle devient alors un dandy-femelle, autrement dit, une lionne. Ce type, éminemment artificiel, comme son homologue masculin, se crée des décors complexes pour achever cette représentation théâtrale d'elle-même.

1.2.1.1. La lionne

Les femmes auteurs chez Balzac ont tendance à déployer publiquement leurs talents et à imiter les hommes, même dans ce qui peut devenir inconvenant chez elles. Ainsi, Dinah fait étalage de son esprit et dirige d'une main de fer les conversations qui ont lieu dans son salon. L'une des particularités qu'elle a en commun avec Mme de Staël est d'ailleurs « ce besoin d'expansion qui, chez elle, [dégénère] en loquacité » (LL, 595). Cette caractéristique se retrouve chez Corinne, dont l'éloquence est « comme d'une force toute puissante » (C, 55)

⁴⁰ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, p. 50.

lorsqu'elle se lance dans de longs monologues explicatifs ou argumentatifs (sur les arts italiens, par exemple). Mais Dinah, malgré le talent de la conversation que ses admirateurs lui prêtent, « devint [...] une espèce de serinette dont les airs portaient dès qu'un accident de la conversation accrochait la détente » (MD, 168). Félicité, au contraire, « effraie par son silence » (B, 80). Il s'agit d'une différence fondamentale entre les deux femmes ; autant le bavardage de Dinah est critiqué, autant la discrétion de Camille est louée comme signe du génie. Ce babillage est encore plus moqué lorsque, entourée d'hommes, la Muse finit par en copier l'attitude : « Dinah se mit au diapason de sa société. En prenant les idées de monsieur de Clagny, elle en prit le son de voix [...] elle imita sans s'en apercevoir les manières masculines en ne voyant que des hommes » (MD, 182). Mme de Staël s'éloigne aussi des grâces féminines lorsqu'elle saisit le livre de Lambert « avec cette brusquerie qu'elle affectait de mettre dans ses interrogations, ses regards et ses gestes » (LL, 595). Quant à Louise, cette « fille rebelle » (MDJM, 205), elle n'hésite pas à contrarier les projets de ses parents et à réintégrer le monde plutôt qu'à rester au couvent. Elle fait de son premier époux, Felipe de Macumer, un esclave soumis à ses caprices et n'hésite pas à « enlever » son second époux, Marie Gaston, pour l'isoler à Ville-d'Avray. C'est de la même façon cavalière qu'agit Félicité en emmenant Claude Vignon aux Touches, « comme un aigle emporte dans ses serres un chevreau » (B, 86).

Camille dépasse de loin les autres femmes dans la virilité de son comportement, car elle va jusqu'à pratiquer des exercices typiquement masculins. Pour Calyste, « Camille est un garçon : elle nage, elle chasse, elle monte à cheval, elle fume, elle boit, elle écrit, elle analyse un cœur et un livre, elle n'a pas la moindre faiblesse » (B, 195). Or, ce sont précisément certaines des activités que décrit peu après Eugène Guinot dans son article « La Lionne », paru dans le collectif *Les Français peints par eux-mêmes*⁴¹ : « Les lionnes se plaisent à tous les exercices masculins » (L, 12). Les trois femmes qu'il prend en exemple s'adonnent au cheval et « nagent comme des carpes » (L, 15). Miranda Gill, dans

⁴¹ E. Guinot, « La Lionne », dans *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, vol. II, Paris, L. Curmer, 1840-1842, p. 9-16.

son article sur le dandysme féminin, explique que « the lionne, a subcategory of the *femme à la mode*, was associated with independence and bodily vitality⁴² ». Cette description ne pourrait pas mieux correspondre à Camille dont « le col [...] forme un contour renflé qui lie les épaules à la tête sans sinuosité, le caractère le plus évident de la force [et qui] présente par moments des plis d'une magnificence athlétique » (B, 79). Miranda Gill spécifie encore que les lionnes boivent et fument, ce qui semble être l'une des activités favorites de Camille, souvent représentée avec ses cigarettes (B, 203) ou son houka (B, 100, 116, 174, etc.) et dans la propriété de laquelle il se consomme, pendant ses séjours, « plus de vins fins que dans tout Guérande durant une année » (B, 54).

Enfin, et toujours selon Miranda Gill, la symbolique de la lionne contient « its connotations of erotic pursuit⁴³ », ce qui permet d'établir un lien avec l'insatiabilité sexuelle attribuée à Camille par les Guérandais. Ils lui prêtent notamment des mœurs orientales : « elle a dépensé sa fortune à décorer Les Touches de la plus inconvenante façon pour en faire un paradis de Mahomet où les houris ne sont pas femmes » (B, 54). Le narrateur lui-même apparente Félicité au dandysme féminin puisqu'il lui donne un physique de « nature [...] léonine » (B, 80). Notons au passage que ce *topos* de l'époque sur l'appétit sexuel concerne également les lionnes et les femmes auteurs. Mme de Staël, qui doit défendre sa position et sa réputation, veille à ce que son héroïne, Corinne, se distingue par sa discrétion, au point que la foule présente lors de son triomphe au Capitole n'est pas capable d'informer Oswald sur ses éventuels amants. Mais de son côté, Dinah s'affiche avec Lousteau à Paris, alors qu'elle avait résisté de longues années aux avances de ses prétendants à Sancerre. Quant à Louise, elle s'identifie « à cette belle princesse italienne qui courait comme une lionne ronger son amour dans quelque ville de Suisse, après avoir fondu sur sa proie comme une lionne » (MDJM, 363-364). La comparaison, qui revient à deux reprises, montre un aveu de Louise quant à une certaine voracité sexuelle.

⁴² M. Gill, « The Myth of the Female Dandy », p. 170.

⁴³ *Ibid.*, p. 171.

En outre, être lionne, c'est adopter certaines attitudes dont Miranda Gill dresse la courte liste à partir des écrits de Barbey d'Aurevilly des années 1840 : « temperament, hermaphrodism, melancholia and sadism⁴⁴ ». Chacun de ces termes pourrait s'appliquer à Félicité, mais également, parfois, à Dinah et à Louise. Leur hermaphrodisme (physique et moral), plus marqué chez Camille, a déjà été souligné. De même, toutes ont un penchant pour la mélancolie. Félicité, dotée d'une figure « plus mélancolique, plus sérieuse que gracieuse » (B, 80), se prête aussi à une improvisation « mystérieusement mélancolique » (B, 96) au piano, alors que le lecteur rencontre enfin cette « créature » dont le narrateur vient de lui brosser un si long portrait. Dinah, après sa rupture avec Lousteau, est également « dévorée d'une profonde mélancolie contenue avec la puissance d'une femme devenue vraiment supérieure » (MD, 332) et Louise, selon Marie Gaston qui la décrit à Daniel d'Arthez, « sait se plaire aux méditations de la mélancolie » (MDJM, 369). Seule Félicité complète le caractère de la lionne en y ajoutant le tempérament (ses sautes d'humeur, bien que rares, lui donnent « le visage d'une lionne en fureur » [B, 206]) et un sadisme omniprésent dans ses choix amoureux. En effet, tout son plaisir lui vient du sacrifice de sa passion pour Calyste, quelles que soit les souffrances que cela lui coûte, afin de faire tomber Béatrix dans ses bras : « La marquise fut pétrie comme une cire par mademoiselle des Touches, qui goûtait un sauvage plaisir à l'envelopper de ses ruses » (B, 174).

Une lionne doit aussi se composer un déguisement. Si Félicité se fond avec aisance dans l'élégance mondaine, Camille, seule, porte « une redingote très courte » et « un pantalon de batiste » (B, 96) qui complètent son apparence masculine. Lorsqu'elle fait une promenade sur Le Croisic avec Calyste et Béatrix, elle est habillée de manière à pouvoir escalader les rochers qui bordent le chemin :

Pour ne pas être gênée par ses habits de femme, elle avait mis des pantalons à manchettes brodées, une blouse courte, un chapeau de castor, et pour bâton de voyage elle avait une cravache, car elle a toujours eu la fatuité de sa force et de son agilité. (B, 212)

Il est à noter que les seules tenues du personnage qui font l'objet d'une description sont celles qui forcent le contraste avec les robes de Béatrix en faisant ressortir sa

⁴⁴ *Ibid.*, p. 172.

féminité aux yeux de Calyste. Enfin, elle possède les mêmes pantoufles turques (B, 96) que la lionne de Guinot (L, 11). Selon G. Duby et M. Perrot,

Rien ne différencie les deux sexes de manière plus superficielle et tenace à la fois que l'habillement. À aucune autre époque qu'au XIX^e siècle les vêtements masculins et féminins n'ont été aussi différents, ni les transgressions vestimentaires aussi attentivement contrôlées et aussi volontairement utilisées pour illustrer la conformité ou la subversion [...] La culotte est synonyme de masculinité. La porter revenait à réclamer des droits égaux à ceux des hommes⁴⁵.

Félicité porte des habits masculins pour des raisons pratiques (elle peut ainsi escalader les rochers sur le Croisic) et esthétiques (elle y déploie son goût pour l'orientalisme). Il ne semble pas s'agir d'une revendication féministe puisqu'elle porte des toilettes féminines lorsqu'elle est en société. De son côté, Balzac veut peut-être tout simplement montrer, comme l'aurait dit Mme de Staël avant lui et comme George Sand continue de l'affirmer, que le « Génie n'a pas de sexe⁴⁶ ».

Contrairement à ce que Rose Fortassier avance dans son chapitre sur « La Lionne⁴⁷ », il semble que ce type est représenté dans *La Comédie humaine*. Camille reprend une partie de ses codes vestimentaires et comportementaux, même si elle n'en endosse pas toutes les caractéristiques : elle n'a pas l'appétit « frénétique » pour les exercices sportifs ou l'intérêt, décrit par la caricature de Guinot, pour les toilettes flamboyantes. Dans le monde, elle porte, au contraire, des habits féminins conformes aux conventions. Les rapprochements à faire avec la figure de la lionne ne s'arrêtent toutefois pas là, et ce qui unit ces femmes auteurs (particulièrement Louise, Félicité et Dinah), c'est la création des décors artificiels dans lesquels elles évoluent.

1.2.1.2. Le décor : de la collection au paradis artificiel

Quoi de plus naturel pour Félicité que de posséder quelques objets qui complètent son « androgynisation » ? Sa bibliothèque, par exemple, en plus d'exposer des colifichets féminins à la mode (« des livres à secret [et] des boîtes à mouchoirs et à gants » [B, 91]), contient aussi une foule d'objets hétéroclites qui

⁴⁵ G. Duby & M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident, t. 4, le XIX^e siècle*, p. 293-294.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁷ R. Fortassier, « La Lionne », *Les Mondains de La Comédie humaine*, p. 307-309.

signalent son endurance physique (un hamac, un sac de soldat), sa virilité (un narghilé, une pipe, du tabac) et sa vigueur, sinon sa violence (des pistolets, une cravache, un fusil de chasse). Ces objets sont également attribués à la lionne :

ce que l'on remarque surtout [...], ce sont les armes qui tapissent les murs : des lances, des épées, des poignards, des gantelets, des casques, des haches, des morions, des cottes de mailles, tout un attirail de guerre, l'équipement complet de dix chevaliers. (L, 11)

La mise en scène de l'intérieur domestique est typique de la lionne : « le salon est surchargé d'ornements, de meubles, de peintures, de curiosités de toutes sortes ; on dirait une riche boutique de bric-à-brac » (L, 11). L'appartement de Félicité aux Touches en est un bon exemple puisqu'en créant un contraste avec la simplicité du rez-de-chaussée, elle y déploie « un luxe artistique » (B, 90), et les objets, aussi rares et précieux que de toutes les origines, y foisonnent :

Ce salon est rempli par un bahut que lui trouva son homme d'affaires et qui vaut aujourd'hui sept ou huit mille francs, par une table en ébène sculpté, par un secrétaire aux mille tiroirs, incrusté d'arabesques en ivoire, et venu de Venise, enfin par les plus beaux meubles gothiques. Il s'y trouve des tableaux, des statuettes, tout ce qu'un peintre de ses amis put choisir de mieux chez les marchands de curiosités qui, en 1818, ne se doutaient pas du prix qu'acquerraient plus tard ces trésors. Elle a mis sur ses tables de beaux vases du Japon aux dessins fantasques. Le tapis est un tapis de Perse entré par les dunes en contrebande. Sa chambre est dans le goût du siècle de Louis XV et d'une parfaite exactitude. (B, 91)

La description, très longue, donne l'impression de véritables collections de meubles et d'objets d'art. Nous concluons avec Madeleine Fargeaud que Félicité « a voulu revenir au pays natal mais y introduire Paris, et le décor qu'elle a créé est celui de l'art et de l'artifice⁴⁸ ». On retrouve ce même goût de la collection chez Dinah, qui possède elle aussi des meubles gothiques, style privilégié par les lionnes (L, 11) :

Dinah voulut donner des gages visibles de son amour pour les créations les plus remarquables de l'Art, elle s'associa vivement aux idées de l'école romantique en comprenant dans l'Art, la poésie et la peinture, la page et la statue, le meuble et l'opéra. Ainsi devint-elle moyen-âgiste. Elle s'enquit aussi des curiosités de la Renaissance, et fit de ses fidèles autant de commissionnaires dévoués. [...] Aux

⁴⁸ M. Fargeaud, « Une lecture de *Béatrix* », p. 102.

étrennes, ou le jour de sa fête, ses amis ne manquaient jamais de lui offrir quelques raretés. [...] Au bout de cinq ou six ans, l'antichambre, la salle à manger, les deux salons et le boudoir que Dinah s'était arrangés au rez-de-chaussée de La Baudraye, tout, jusqu'à la cage de l'escalier, regorgea de chefs-d'œuvre triés sur les quatre départements environnants. (MD, 169-170)

Monsieur de La Baudraye se vante auprès du marquis de Montriveau, à la fin du récit, que sa femme « a ramassé [...] pour plus d'un million de curiosités qui font d'Anzy un musée » (MD, 333). Enfin, Dinah possède aussi un album, où elle collectionne les signatures des artistes romantiques (Rossini, Hugo, George Sand, Nodier, Berlioz, etc. [MD, 203-204]). Dans son mémoire, *Representation and self-referentiality in Balzac narrative*, Elizabeth Marie Knutson s'appuie sur la réflexion de Jean Baudrillard à propos du phénomène de la collection :

L'objet est bien ainsi au sens strict un miroir : les images qu'il renvoie ne peuvent que se succéder sans se contredire. Et c'est un miroir parfait, puisqu'il ne renvoie pas les images réelles, mais les images désirées... Voilà pourquoi s'investit dans les objets tout ce qui n'a pu l'être dans la relation humaine⁴⁹.

Ainsi, elle créerait son propre discours, limpide uniquement pour elle. Ses diverses collections viendraient compenser le manque affectif, voire sexuel, auquel elle est condamnée à cause de l'incompatibilité de caractère avec son mari et l'impuissance de celui-ci. Parée de « sa mise artiste » et plongée dans un décor romantique à souhait, elle est ainsi prête pour accueillir et jouer l'amour, quitte à forcer le scénario en choisissant Lousteau pour cible, faute de mieux. De la même manière, elle se donne un air supérieur grâce à sa « fort belle collection de phrases et d'idées », créée « soit par ses lectures, soit en s'assimilant les pensées de ses habitués » (MD, 168), afin d'échapper à l'enfermement dans la médiocrité provinciale. Ironie cruelle, ce sont justement tous ces efforts déployés pour échapper à la médiocrité provinciale qui, selon Balzac, l'y projettent. Louise, quant à elle, fait revivre les mondanités parisiennes à Ville-d'Avray en y emportant ses parures et ses collections de tableaux (elle possède notamment un

⁴⁹ J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 126, cité dans E. M. Knutson, *Representation and self-referentiality in Balzac narrative*, p. 63.

Rembrandt, un Hobbéma, un Rubens et un Titien [MDJM, 365]). C'est dans cet immense domaine qu'elle ordonne l'aménagement de tout un paysage :

Au fond des prés, on a *creusé* le terrain *de manière* à obtenir un étang d'environ trois arpents de superficie, au milieu duquel *on a laissé* une île *gracieusement découpée*. Les deux jolies collines chargées de bois qui encaissent cette petite vallée filtrent des sources ravissantes qui courent dans mon parc, où elles sont *savamment distribuées par mon architecte*. Ce petit parc, *admirablement bien dessiné par cet architecte* [...] (MDJM, 364, nous soulignons)

Que ce soit Ville-d'Avray, les Touches ou Anzy, tous ces domaines agissent comme autant de paradis artificiels et offrent à ces femmes le miroir de leur intériorité, un cocon protecteur où elles ont récréé ce qu'elles aiment ou ce qui leur manque. Elles sont fin prêtes à exercer leur pouvoir sur les hommes.

1.2.1.3. La femme auteur en représentation

Selon Jean-Marie Privat et Marie Scarpa dans leur étude sur *Le Colonel Chabert*, la « théâtralité tient une place nécessairement cruciale dans un roman de l'identité⁵⁰ ». Partant, il n'est pas étonnant de retrouver ce *topos* dans les romans dont le protagoniste est une femme auteur, un être qui cherche sa place entre les deux pôles instaurés par la société : soumission (propre à son rôle de femme) et domination (propre au statut masculin qu'elle tente d'endosser).

Louise, que sa grand-mère appelait déjà « petite masque » (MDJM, 201) dans son enfance, est l'une des plus grandes comédiennes du corpus. Elle travaille son aspect physique, choisit les toilettes qui lui siéent le mieux et s'exerce avant de paraître dans le monde. Cette construction de sa propre image est essentiellement un trait mondain, car le déguisement n'est qu'une convention sociale et reste dans les normes imposées par la société. Elle parade, dans sa voiture, sur les grands boulevards de Paris, espérant être admirée de tous, et prend plaisir à être « lorgnée, admirée » (MDJM, 229) aux Italiens, pendant qu'elle contemple le véritable spectacle, celui qui se déroule sur scène. Les représentations continuent pour Marie Gaston, puisqu'elle veut « [se] parer pour lui, tous les jours, comme les femmes ont l'habitude de se parer pour le monde »

⁵⁰ J.-M. Privat & M. Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littérature », p. 169-170.

(MDJM, 367). C'est précisément par cette « comédie » que Louise entend conserver son emprise sur lui et fortifier leur amour.

Le théâtre occupe aussi une place prépondérante dans *La Muse du département*. Pour Dinah, contrairement à Louise qui cache l'intellectuelle derrière la mondaine, il s'agit de montrer sa supériorité au moyen d'un déguisement. C'est pourquoi elle accueille Lousteau et Bianchon à Anzy avec « un béret de velours noir à la Raphaël » qui les fait sourire à cause du ridicule que « cette mise *artiste* » (MD, 197) aurait à Paris. Les guillemets, ajoutés par le narrateur, ajoutent d'ailleurs au regard des deux hommes sur la provinciale qui se croit supérieure. Dinah est également capable de jouer « la plus gracieuse de ces comédies dont le secret vient d'Ève » (MD, 175) afin d'extraire de l'argent à son avare de mari. Contrairement à ce que la sentence laisse entendre, ce don n'est pas l'apanage des femmes puisque Lousteau en use et en abuse : « il épuisa les ressources de la mise en scène de l'amour, pour se servir d'une de ces expressions détournées de l'argot du théâtre et qui rend admirablement bien ce manège » (MD, 270). Mais pour Dinah, qui a un cœur pur, à la différence du journaliste, l'effet n'est pas volontaire. Ses attitudes théâtrales ne sont, finalement, que de « romanesques affectations de la femme supérieure » (MD, 197). C'est seulement peu de temps avant leur séparation que Dinah parvient également à jouer la comédie de l'amour. Elle gagne même de l'ascendant sur Lousteau au moment de la rupture : « Ce dernier mot [*jamais*], dicté par la peur de retomber sous la domination de Lousteau, fut interprété par lui comme la fin de son pouvoir » (MD, 331). Tandis que celle-ci sort du rôle de dominée qu'elle a feint pendant les deux derniers mois de leur relation, le feuilletoniste revient aux véritables sentiments et ne peut s'empêcher de verser quelques larmes de regrets. Les positions de force sont donc tout à fait renversées.

Enfin, si Camille, dans *Béatrix*, est vue comme un danger par les Guérandais, c'est en partie à cause de son métier de dramaturge. Pour eux, c'est « un auteur habitué à feindre des sentiments » (B, 56) et le narrateur ajoute que le pseudonyme « Camille Maupin fut [un] masque » (B, 68) pour Félicité. Or, la plus grande et la plus redoutable comédie jouée par elle ne prend pas Calyste pour

cible, comme le craignaient les Guérandais, mais Béatrix. Néanmoins, toute la machination mise en œuvre par cette femme de génie pour faire tomber les défenses de sa rivale tombe sous l'admiration du narrateur : « La vérité du rôle horrible et sublime joué par Camille est une de ces infâmes grandeurs que les femmes n'admettent qu'à la dernière extrémité. » (B, 180-181). Les évocations négatives (« horrible », « infâme ») sont toujours contrebalancées par des connotations positives (« sublime », « grandeurs »). Finalement, la beauté du sacrifice de Camille est davantage mise en avant que les manipulations auxquelles elle a recours pour arriver à ses fins. C'est donc par l'entremise du théâtre que Félicité exerce son pouvoir sur son entourage.

L'artifice déployé par la femme auteur participe de ce renversement des rôles sociaux. Ses traits et son caractère masculins se renforcent encore dans son comportement. Qu'elle adopte l'attitude de la lionne comme Félicité ou qu'elle passe experte en représentations d'elle-même dans les décors qu'elle se fabrique, telle Louise et Dinah, son pouvoir augmente. Sa capacité à dissimuler les sentiments et à manipuler son entourage fait d'elle une redoutable ennemie de l'ordre social. Il semble naturel, dès lors, qu'aussi éloignée de l'idéal de grâce et de douceur prêté à la femme, la femme auteur soit représentée comme un monstre.

1.2.2. Le monstre

Selon Christine Planté, si une femme auteur réussit, « elle devient un véritable monstre⁵¹ ». Dans les romans de Balzac, ce *topos* fait appel tantôt à des figures humaines aux connotations inquiétantes, tantôt à des formes non humaines (divinités, monstres mythologiques, animaux) à valeur positive. Dans tous les cas, la monstruosité vient métaphoriser le pouvoir chez une femme.

1.2.1.1. Point de vue des personnages

Les provinciaux, qu'ils soient de Guérande ou de Sancerre, ont un avis négatif sur les femmes auteurs. Ainsi, Camille est décrite comme une

⁵¹ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac*, p. 266.

« monstruosité » (B, 51), terme qui revient très souvent pour la caractériser⁵². Son activité de dramaturge est incomprise des habitants de Guérande, qui la qualifient de « gaupe » (B, 54), d'« histrione » (B, 56), de « baladine » (B, 56), etc., et la comparent à de redoutables créatures (« démon » [B, 55], « diable » [B, 158], « sorcière » [B, 56], « sirène » [B, 67]). Telle Corinne, décrite à Oswald par différents spectateurs de son triomphe au Capitole, Camille est introduite dans *Béatrix* par la rumeur publique. Cependant, autant celle-ci était positive pour la première (qui est comparée à une déesse, à une nymphe ou encore à un prophète), autant « ces bruits grossis par les commérages bretons, envenimés par l'ignorance publique » (B, 67) dévalorisent la seconde. Camille, femme de génie représentant la modernité et la corruption parisiennes, menace la tranquillité des Guérandais, ancrés dans un système typiquement féodal. Kyoko Murata remarque que « sa monstruosité s'agrandit d'autant plus qu'elle transgresse les normes sociales imposées aux femmes⁵³ ». Il en est de même pour Dinah, « surnommée la Sapho de Saint-Satur » (MD, 166) par les Sancerroises, en référence à la poétesse grecque de la fin du VII^e avant J.-C., également appelée ironiquement « la Dixième Muse⁵⁴ ». Elles sont intimidées par sa maîtrise de la conversation et la rejettent au ban de la société : « Quand tout le monde est bossu, la belle taille devient la monstruosité ; Dinah fut donc regardée comme monstrueuse et dangereuse » (MD, 166). La femme supérieure, qu'elle le soit réellement comme Félicité, ou en apparence comme Dinah, est donc toujours inquiétante du point de vue des provinciaux.

1.2.1.2. Point de vue du narrateur balzacien

Il en va autrement pour le narrateur qui convoque une culture mythologique principalement égyptienne, mais aussi, parfois, gréco-romaine, dont les connotations sont moins négatives. Dinah est notamment appelée « phénix berruyer » (MD, 164) ou « phénix du pensionnat Chamarolles » (MD, 183). En

⁵² Kyoko Murata relève six occurrences : cinq sont appliquées à Félicité, dont une où elle l'applique à elle-même, en l'opposant au mot « femme » (B, 148). Voir K. Murata, « George Sand à travers le regard de Balzac : Camille Maupin », p. 126-128.

⁵³ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁴ A. H. Pasco, « Balzac's Second-Rate Muse », p. 69.

effet, sa vie est un incessant cycle de vie, de mort et de résurrection, tel l'oiseau légendaire auquel elle est associée symboliquement : elle abjure la foi calviniste pour épouser la foi catholique, elle parvient à se sortir de l'engourdissement dans lequel l'a plongée la vie de province et revient, métamorphosée par l'éclat parisien, dans son Berry natal à la fin du roman. Le narrateur de *Béatrix*, quant à lui, s'empresse de contrebalancer les propos négatifs des Guérandais en valorisant son héroïne : « Camille Maupin fut le masque sous lequel se cacha pendant longtemps une *charmante fille*, très bien née, une Bretonne » (B, 68) (nous soulignons). Les créatures dangereuses déjà citées font place aux divinités, aux reines ou à des animaux nobles, transformant la rumeur effrayante en image positive. Félicité est comparée successivement à la Diane chasserresse (B, 76), symbole de ses activités sportives⁵⁵, à Bacchus (B, 79) pour ses hanches et son patronage des arts dramatiques⁵⁶, et à deux reprises à un aigle (B, 86 et 151), présent sur son blason, qui préfigure à la fois sa mission d'écrivain et son retrait au couvent⁵⁷. Le narrateur, plus cultivé que les Provinciaux, s'attache à crédibiliser le personnage de Camille en la rapprochant d'images nobles.

1.2.3. La divinité égyptienne

Le narrateur, toutefois, fait davantage appel au thème égyptien :

Ce visage, plus long qu'ovale, ressemble à celui de quelque belle Isis des bas-reliefs éginétiques. Vous diriez la pureté des têtes de sphinx, polies par le feu des déserts, caressées par la flamme du soleil égyptien. [...] Les cheveux noirs et abondants descendent en nattes le long du col comme la coiffe à double bandelette rayée des statues de Memphis [...] Là encore, vous retrouverez le granit de la statue

⁵⁵ Diane est « chaste et séduisante, vierge et sauvage, bénéfique et maléfique », ce qui s'applique aussi à la personnalité de Camille (les adjectifs « chaste » et « vierge » faisant référence à son entrée au couvent). (P. Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, s.v. « Diane »)

⁵⁶ Félicité est dramaturge. « The Greek-Roman god of wine was predominantly a character of gaiety and mirth, though the Roman festivals were not as unbridled as the Greek, but more of a social nature. Through his association with festivals and entertainment he became also a god of the theatre. » (M. Leach, *Guide to the Gods*, s.v. « Bacchus »)

⁵⁷ « La tradition veut que l'aigle soit le seul oiseau qui puisse regarder le soleil en face. Pour certains, il représente celui qui peut s'extraire du quotidien de la stricte réalité terrestre et monter vers les cieux pour ainsi trouver la lumière. L'aigle devient ainsi celui qui voit directement la vraie lumière, qui devient cette lumière. [...] Ce n'est donc pas un hasard s'il est associé à Jean l'Évangéliste [qui] est celui qui fait part de la nouvelle lumière qui va éclairer le monde ». (J. Ferré, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, s.v. « aigle »)

égyptienne adouci par le temps [...] Personne parmi les gens vraiment instruits, n'a pu la voir sans penser à la vraie Cléopâtre, à cette petite brune qui faillit changer la face du monde. (B, 76-80)

Les figures du pouvoir sont nombreuses dans cet extrait : notamment Cléopâtre et les statues de Memphis qui représentent les pharaons. Notons ici que, dans *Louis Lambert*, Mme de Staël est comparée à la fille du pharaon lorsqu'elle prend en main l'existence de son « Moïse sauvé des eaux » (LL, 595). Félicité n'est donc pas la seule à profiter de référents positifs.

C'est cependant le mythe d'Isis⁵⁸ qui montre, dans *Béatrix*, tout le pouvoir accordé à la femme auteur. Félicité est comparée à deux reprises à la déesse et les parallèles sont nombreux entre leurs vies. Dans les temps primitifs, Isis était une magicienne ; or, les Guérandais pensent que Félicité est une sorcière. Lorsqu'Isis se marie avec son frère, Osiris, elle devient la déesse de l'agriculture, qu'elle enseigne à l'humanité ; Félicité est « la plus riche de tous les propriétaires » (B, 209) de marais salants à Guérande. La déesse est davantage connue pour avoir ressuscité Osiris, assassiné par leur frère Seth. Ce dernier aurait coupé le corps du dieu en plusieurs fragments, puis les aurait disséminés à différents endroits sur Terre. Isis aurait réuni tous les morceaux sauf un : ses attributs sexuels. D'après Christiane Desroches-Noblecourt, c'est la déesse elle-même qui a « fabriqué » le phallus d'Osiris pour qu'il puisse avoir un héritier ; l'analogie avec le mythe rappelle que Félicité possède certaines caractéristiques masculines, tandis que Calyste, celui qu'elle voudrait pour amant, manque de virilité. Pour Pierre Brunel, c'est en pleurant sur le corps de son époux et non en passant par l'acte charnel qu'Isis a conçu Horus, tout comme Félicité fait de Calyste un « fils qui ne [lui a] pas coûté les ennuis de la maternité » (B, 99), mais bien des larmes. Le mythe évoluant, la déesse devient d'ailleurs la mère protectrice des enfants. Or Félicité a un comportement très maternel envers Calyste. Elle complète son éducation mondaine et culturelle, lui enseigne l'italien et le piano, au point qu'il la considère comme « la mère de son intelligence » (B, 95). Elle l'aide également à séduire Béatrix, lui trouve une épouse et lui lègue son héritage lorsqu'elle se retire au

⁵⁸ Voir P. Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins* et C. Desroches-Noblecourt, « La Femme dans le monde divin », dans *La Femme au temps des Pharaons*, p. 19-40.

couvent. Selon Brunel, Isis devient, enfin, à l'époque romantique, indissociable de la lecture et de l'écriture, et prête encore une fois l'une de ses facettes à Camille.

Le narrateur s'attache donc à corriger les rumeurs ; Félicité reste monstrueuse, mais le terme est désormais valorisé. L'appel au référent mythique égyptien l'ancre dans une histoire qui prend sa source aux origines du monde, alors que les écrivains masculins de *La Comédie humaine* sont davantage représentés par leurs quasi-contemporains célèbres : Napoléon dans le cas de d'Arthez, et Byron pour Lousteau, le chanteur Gennaro Conti et le poète Canalis. Le dramaturge Raoul Nathan, quant à lui, emprunte les yeux du premier et les cheveux du second. Deux explications, certes antagonistes, peuvent être apportées ici. La première, la moins probable, serait la volonté d'octroyer une puissance toute légitime et quasi divine à la femme auteur, en la rapprochant d'une époque et d'un pays où les femmes étaient plus ou moins les égales des hommes et pouvaient notamment exercer le métier de scribe⁵⁹. Cette hypothèse fonctionnerait uniquement dans le cas de Félicité puisque Dinah, si elle est comparée à Sapho, au Phénix, ou à la Muse, ne règne que tour à tour sur le pensionnat Chamarolles, Saint-Satur et, enfin, le département. Or, comme le démontre Dany Kopoev⁶⁰, l'universalité du mythe est parasitée par la restriction des espaces. La seconde interprétation serait de donner pour certaines femmes auteurs un statut rayonnant, en s'appuyant toutefois sur l'idée que les mythes ne sont, après tout, que des chimères, un artifice mis en œuvre par le narrateur pour faire ressortir le caractère hors normes, donc hors de la société, des créatures qui osent publier leurs écrits.

1.3. Les activités culturelles

Les activités culturelles des femmes auteurs découlent bien souvent de l'éducation qu'elles ont reçue, ou des filiations que leur donne le narrateur. L'analyse, après s'être arrêtée sur ces informations, enchaînera sur l'entrée en littérature de ces femmes, et les genres littéraires qu'elles pratiquent, que ceux-ci soient fictifs ou qu'ils constituent des chapitres de *La Comédie humaine*.

⁵⁹ C. Desroches-Noblecourt, *La Femme au temps des Pharaons*, p. 192-194.

⁶⁰ D. Kopoev, « L'Inspiratrice », p. 184.

1.3.1. Formations : couvent vs autodidactisme

Si l'éducation d'Albertine et de Mme de Staël est passée sous silence, les informations sont précises pour Louise, Dinah et Félicité. Excepté cette dernière, elles ont suivi la formation classique des jeunes filles de l'époque : le couvent ou le pensionnat. Dinah y occupe « les premiers rôles » dans les « distributions de prix » (MD, 158). Louise, de son côté, se juge « d'une ignorance crasse » (MDJM, 210), mais son « ignorance porte seulement sur les choses extérieures » (MDJM, 210). En effet, elle s'est constitué tout un savoir en « raisonnant à perte de vue » (MDJM, 210) sur divers sujets avec Renée. Dinah quitte le pensionnat avec un esprit supérieur, elle joue du piano (MD, 164) et elle a une certaine conscience de la mode grâce à la correspondance qu'elle entretient avec une amie de Paris, Anna Fontaine (MD, 164). Enfin, l'ennui complète ses connaissances dans la mesure où, « altérée de savoir [...], Dinah lut jusqu'à des livres de médecine, de statistique, de science, de jurisprudence » (MD, 168). Pour Louise, son éducation se fait principalement à la sortie du couvent. En effet, elle apprend rapidement les compétences mondaines : la maîtrise du « clavier de la coquetterie » (MDJM, 213), la danse (MDJM, 208), le cheval (MDJM, 214), mais aussi les langues (anglais, espagnol et italien). Dinah a une prédilection pour l'esthétique romantique, comme le montre son album, tandis que les connaissances littéraires de Louise sont davantage variées. Elle lit *La Nouvelle Héloïse*, *Les Mille et une nuits*, *Roméo et Juliette*, *Cyrus*, *l'Astrée*, *Bérénice*, *Dante*. Ses premières lectures sont *Corinne* de Mme de Staël, et *Adolphe* de Benjamin Constant.

À ces deux modèles d'apprentissage offerts par le couvent, complétés par l'esprit alerte et supérieur de ces deux femmes, s'oppose l'idéal de l'autodidacte, incarné par Félicité. Orpheline à deux ans, elle est confiée à une tante religieuse. Mais le couvent étant détruit peu de temps après, elle est laissée à son grand-oncle maternel, monsieur de Faucombe, à Nantes. Là, son éducation est « entièrement livrée au hasard » et elle s'élève « toute seule, en garçon » (B, 70). Elle lit les livres contenus dans la bibliothèque du vieil homme, si bien que « Son intelligence flotta dans les impuretés de la science, et son cœur resta pur. » (B, 70).

Le concept brille par son originalité pour l'époque : c'est précisément la lecture intensive de romans qui préserve Félicité de la corruption. Cependant, ces exercices spirituels constants la font tomber malade et elle doit s'adonner à « l'exercice du cheval et [aux] distractions du monde » (B, 71) pour guérir. Malgré sa beauté, il semble qu'elle soit « inhabile à plaire » (B, 71), car elle a « négligé les arts d'agrément » (B, 72) propres à l'éducation féminine. Elle décide alors de prendre des leçons auprès du pianiste Steibelt et elle devient une musicienne consommée, à même de composer la musique de deux opéras (genre complexe généralement réservé aux hommes), attribués faussement à Conti. Félicité suit le chemin exactement inverse à celui de Louise et de Dinah : élevée d'abord en garçon, elle doit apprendre les divers agréments qui font la *femme comme il faut*. Finalement, sa transformation en écrivain s'accomplit grâce à sa passion pour un homme de lettres qui l'emmène découvrir « la patrie des arts » :

Ce célèbre inconnu peut passer pour le maître et le créateur de Camille Maupin. Il mit en ordre les immenses connaissances de Félicité, les augmenta par l'étude des chefs-d'œuvre qui meublent l'Italie, lui donna ce ton ingénieux et fin, épigrammatique et profond qui est le caractère de son talent à lui, [...] il lui inculqua le goût des œuvres de la littérature anglaise et allemande, et lui fit apprendre ces deux langues en voyage. (B, 83)

Sa culture, effectivement vaste et hétéroclite, ressemble de près à celle de Corinne. Elle connaît le peintre Miéris (B, 105) ; joue et chante le *Robert le Diable* de Meyerbeer (B, 96), le *Guillaume Tell* de Rossini (B, 97) le *Roméo et Juliette* de Zingarelli (B, 143) ; admire le danseur Taglioni (B, 107) ; écoute des musiciens comme Paganini et Liszt (B, 107) ; lit les œuvres de Dante (B, 135), de George Sand (B, 169), de Sapho (B, 174) et de La Fontaine (B, 222), ainsi que des contes, comme celui de Barbe-Bleue (B, 268) ; cite même la Bible de temps à autre (Moïse, B, 149 ; Job, B, 168) ; et étudie la philosophie de Rousseau (B, 106). De ces deux systèmes d'éducation, l'autodidactisme de Félicité est davantage valorisé puisqu'il lui permet d'échapper au « cercle tracé par l'éducation *futile* donnée aux femmes, par les enseignements maternels sur la toilette, sur la décence hypocrite, sur les grâces chasseresses du sexe. » (B, 74, nous soulignons). Félicité fait cependant appel au pianiste Steibelt pour apprendre à jouer et suit peut-être aussi

des cours de chant, puisqu'elle chante de magnifiques duos avec Conti, tout en l'accompagnant. Ainsi, elle maîtrise aussi des compétences proprement féminines. L'éducation de la femme auteur n'est cependant pas le seul facteur qui la pousse à écrire : elle a des modèles que Balzac utilise pour lui établir des filiations.

1.3.2. Filiaisons : les modèles des femmes auteurs

Des filiaisons, souvent avec une figure historique, sont instaurées entre les protagonistes et d'autres femmes auteurs. Louise aimerait rencontrer Mme de Staël – dont elle a l'esprit d'indépendance – après avoir lu *Corinne* et *Adolphe* (MDJM, 210), et l'on se présente chez Dinah « comme en Suisse on se faisait présenter à madame de Staël » (MD, 169). De plus, les villes alentour pensent que La Châtre a eu « le privilège d'avoir vu naître une rivale à madame de Staël » (MD, 189) (et à Camille Maupin, pour une filiation fictive). En outre, Lousteau dit, mais pour se vanter auprès de son ami Bixiou, qu'elle a « l'étoffe d'une Ninon et d'une Staël » (MD, 298). Il n'y a finalement que Camille et Albertine qui se détachent du modèle de Mme de Staël. La première en a pourtant la supériorité d'esprit mais « Elle comprit très bien qu'après madame de Staël, il n'y avait plus de place dans ce siècle pour une Sapho » (B, 84-85). Du propre aveu de Balzac, son modèle est davantage George Sand⁶¹. Camille s'associe elle-même à l'illustre femme écrivain, dont elle partage de nombreux goûts (pour le narghilé, les habits d'homme, l'orientalisme, etc.), en l'appelant « son frère Caïn, car cette gloire récente a fait oublier la sienne » (B, 85). Le chapitre sur le *sandisme*, donné au tout début de *La Muse du département*, démontre qu'elle est un « bien » en elle-même, mais un « mal » pour l'émulation qu'elle a suscitée. Dinah fait partie de ces imitatrices, sans talent ni génie, qui grossissent les rangs de cette légion de femmes auteurs médiocres. Pourtant, les Sancerrois, imbus de leur Muse, la pensent « capable d'inspirer de l'inquiétude à George Sand » (MD, 197) ou de devenir « la rivale des Camille Maupin » (MD, 269). Albertine se démarque de ce modèle, puisqu'elle « se pose en adversaire d'une illustre démocrate » (FA, 607) :

⁶¹ « Oui, Mlle des T[ouches] est G[eorge] Sand », écrit Balzac dans sa lettre de février 1840 à Mme Hanska. (H. de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, t. 1 [1832-1840], p. 665).

George Sand selon Maurice Regard⁶². En revanche, elle écrit une « littérature du *château*, comme on dit, cette littérature à la Genlis » (FA, 606-607). Et qu'en est-il du personnage de Mme de Staël ? Bien entendu, Balzac reprend plusieurs données historiques (les dates de son exil, de la publication de ses œuvres, etc.), mais son modèle est surtout Corinne, sa propre héroïne. Dans *Louis Lambert*, le narrateur balzacien ne connaît Mme de Staël que par le tableau peint par Gérard (LL, 601) et il lui arrive de la désigner comme « l'auteur de *Corinne* » (LL, 596), voire de l'assimiler complètement à l'héroïne staëlienne en l'appelant juste « Corinne » (LL, 612). En assimilant la créatrice au personnage, Balzac rapproche leurs deux histoires. Toute la justification de Mme de Staël quant à son statut d'auteur tombe à l'eau : Corinne n'est plus uniquement cet idéal d'intelligence et de grâces féminines ; c'est aussi, désormais, celle qui a mis en émoi toute l'Europe par ses liaisons avec de célèbres amants.

Les femmes auteurs de Balzac ne sont donc affiliées qu'aux femmes qui ont écrit dans la première moitié du XIX^e siècle ou peu de temps avant. Seule Félicité prend des racines plus anciennes, puisque le narrateur souligne la rareté de son génie (« en vingt siècles, à peine compte-t-on vingt grandes femmes » [B, 69] et renforce la gloire de Camille Maupin⁶³). Pourtant, il ne suffit pas d'avoir un modèle pour prendre la plume et toutes ont des raisons motivées pour publier.

1.3.3. Les œuvres des femmes auteurs

L'entrée en littérature se fait souvent pour des raisons précises et selon certaines contraintes, qui seront explorées ici. Il existe trois grandes catégories pour les œuvres d'écrivains fictifs : celles qui sont évoquées, celles dont des extraits sont montrés, et celles qui sont constitutives de *La Comédie humaine*.

1.3.3.1. Entrée en littérature et contraintes

Christine Planté donne trois facteurs déclencheurs de l'entrée en littérature qui constituent autant de *topoi* littéraires : l'écriture comme exutoire, l'écriture didactique et propagandiste et l'écriture gagne-pain. Toutes ces voies sont

⁶² Cf. notes n°2 pour la page 607 de M. Regard dans H. de Balzac, *La Femme auteur*, p. 1049.

⁶³ Dinah est comparée à Sappho dans une perspective purement ironique, contrairement à Camille.

représentées par une ou plusieurs femmes auteurs de *La Comédie humaine*. En effet, cette activité est vue, au XIX^e siècle, comme un remède qui « constituait encore, pour les femmes comme pour leur famille et pour la société, un moindre mal que la neurasthénie⁶⁴ ». C'est la raison pour laquelle l'abbé Duret pousse Dinah à « convertir ses mauvaises pensées en poésie » (MD, 184). Si le stratagème fonctionne du moment où elle trouve « dans ses travaux littéraires une distraction à ses malheurs » (MD, 189), c'est aussi un échec puisque cela « lui [fait] prendre en haine la grise et lourde atmosphère de province » (MD, 189). D'une frustration sexuelle et affective, Dinah passe à une frustration à l'égard de la vie provinciale. Cependant, l'abbé la presse d'arrêter : « — Ne faites plus rien [...] vous ne seriez plus une femme, vous seriez poète. » (MD, 188), soulignant de cette manière le dangereux revers de cette thérapie. C'est également une déception amoureuse qui inspire à Félicité « ce mépris de l'humanité qui la rend si forte » (B, 83) et donne naissance à Camille Maupin.

L'écriture peut aussi avoir un but moral : « L'autre grande finalité assignée à l'écriture, plus noble, plus avouable encore puisque plus altruiste et plus contrôlable, est l'éducation, la moralisation sous toutes ses formes⁶⁵ », précise Christine Planté. Or, Albertine « est à la tête du parti littéraire qui s'oppose au débordement des œuvres actuelles, elle veut moraliser la société par le livre [et] ramener le goût du public vers les tartines beurrées de morale sans sel » (FA, 606-607). Pourtant, les intentions d'Albertine ne sont pas aussi « pures ». Achille de Malvaux apprend à Claude Vignon que sa tante s'est lancée en littérature à l'âge de quarante ans pour « avoir sa ration des plaisirs de vanité, ce fourrage des Parisiennes » (FA, 611). D'emblée, son activité semble davantage le fruit d'un effet de mode et d'une coquetterie plutôt que d'une vocation. De plus, c'est la réputation de son salon, garant de l'accomplissement de ses ambitions, qui lui importe. En effet, en y attirant les sommités littéraires et politiques, elle espère « faire nommer son mari député [...] » et lui obtenir « le titre de comte et la croix de commandeur de la Légion d'honneur » (FA, 607). Balzac-Achille de Malvaux

⁶⁴ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac*, p. 176.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 180.

dénonce cette hypocrisie, simple prétexte à une ambition malvenue : « la misère est la seule excuse d'une femme auteur » (FA, 612).

Christine Planté précise, en effet, que

le besoin constituait pour elles [les femmes] un des alibis les plus acceptables puisqu'il les excusait de se livrer à la publicité et levait le soupçon d'ambition, ou de recherche de la gloire personnelle qui aurait pesé autrement sur leurs travaux⁶⁶.

La misère ne concerne que très peu nos protagonistes. Félicité possède une immense fortune, des parcelles de terre à Guérande et deux maisons : « l'un des plus beaux hôtels de la rue du Mont-Blanc [...] et dont le jardin seul vaut aujourd'hui deux millions » (B, 74) et son domaine des Touches. Louise hérite de l'appartement et de la fortune de sa grand-mère, puis obtient de son père un valet, une bourse de douze mille francs et une voiture. Dès sa sortie du couvent, elle se trouve ainsi indépendante. Elle dispose aussi de douze cent mille francs après la vente de son domaine de Chantepleurs et de ses fermes en Seine-et-Marne. Elle est donc très fortunée. Albertine reçoit en héritage de son oncle un hôtel rue Louis-le-Grand, mais :

— Est-on riche avec quatre-vingt mille livres de rentes, quand on a trois enfants ?... Si l'on donne, comme on le dit, vingt mille livres de rentes à chaque demoiselle, il n'en restera plus que quarante, et lorsqu'il s'agira d'établir le petit Albert, monsieur et madame de Jarente n'auront plus, dans leurs vieux jours, que leur hôtel et les vingt-quatre mille francs de la terre de Jarente... (FA, 607)

Sa richesse est donc toute relative, bien qu'elle soit suffisante pour passer outre son « génie de la dépense » (FA, 607). Seule Dinah n'a pas autant d'aisance puisque, pour la rendre dépendante, son mari la réduit « à une secrète indigence jusqu'en 1835 » (MD, 162). De même, Marie Gaston, aidé de Louise, a besoin de l'argent gagné au moyen de ses écrits afin d'apporter son soutien à la veuve de son frère et ses deux enfants. Les femmes auteurs de Balzac ne sont donc pas tant blâmées : certaines ont suffisamment de talent et de génie, comme Félicité et Mme de Staël, et d'autres ont besoin de ressources financières, comme Dinah et Louise. Seules l'ambition d'Albertine et les prétentions de Dinah les discréditent.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 191.

Une autre réalité évoquée par Balzac est la dépendance des femmes auteurs envers les hommes pour la publication de leurs œuvres et le choix d'un pseudonyme masculin⁶⁷. Les femmes auteurs de *La Comédie humaine* vivent différents types de collaboration avec les écrivains⁶⁸. Tout d'abord, elles peuvent être exploitées par leur collègue. Dinah de La Baudraye fait paraître ses poèmes sous couvert du nom d'emprunt Jan Diaz et n'écrit plus que sous celui de Lousteau lorsqu'elle rédige ses feuilletons (MD, 312). De même, Félicité a publié trois livres d'archéologie pour monsieur de Faucombe, « qui les crut de lui, car sa paternité spirituelle fut aveugle aussi » (B, 71), deux livrets d'opéra attribués à Conti et, enfin, elle participe confidentiellement à l'écriture d'une pièce de théâtre (IP, 518). Même lorsqu'elle ne publie pas sous le nom d'un collaborateur, elle utilise un pseudonyme ambigu : Camille Maupin, dont le prénom a l'avantage d'être unisexe et dont le nom rappelle l'actrice célèbre par son travestissement et ses amours bisexuelles⁶⁹ à la fin du XVII^e siècle. Elle efface parfois son identité féminine en signant ses lettres sans faire l'accord : « Votre ami, Camille Maupin » (B, 135). Il arrive toutefois que la collaboration paraisse plus équitable : Louise de Chaulieu et Marie Gaston écrivent sous les initiales « MM**⁷⁰ » où chaque étoile correspond à l'un d'eux (MDJM, 393). Leur gloire revient exclusivement à Raoul Nathan, mais cela leur convient, car ils sont avant tout intéressés par les recettes. La femme auteur peut aussi être protectrice, grâce notamment à ses capitaux économiques et à sa position sociale : Mme de Staël, par exemple, finance les études de Louis Lambert afin de lui assurer un avenir brillant. Enfin, il semble qu'elle peut également exploiter ses collègues : Albertine fait secrètement corriger ses vers par Victor Vernisset et sa prose par Étienne Lousteau (FA, 612). Seules Mme de Staël et Albertine gardent leur vrai nom pour la publication de leurs

⁶⁷ Voir C. Planté, « Écrire à l'ombre des grands hommes », *La Petite sœur de Balzac*, p. 129-170.

⁶⁸ Ces collaborations seront analysées plus précisément dans le second chapitre de ce travail.

⁶⁹ Théophile Gautier publie son roman, *Mademoiselle de Maupin*, en 1835. Le choix du nom Maupin, comme pseudonyme de Félicité, n'est donc pas anodin.

⁷⁰ Roger Pierrot signale dans ses notes aux *Mémoires de deux jeunes mariées* que « les mélodrames et vaudevilles de l'époque sont couramment signés de trois personnes. Il est fréquent que le nom de l'auteur principal (ou le plus célèbre) soit, sur les affiches, détaché en premier, les deux autres noms étant introduits par la double initiale MM » (p. 1307). « MM » étant la double initiale de « messieurs », Louise est donc considérée comme un collaborateur de sexe masculin.

œuvres : si cela coûte l'exil à la première, la seconde n'est pas compromise grâce à la morale bourgeoise et conformiste de ses écrits.

1.3.3.2. Les œuvres fictives

Dans *La Comédie humaine*, les femmes auteurs ne sont pas cantonnées à un ou deux genres, comme le conte ou le roman, qui leur sont traditionnellement attribués⁷¹. En effet, dans *Louis Lambert*, Mme de Staël est présentée comme l'auteur de *Corinne*, mais également de *De l'Allemagne*. Si Dinah écrit des romans et des feuilletons pour Lousteau qui ont du succès, elle a néanmoins commencé par deux poèmes : *Paquita la Sévillane* et *Le Chêne de la Messe*. *Paquita* tombe sous les critiques de juges – « quelques gens d'esprit » (MD, 184) de Nevers (on devine l'ironie du narrateur). Ces derniers rapprochent le poème de l'esthétique romantique, dont l'école « produisait alors des poésies *excentriques*, *pleines* de verve et d'images, où l'on obtint de *grands effets* en violant la muse sous prétexte de *fantaisies* allemandes, anglaises et romanes » (MD, 184, nous soulignons). Toute la sincérité que Dinah investit dans son poème est détournée en caricature d'un style déjà donné comme excentrique par ces juges médiocres. Le poème, long de quelque six cents vers, présente aussi des imperfections formelles – Allan H. Pasco⁷² remarque certaines rimes faibles et un alexandrin de treize pieds, – qui accentuent son ridicule. Albertine a écrit des nouvelles, qualifiées de « petits contes » (FA, 606), réunies sous le titre *Histoires édifiantes*, un roman en deux tomes intitulé *Les Deux Cousines* et un volume de poésies au titre pompeux, *Les Inspirations*. Elle retire de ses œuvres un capital symbolique important, non pour leur qualité, mais pour son habileté à corrompre le jury : « *Histoires édifiantes* obtiendra difficilement un accessit de quinze cents à deux mille francs jeté comme une aumône par les académiciens traqués dans la salle à manger et le salon de Mme de Jarente » (FA, 606). Elle paie, en outre, des articles favorables à son ouvrage et qui lui servent de publicité. Louise, quant à elle, aide son époux à écrire ses pièces de théâtre, « qui sont vraiment belles » (MDJM, 382). Enfin, Félicité s'est essayée dans plusieurs genres. Elle est l'auteur d'un roman

⁷¹ Voir C. Planté, « Le genre des genres », *La Petite sœur de Balzac*, p. 227-253.

⁷² A. H. Pasco, « Balzac's Second-Rate Muse », p. 75.

qui est « la contrepartie » (B, 84) d'*Adolphe* (sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit du *Nouveau Prométhée* évoqué dans *La Muse du département*, ou d'un autre livre) et de « deux volumes de pièces de théâtre » (B, 84). Son œuvre théâtrale la place au rang des « illustres anonymes » (B, 84). Le narrateur précise que ces pièces sont

non susceptibles de représentations⁷³ [et] écrites à la manière de Shakespeare ou de Lopez de Véga [et] firent une sorte de révolution littéraire, quand la grande question des romantiques et des classiques palpitait dans les journaux, dans les cercles, à l'Académie. (B, 68)

Il s'agit ici de l'unique passage du corpus où la position de Camille au sein de la sphère littéraire est spécifiée ; elle prend toute son ampleur en tant que personnage clé dans les débats littéraires des années précédentes.

La gloire est bien au rendez-vous pour Mme de Staël (mais Balzac aurait-il pu lui retirer cela ?) et Félicité : elles occupent une position exceptionnelle par leur impact, réel ou fictif, sur l'histoire littéraire. Quelques-unes remportent des succès : Dinah avec ses romans et ses feuilletons (sa poésie avait remporté un petit succès départemental) et Louise avec ses pièces de théâtre où « tout Paris court » (MDJM, 393). Ces dernières, sous couvert de l'anonymat, atteignent leurs buts lucratifs. Seule Albertine, finalement, semble totalement dénuée de talent et se voit obligée de recourir à des formes de corruption pour obtenir des récompenses. Le pouvoir détenu par la femme auteur est donc vu de manière de plus en plus pessimiste par Balzac : exercé d'abord dans l'esprit de l'art pur (*Louis Lambert* en 1832 et *Béatrix* en 1839), il prend peu à peu un but lucratif (*Mémoires de deux jeunes mariées* en 1842 et *La Muse du département* en 1843), pour devenir, en fin de parcours, un simple moyen de parvenir (*La Femme auteur* en 1847-48).

1.3.3.2. *Dinah et Félicité, rédactrices de La Comédie humaine ?*

Le lecteur a rarement accès aux écrits des femmes auteurs. Seuls quelques vers de *Paquita* lui sont offerts (tout comme quelques poèmes de Lucien dans *Illusions perdues*), si bien que le talent des écrivains fictifs de Balzac est difficile

⁷³ Il est à noter que Balzac a rencontré lui aussi des difficultés pour faire représenter ses pièces. Aude Déruelle remarque que le théâtre est le seul genre à ne pas subir les charges de l'auteur et qu'il va même jusqu'à le prendre comme modèle pour sa poétique romanesque. (A. Déruelle, « Poétique balzacienne du pastiche », p. 136.)

à évaluer. Bien sûr, les lettres de Louise constituent en partie les *Mémoires de deux jeunes mariées*, mais celles-ci ne sont pas destinées à la publication. Louise demande même à Renée de les brûler (MDJM, 274).

En revanche, la nouvelle *Un Prince de la bohème* est une composition de Dinah, rédigée à partir d'une conversation avec le dramaturge Raoul Nathan. Le récit-cadre qui donne ces informations, ajouté pour la première édition Furne, atteste de la volonté de Balzac de faire découvrir à ses lecteurs la prose de Dinah. Il en va de même pour la « tartine » qu'elle sert à Lousteau et à Bianchon sur la femme de province (MD, 198-199), qui avait été publiée auparavant dans *Les Français peints par eux-mêmes* et dont Balzac prête des pans entiers à son héroïne⁷⁴. Véronique Bui démontre la facétie de l'écrivain : d'une part, ses mots sont replacés dans la bouche non seulement d'une femme, provinciale qui plus est, et, d'autre part, son allocution s'adresse à des Parisiens. « Sa supériorité éclate dans ce rôle que lui accorde l'écrivain⁷⁵ », conclut Bui. Il est étonnant, en effet, de retrouver les écrits de Balzac sous la plume de Dinah. Comme le remarque encore Véronique Bui, « il n'est pas insignifiant que Balzac mette dans la bouche [et sous la plume] d'un personnage féminin ses propres phrases [et écrits], ce qui est une forme tacite de reconnaissance à l'égard des femmes de lettres de province⁷⁶ ». Il faut pourtant nuancer ce propos : s'il est vrai qu'il s'agit d'une forme de reconnaissance, il n'empêche que Dinah, grande lectrice, a pu simplement consulter l'encyclopédie des *Français peints par eux-mêmes* et répéter ce qu'elle y a lu. La sentence moqueuse de Lousteau à son égard – « Cette femme est née pour *faire de la copie*. » (MD, 277) – prend alors tout son sens. De plus, avec *Un Prince de la bohème*, Balzac ne lui prête qu'un « produit de la hâte⁷⁷ », et non l'un de ses meilleurs romans. De la même manière, ce sont des poèmes qu'il sait pertinemment médiocres que l'auteur confie à Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*. C'est le cas du poème « À elle » et des deux stances que Lucien dédie à Mme de Bargeton et qui avaient été publiés quelques années plus tôt dans les

⁷⁴ Voir l'introduction de Bernard Guyon à *La Muse du département*, p. 91-94.

⁷⁵ V. Bui, « Balzac et la femme de province, ou "Dinah ce n'est pas moi" », p. 173.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁷⁷ Voir l'introduction de Patrick Berthier au *Prince de la Bohème*, p. 797.

Annales romantiques. Il est donc clair que ce « prêt » intellectuel ne constitue pas, en soi, une reconnaissance des talents de Dinah.

Il est plus difficile de nuancer le rôle de Camille Maupin dans la conception de *Béatrix*. N'est-ce pas elle, en effet, qui crée et met en branle le drame qui se déroule à Guérande ? Tout un champ lexical, souligné dans les extraits suivants, se développe pour montrer la relation entre les actions de Camille et le roman. Elle demande par exemple à Calyste de « ne dérange[r] rien dans l'œuvre assez ardue [qu'elle va] entreprendre » (B, 168, nous soulignons), de même qu'elle rêve de ce « beau livre à écrire » (B, 174) dans lequel elle racontera ses douleurs. Ne l'a-t-on pas déjà sous les yeux ? En public, elle joue à la fois le rôle d'auteur en manipulant son entourage et celui de comédienne en masquant ses émotions. Mais en privé, « l'auteur [fait] place à la femme » (B, 174), ce qui lui permet d'extérioriser ses souffrances. Béatrix, lorsqu'elle découvre les manœuvres de Félicité, y voit davantage une manipulation d'écrivain que le piège d'une femme :

- « Les romans que vous faites, ma chère, sont un peu plus dangereux que ceux que vous écrivez, dit la marquise.
- Ils ont cependant un grand avantage, [...] ils sont inédits, mon ange. » (B, 203)

Ainsi, dans une certaine mesure et jusqu'à son retrait au couvent, Camille, puisqu'elle est capable de manipuler les fils de la destinée de Calyste, est un *alter ego* de l'auteur. De manière inattendue, Balzac représente un nouveau type d'écrivain, l'écrivain de génie, sous les traits d'une femme. Une précision de Christiane Desroches-Noblecourt à propos du mythe d'Isis permet d'ajouter un nouvel élément de comparaison entre la déesse et Camille. En effet, Isis serait la seule à avoir pu obtenir du vieux démiurge, Atoum-Ré, qu'il lui livre les secrets de sa force et lui apprenne son nom caché. Désormais douée de tous les savoirs, elle serait devenue extrêmement puissante⁷⁸. Il faut savoir que le démiurge, « symbolisant en lui les principes mêmes fondamentaux, le mâle et la femelle, [...] était hermaphrodite⁷⁹ » en Égypte. Félicité reprend la figure démiurgique dans son roman *Le Nouveau Prométhée*. Dans la mythologie grecque, Prométhée

⁷⁸ C. Desroches-Noblecourt, *La Femme au temps des Pharaons*, p. 31.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

est le Titan qui façonne l'homme et qui, en lui donnant le feu, dérobé par ses soins au char du Soleil, lui apporte aussi le savoir et lui enseigne les principes de la civilisation et des arts⁸⁰. Selon Maurice Shroder, dans la conception de Balzac, le poète est égal au demiurge, puisqu'ils sont tous deux des créateurs :

His thought revealed – as did the realism of his novel – a constant appeal from theory to practice, from art to action, from fiction to reality. The true poet, Balzac believed, was not necessarily the maker of an imitation of life : he was a creator of life itself, one who could translate his thoughts into action⁸¹.

Félicité serait, par conséquent, ce « nouveau » demiurge chargé d'apporter un « nouveau » savoir et de contribuer au passage dans une « nouvelle » civilisation marquée par la toute-puissance de l'artiste⁸².

Conclusion

Balzac pousse très loin, avec le personnage de Félicité surtout, le motif du travestissement. Qu'il s'agisse du physique, du caractère, du déguisement parfois, mais aussi, et surtout, du comportement, toutes les femmes auteurs de *La Comédie humaine* sont atteintes de ce « travers » et deviennent des monstres menaçants. Louise est moins touchée par ce symptôme, car elle est avant tout une mondaine. Albertine n'est finalement qu'une version détériorée du modèle instauré par Dinah, puisqu'elle n'en a même plus la supériorité du cœur, alors que la Muse de Sancerre est elle-même une variante dégradée de la Corinne de Mme de Staël ou de George Sand. L'ironie (dans le cas de Dinah et autres victimes du sandisme) et le cynisme mordant (pour Albertine) du narrateur, témoignent d'une critique forte

⁸⁰ M. Leach, *Guide to the Gods*, s.v. « Prométhée ».

⁸¹ M. Z. Shroder, « Honoré de Balzac, the Poet as Demiurge », p. 95.

⁸² Nicole Mozet avait déjà établi ce passage d'un ordre ancien à un nouvel ordre symbolisé par Félicité en établissant des parallèles entre les portraits de Camille et du baron du Guénic : « Du point de vue de leur rayonnement idéologique, l'univers des du Guénic et celui de Camille Maupin ont égale puissance. Se niant l'un l'autre, mais également grands, ils sont appelés à se relayer, complémentaires sur l'axe du temps, comme le prouve le parallélisme entre le portrait du vieux baron et celui de Camille. On y découvre les mêmes éléments constitutifs de base : le granit breton, l'impassibilité du sauvage, la capacité au silence, et jusqu'à la métaphore léonine. Seule différence, indispensable au processus transformationnel : le couple livres-arts (au pluriel) remplace l'alliance féodale du Blason et de la Religion. [...] Camille Maupin, préfigurant ce que pourrait être une idéologie de remplacement, est mythique presque autant que le baron du Guénic. » (N. Mozet, « Camille Maupin », dans *Balzac au pluriel*, p. 159-160.)

à l'égard des « femmes auteurs » en tant que phénomène à la mode.

D'autre part, des liens clairs sont établis entre Camille Maupin et des modèles de génie de *La Comédie humaine*, comme Louis Lambert et Dante, ou extérieurs (et antérieurs) comme l'héroïne de Mme de Staël. Corinne et Camille ont, certes, des traits physiques et moraux communs, une éducation très complète et le même goût pour l'art. Mais cet archétype est également dépassé, car Corinne, en plus des talents partagés avec Félicité, fait des improvisations, des lectures publiques et peut tenir un rôle dans une pièce de théâtre. Or, toutes ces activités, qui demandent une confrontation directe avec des auditeurs et des spectateurs, projettent la femme artiste dans la sphère publique. Si Camille évite le ridicule de Dinah (qui, comme Corinne, a tendance à mettre ses talents en avant), c'est aussi parce qu'elle sait où est sa place (selon la vision de Balzac) : dans le monde, elle est Félicité, cette charmante, brillante, mais discrète femme qui accueille dans son salon ses artistes favoris ; dans l'intimité et lorsqu'elle est seule, elle devient Camille Maupin, cet écrivain de génie investi d'une mission démiurgique. Félicité ne se compare-t-elle pas elle-même à « une pauvre Andromède » (B, 110), dont le nom signifie *celui qui dirige les hommes* ? C'est pourquoi elle tente de compléter l'éducation du jeune, naïf et ignorant Calyste du Guénic, en lui apportant un savoir nouveau. La figure du sphinx, être fantastique à corps de lion et à tête humaine, à laquelle Félicité est comparée symbolise le personnage de la femme écrivain de génie : être essentiellement énigmatique, qui effraie et attire à la fois, le sphinx représente, selon Pierre Brunel, le savoir sacré, la sagesse initiatique et la grandeur divine. Félicité est d'ailleurs celle qui synthétise en elle tous les arts : alliant un physique où rayonnent l'éclat de la peinture et la majesté de la sculpture à ses qualités de musicienne, de chanteuse, de romancière, de dramaturge, mais aussi de poète (le démiurge est un être essentiellement poétique), Félicité ne peut que représenter l'artiste complet, l'être de génie, monstrueux par sa puissance et sublime par son humanité, annonciateur d'une nouvelle ère.

Chapitre 2 : Relations et configurations

Durant la période romantique, l'écrivain est rarement isolé. Anthony Glinoeer affirme que

The Romantic period was particularly fruitful in collaborations, despite what the major Romantic writers (most notably Hugo and Vigny) might lead one to believe, since they were more concerned with constructing the myth of their original singularity [...]⁸³.

Les écrivains de *La Comédie humaine* sont aussi engagés dans cette dynamique de collaboration. Par exemple, Daniel d'Arthez réécrit une partie du roman de Lucien de Rubempré, *L'Archer de Charles IX*, et lui donne toute une série de conseils stylistiques. Ils forment des « couples culturels », terme qui désigne tout duo tourné vers l'activité littéraire et dont chacun des intervenants occupe au moins une position dans la sphère littéraire. Par ailleurs, il arrive à ces couples d'interagir avec d'autres personnages de la vie littéraire et de s'inscrire dans des configurations plus larges. À l'image des écrivains de sexe masculin, la femme auteur fictive recourt à des collaborateurs pour publier ses œuvres⁸⁴.

La publication d'un ouvrage projette aussi son auteur dans les sphères mondaines et/ou bourgeoises, dont les acteurs constituent la majorité du lectorat de la Restauration et de la monarchie de Juillet. Ainsi, excepté les membres du Cénacle de la rue des Quatre-Vents, les écrivains de Balzac participent activement à la vie mondaine parisienne, qui devient un enjeu de leur reconnaissance. Qu'elle soit invitée dans le monde ou qu'elle soit elle-même hôtesse, la femme auteur occupe une place toute particulière dans les scènes de sociabilité, c'est-à-dire dans les événements mondains où le talent littéraire est invité à s'exprimer.

2.1. Les couples culturels

L'association récurrente de femmes auteurs avec leurs collègues masculins a déjà été évoquée : *a priori*, on pourrait croire qu'elle fonctionne selon un rapport

⁸³ A. Glinoeer, « Collaboration and Solidarity : the Collective Strategies of the Romantic Cenacle », p. 37.

⁸⁴ Les relations purement amoureuses ne seront tenues en compte dans cette analyse que dans la mesure où elles ont un impact sur le couple culturel.

dominant/dominée. C. Planté indique qu'il y avait pour les femmes auteurs « des difficultés sociales et pratiques [...] à se faire connaître et à publier⁸⁵ », ce qui leur rendait nécessaire de « débiter dans l'ombre d'un grand homme ou, du moins, d'un homme introduit en littérature⁸⁶ », d'où certaines pratiques de négisme. Or, il apparaît, à la lecture du corpus balzacien, que les femmes occupent une position de force au sein du couple culturel, puisqu'elles influent sur la trajectoire de ces hommes. Malgré la disparité de ces relations, quelques constantes se dégagent : leur attitude maternelle envers leurs compagnons ; l'influence négative qu'elles acquièrent sur leur carrière et, inversement, l'influence négative que ces hommes ont sur leur position sociale ; l'importance des déplacements entre Paris et la province dans l'évolution de leurs rapports ; leur éventuelle concurrence.

2.1.1. Maternités dérivées et dérivantes

La maternité est une question récurrente amenée par le personnage de la femme auteur, qui adopte une attitude maternelle – par des apports matériels, spirituels ou affectifs – à l'égard de son partenaire littéraire. Ainsi, Louise « couve » Marie Gaston dans le nid si bien capitonné de Ville-d'Avray et l'aide financièrement : elle paie ses dettes et lui constitue une confortable rente. Selon Michel Butor, elle se met « dans la situation de la grande dame d'antan qui avait des bontés pour un jeune poète⁸⁷ ». Son amour se manifeste donc, à première vue, par des actes maternels proches d'une certaine forme de mécénat. Camille Maupin et Mme de Staël ont le même geste envers Vignon et Louis Lambert, mais elles agissent davantage par intérêt. Camille, tout d'abord, veut « confier le reste de sa vie à un homme supérieur pour qui sa fortune serait un marchepied et qui lui continuerait son importance dans le monde poétique » (B, 86). Mme de Staël, quant à elle, décide de financer les études du jeune homme après avoir deviné en lui un véritable voyant. Lorsqu'elle le rencontre, Lambert lit *Le Ciel et l'Enfer* du philosophe suédois Swedenborg, connu de seulement quelques personnes en France à cette époque, dont l'auteur de *De l'Allemagne*. Elle souhaite en faire une

⁸⁵ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac*, p. 132.

⁸⁶ *Idib.*, p. 132.

⁸⁷ M. Butor, *Improvisations sur Balzac*, vol. 3, *Scènes de la vie féminine*, p.109.

incarnation du génie inné romantique⁸⁸, chargé de diffuser en France le mouvement naissant. Malheureusement, le projet échoue, car elle oublie son protégé et meurt avant qu'il n'ait le temps de la rejoindre à sa sortie du collège. Le plan de Camille avorte lui aussi, puisque sa passion, qu'elle tentait de remplacer par des soins maternels envers Calyste et une relation d'intérêt avec Claude Vignon, est découverte par ce dernier. Alors que son association avec Vignon aurait dû prolonger son rayonnement sur la sphère littéraire, son amour déçu pour Calyste la conduira à abjurer ses œuvres avant d'entrer au couvent.

Félicité seule a suffisamment de grandeur pour remplacer son amour par une attitude maternelle à la fois matérielle et spirituelle. Par exemple, Dinah tente de prendre un parti proche de celui de Félicité lorsque Lousteau, son amant, s'éloigne d'elle en lui préférant la vie de bohème : « — Je serai sa mère ! [...] Je serai, pour conserver mon amour, ce que madame de Pompadour fut pour garder le pouvoir [...] » (MD, 321). Toutefois destiné uniquement à pallier la déception amoureuse, ce sentiment maternel est impur : le narrateur précise avec pitié que « la mère cédait avec une honteuse facilité la place à Didine » (MD, 322). Dinah ne parvient pas à se maintenir dans un seul de ces rôles et transforme ainsi sa relation avec Lousteau en une sorte d'inceste dégradant pour les deux partis. Finalement, elle ne trouve plus de salut que dans le retour à la famille – à ses vrais enfants – et, par conséquent, dans la réintégration de sa fonction sociale.

La femme auteur s'arroge donc une autorité toute maternelle sur son compagnon, qui devient dépendant d'elle (ou, plus précisément, de son capital économique, qu'il considère comme une échappatoire au travail acharné pratiqué par des écrivains comme Daniel d'Arthez). Par exemple, c'est lorsqu'il s'aperçoit que Dinah fera un jour une « riche veuve » (MD, 294) que le fainéant Lousteau décide de la garder comme maîtresse. Du point de vue de la femme auteur, cette attitude maternelle peut servir à pallier le manque d'enfant naturel (c'est le cas pour Louise et Camille) ou être un remède au délaissement, comme le conçoit Dinah. Elle peut aussi renforcer son rayonnement sur la sphère littéraire, voire en

⁸⁸ S. Tribouillard, « Le Tombeau de Madame de Staël (1817-1850) : les discours du premier XIX^e siècle français », p. 41.

retirer une grande gloire, comme le montrent les tentatives de Mme de Staël et de Camille Maupin. Ainsi, en échange d'un capital économique, elle espère recevoir un capital symbolique profitable à plus long terme.

Cependant, bien qu'elle se veuille protectrice, cette « mère » n'en éclipse pas moins sa « progéniture ». En effet, la femme auteur a non seulement tendance à couper son compagnon des sphères littéraires et mondaines dans lesquelles il s'était immiscé et à lui faire oublier son travail, mais encore à écrire parfois à sa place. Voulant montrer l'entrave que représente la femme auteur dans la possible accession de son protégé à la gloire, Balzac revisite le roman *Adolphe*.

2.1.2. Les souffrances d'Ellénore

Béatrix, La Muse du département et *Mémoires de deux jeunes mariées* comportent des liens explicites avec l'œuvre de Benjamin Constant, à qui l'auteur de *La Comédie humaine* reproche de ne pas avoir décrit le point de vue de la femme. Dans *La Muse du département*, l'intertexte est très présent – notamment en tant qu'objet matériel –, puisqu'il s'agit du livre de chevet de Dinah, qui tente d'en tirer des enseignements. D'ailleurs, lorsqu'elle souhaite rompre avec Lousteau, ce dernier s'identifie à Adolphe et l'accuse d'avoir ruiné ses projets :

— [...] Avez-vous un reproche à me faire sur ma conduite pendant ces six années ?

— Aucun, si ce n'est d'avoir brisé ma vie et détruit mon avenir, dit-il d'un ton sec. Vous avez beaucoup lu le livre de Benjamin Constant, et vous avez même étudié le dernier article qu'on a fait dessus [...] Ce qui tue ce pauvre garçon, ma chère, c'est d'avoir perdu son avenir pour une femme ; de ne pouvoir rien être de ce qu'il serait devenu, ni ambassadeur, ni ministre, ni chambellan, ni poète, ni riche⁸⁹. (MD, 329)

Afin de comprendre comment Balzac introduit le point de vue de la femme, il est nécessaire de retracer l'évolution de la relation entre Dinah et Lousteau.

Leur rencontre se fait à Sancerre, ville d'origine du feuilletoniste parisien, où Dinah jouit d'une double réputation départementale : d'une part, grâce à son esprit et à son cercle littéraire et, d'autre part, grâce au petit succès remporté par

⁸⁹ Lousteau, lors de son retour à Paris, avait eu l'opportunité de contracter un mariage très avantageux avec Félicie Cardot. L'arrivée de Dinah à Paris annule ce mariage.

ses poésies, écrites sous le pseudonyme Jan Diaz. Dinah et Lousteau entament une liaison, puis ce dernier repart à Paris. Son amante ne tarde pas à le rejoindre, enceinte. Le journaliste n'écrit alors presque plus rien et passe son temps aux spectacles pour faire l'éducation de la jeune femme. Il est donc vrai que, dans un premier temps, Dinah nuit à la carrière du journaliste tout en tirant avantage de leur relation, dans la mesure où elle quitte l'atmosphère étouffante de la province. Toutefois, leur bonheur cesse en raison des dettes générées par leur train de vie luxueux et leur quasi-absence de revenus. Lousteau doit se remettre au travail, mais Dinah préfère faire des concessions plutôt que de le voir précipiter son rythme d'écriture et gâcher son talent (puisqu'il en a beaucoup à ses yeux) : « — Mon petit chat, lui dit-elle, achève ta nouvelle sans rien sacrifier à la nécessité, polis ton style, creuse ton sujet. J'ai trop fait la dame, je vais faire la bourgeoise et tenir le ménage. » (MD, 302). Elle incite Lousteau à écrire une littérature de meilleure qualité, plus valorisée que les feuilletons à but uniquement commercial. Cependant, ses efforts sont vains et elle reconnaît enfin, grâce à son esprit supérieur, la médiocrité du journaliste. Poussée par la nécessité, Dinah prend la plume et s'immisce dans l'activité littéraire de son amant, d'abord en lui fournissant des canevas, puis des chapitres et, enfin, des livres entiers. La collaboration littéraire est, toutefois, nulle pour les deux protagonistes : Lousteau n'écrit plus rien et Dinah écrit dans le secret total (elle n'en retire donc aucune gloire). L'expérience a néanmoins un point positif, puisque son style insipide s'améliore au point de rajeunir le feuilleton et de satisfaire un public parisien.

La « chute littéraire » de Lousteau se déroule en parallèle de la chute sociale de Dinah. Considérée comme une « reine » (MD, 172 et 173) par ses admirateurs à Sancerre, elle devient une dame à Paris où, voulant aider le journaliste, elle n'est finalement plus qu'une bourgeoise (MD, 302). Le processus s'accélère lorsque le couple (amoureux et culturel) cesse de vivre dans sa bulle. Lousteau se lasse bientôt de la famille et retrouve sa vie et ses amis de bohème (entre autres le caricaturiste Bixiou). Dinah use alors de moyens dégradants pour le séduire à nouveau et se déguise pour l'espionner. Bientôt, elle laisse entrer chez elle les amis de Lousteau, ce qu'elle s'était toujours refusée à faire, et se mêle finalement

aux lorettes. Enfin, épuisée par les tromperies du journaliste, elle se résigne à n'être plus qu'un jouet pour lui et renonce, de ce fait, à son humanité même.

Louise suit la même trajectoire après son remariage : elle reste aristocrate – notamment dans sa toilette –, mais elle se sépare de presque tous ses domestiques pour prendre en main certaines tâches ménagères. Par amour, elle collabore aux pièces de son époux et abandonne sa loge au théâtre pour une autre, qui symbolise son entrée dans le monde littéraire et sa nouvelle situation sociale. C'est avec un soupçon de regret, semble-t-il, qu'elle annonce à Renée qu'elle a « vu la première représentation cachée au fond d'une loge d'avant-scène au rez-de-chaussée » (MDJM, 393). Mais l'isolement du couple ne les protège pas de la perte à laquelle la jalousie de Louise va les mener. Comme Dinah, elle s'abaisse à des moyens honteux pour savoir si Gaston lui est infidèle et finit par rouler « dans la fange sociale au-dessous de la grisette, de la fille mal élevée, côte à côte avec les courtisanes, les actrices, les créatures sans éducation » (MDJM, 392). Enfin, Louise a une influence négative sur la carrière de Marie Gaston. Lorsqu'elle le rencontre, le jeune homme écrit des poèmes sous la bienveillante supervision de Daniel d'Arthez et fréquente le salon très réputé de la marquise d'Espard. Il doit abandonner tout cela pour l'épouser. De plus, elle l'incite à composer des pièces de théâtre sous le prétexte que « Ce genre de travail est le seul dans les Lettres qui se puisse quitter et reprendre, car il demande de longues réflexions, et n'exige pas la ciselure que veut le style » (MDJM, 382). Le travail de Marie Gaston, écourté et interrompu par les soins de l'amour, met en péril sa qualité d'écrivain.

En montrant que l'influence négative exercée par la femme est en réalité réciproque, *Mémoires de deux jeunes mariées* et *La Muse du département* présentent un point de vue féminin sur le thème d'*Adolphe*. Si la chute littéraire n'a pas vraiment d'incidence sur la relation de Lousteau et Dinah, qui ne voit là qu'un moyen de trouver de l'argent pour subvenir aux besoins de sa famille, la déchéance sociale, insupportable pour cette ambitieuse, sera le facteur déclenchant la séparation. La réussite du projet de Balzac est toutefois partielle. Lousteau, amer, l'analyse fort bien lors de la scène de rupture et tente de faire culpabiliser sa maîtresse : « — Vous jouez en ce moment à la fois les deux

personnages. Vous ressentez la douleur que cause une position perdue, et vous vous croyez en droit d'abandonner un pauvre amant » (MD, 330). Dinah et Louise pâtissent socialement de leur association amoureuse, mais elles sont aussi celles qui abandonnent l'homme infidèle ou supposé l'être : la première par son retour à son mari, la seconde par son suicide.

Si Balzac se plaît à broder sur *Adolphe* en ajoutant le point de vue de la femme, il lui arrive, dans *Louis Lambert*, d'introduire une nouvelle variante, en supprimant de la configuration entre les deux protagonistes le rapport amoureux : seul reste le destin de l'homme, modifié par la malheureuse intervention d'une femme. Il s'agit de la prise en charge de l'éducation de Louis Lambert par Mme de Staël. Cela n'est pas sans faire penser au personnage de Corinne, qui, peu de temps avant sa mort, transmet ses connaissances et son art à sa nièce, Juliette. Lorsque Mme de Staël rencontre Louis Lambert, l'enfant, autodidacte, est encore dans un état « sauvage » :

il allait lire et méditer *au fond des bois* pour *se dérober* aux remontrances de sa mère, à laquelle de si constantes études paraissaient *dangereuses*. Admirable *instinct* de mère ! Dès ce temps, la lecture était devenue chez Louis une espèce de *faim que rien ne pouvait assouvir*, il *dévorait* des livres de tout genre, et se *repaissait* indistinctement d'œuvres religieuses, d'histoire, de philosophie et de physique. (LL, 590, nous soulignons)

L'enfant est heureux dans cet état naturel où il se délecte de nourriture spirituelle, mais en le plaçant au collège de Vendôme, institution « jadis moitié militaire et moitié religieuse » (LL, 596), Mme de Staël le projette dans une microsociété d'Empire à laquelle il est inadapté. La discipline y règne et les bases du capitalisme naissant y sont jetées : au réfectoire, il doit s'abaisser à marchander une nourriture qui n'a plus rien de spirituel. Plus Vendredi que Robinson, auquel il est comparé, Lambert est contraint d'abandonner son état sauvage pour entrer dans le moule de la civilisation, ce qui affecte son physique et sa stabilité morale. Inversement dans *Corinne*, Juliette, que tout prédestine à être soumise aux lois sociales anglaises de son époque, se voit transmettre par sa tante une liberté tout italienne. Ainsi, Corinne et Mme de Staël interfèrent dans le destin de leurs protégés. Mais, alors que *Corinne* présuppose la réussite de l'entreprise de son

héroïne, Balzac donne une issue pour le moins pessimiste au geste de Mme de Staël. À sa sortie du collège, après un bref passage à Paris où il devient le chef du Cénacle de la rue des Quatre-Vents, Louis Lambert se retire en province, sombre dans la folie et meurt prématurément. Le narrateur tranche sur le rôle tragique tenu par Mme de Staël :

Je doute que, pendant ce temps, il ait jamais reçu le moindre souvenir de sa bienfaitrice, si toutefois ce fut un bienfait que de payer durant trois années la pension d'un enfant sans songer à son avenir, après l'avoir détourné d'une carrière où peut-être eût-il trouvé le bonheur. (LL, 596)

Balzac renverse la fin de *Corinne* et montre l'échec de la transmission des savoirs.

Les femmes auteurs, dans *La Comédie humaine*, jouent donc toujours un rôle puissant, mais négatif et souvent malgré elles. Dinah est davantage la victime de Lousteau que son bourreau : si elle prend sa place d'écrivain, c'est d'une part secrètement et après l'avoir en vain poussé à s'améliorer, et d'autre part dans un but uniquement financier. Louise, quant à elle, n'a pas arraché de force Marie Gaston au monde, puisque ce dernier avoue, dans une lettre à d'Arthez, qu'elle a accompli, en cela, son plus cher désir. En effet, la retraite de ce « lézard de poète [qui] était plus souvent au soleil à bâtir des châteaux en Espagne qu'à l'ombre de son taudis à travailler ses poèmes » (MDJM, 361), comme le décrit le commentaire doucement ironique de Louise, peut-être vue par lui comme une délivrance de la quantité de travail exigée par d'Arthez. Enfin, l'abandon de Mme de Staël est indépendant de sa volonté, puisque les personnes qu'elle avait chargées de s'occuper du jeune homme ont quitté Blois ou sont décédées et que sa propre mort empêche Lambert de la retrouver. Le couple culturel est toujours voué à l'échec : les concessions faites par les deux partis, qu'elles soient d'ordre social ou littéraire, sont impossibles à maintenir dans la durée. L'issue peut même en être dangereuse – la réputation de Dinah n'est sauvée que par les manœuvres de sa mère –, voire fatale – Louise et Louis trouveront une mort prématurée.

2.1.3. Paris et la province

Le temps et la société ne sont pas les seuls facteurs qui font évoluer les relations entre les acteurs de ces couples culturels : les déplacements entre la

capitale et la province ont aussi leur importance. *La Muse du département*, en finissant son récit là où il a commencé, c'est-à-dire à Sancerre, semble balayer tout ce qui s'est passé à Paris pour Dinah, excepté sa promotion sociale et ses enfants. Son mal d'origine, l'ennui en province, est vaincu par la maternité ; elle n'a plus besoin de la littérature pour pallier ce vide. Ce qui évolue également, ce sont les regards du narrateur et de Lousteau sur Dinah. Au début du roman, ils sont railleurs, mais, à Paris, la configuration entre les deux protagonistes change. En effet, le feuilletoniste passe pour un glorieux écrivain auprès des Sancerrois et de Dinah, alors que celui-ci est déçu en rencontrant cette femme prétendument supérieure : « — Je pense que la femme la plus spirituelle de Sancerre en est tout bonnement la plus bavarde. » (MD, 202), avoue-t-il à l'un des admirateurs de la Muse. Toutefois, lorsque les Sancerrois se rendent à Anzy pour observer et écouter Lousteau et Bianchon, Dinah devient leur complice pour mystifier ces curieux. Durant cette soirée, elle perd sa provincialité. Aux yeux de Lousteau d'abord, puisqu'il découvre d'une part son esprit fin, sa capacité à comprendre et à participer à leur plaisanterie, et d'autre part sa supériorité sur les autres provinciales ; mais aussi aux yeux des provinciaux, qui l'accusent d'avoir marché dans le jeu des Parisiens. Le feuilletoniste, pour qui Dinah était une « dixième Muse », l'accepte comme égale le temps d'une soirée et devient par la suite son amant. Cependant, lorsqu'elle le rejoint à Paris, un nouveau déséquilibre se crée dans leur relation : elle subit, aux yeux du journaliste, le contraste avec le lustre parisien et retombe dans une infériorité flagrante. Mais « Lousteau, dont l'amour-propre était excessif, fit l'éducation de Dinah, il la conduisit chez les meilleures faiseuses, et lui montra les jeunes femmes alors à la mode en les lui recommandant comme des modèles à suivre. » (MD, 295) : à l'esprit déjà parisien, Dinah ajoute donc l'apparence parisienne. Elle parvient ainsi à regagner l'estime du feuilletoniste : « Il y a chez Dinah, disait Étienne à Bixiou, l'étoffe d'une Ninon et d'une Staël. » (MD, 298). Même s'il s'agit d'une fanfaronnade auprès de ses amis, Lousteau – admiratif malgré lui, puisqu'il considère Dinah comme son inférieure – n'hésite pas à la comparer aux plus grandes femmes de lettres. Toutefois, le processus est inverse pour elle, car la gloire du journaliste

s'étiole à ses yeux : « Dinah, dont l'esprit se dérouilla promptement et dont l'intelligence avait de la portée, eut bientôt jugé littérairement son idole. » (MD, 306). La jeune femme, inférieure en province, égalise et parvient même à dépasser le journaliste dans la mesure où elle améliore son feuilleton. Le narrateur, quant à lui, se montre plus indulgent envers elle, mais ce n'est pas tant grâce au perfectionnement de son écriture qu'à sa situation de victime :

Au commencement de l'année 1842, madame La Baudraye, en se sentant toujours prise comme pis-aller, en était revenue à s'immoler au bien-être de Lousteau : elle avait repris les vêtements noirs ; mais elle arborait cette fois un deuil, car ses plaisirs se changeaient en remords. Elle avait trop souvent honte d'elle-même pour ne pas sentir parfois la pesanteur de sa chaîne, et sa mère la surprit en ces moments de réflexion profonde où la vision de l'avenir plonge les malheureux dans une sorte de torpeur. (MD, 325)

Sacrifiant tout à son amour pour Lousteau (son honneur, sa beauté, ses enfants, son aisance), Dinah montre la grandeur de son âme, notamment en recommençant à écrire. La publication, illégitime lorsqu'elle n'était qu'un acte de vanité en province, est justifiée par la misère engendrée par le train de vie parisien et par l'absence des revenus qu'aurait dû fournir l'homme du couple.

À l'inverse, dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, Louise s'exile à la campagne, mais elle ne parvient pas à se couper radicalement de la vie mondaine : « — je veux être le monde pour Gaston ; le monde est amusant, mon mari ne doit donc pas s'ennuyer dans cette solitude » (MDJM, 382). Moins habituée à la solitude que son époux, c'est plutôt son propre ennui que Louise redoute. C'est pourquoi, avance Rose Fortassier⁹⁰, elle aide Gaston à rédiger ses pièces de théâtre. Elle y apporte un ton vrai grâce à sa maîtrise de l'art de la conversation : « — On ne peut pas toujours faire du dialogue, il y faut du trait, des résumés, des saillies que l'esprit porte comme les plantes donnent leurs fleurs » (MDJM, 382). C'est le besoin de faire revivre la vie mondaine qui pousse Louise à exercer son esprit comme elle le faisait dans les salons.

Paris reste donc un lieu de tentation et de perdition : Dinah n'échappe pas à la trajectoire de l'écrivain ambitieux et provincial dont le type est représenté par

⁹⁰ R. Fortassier, *Les Mondains de La Comédie humaine*, p. 338-339.

Lucien de Rubempré. Tous deux « montent » à Paris, y vivent alternativement des moments de fortune et de misère – même si l'échec de Dinah ne vient pas de la paresse, mais de son amour pour l'indolent Lousteau – pour finalement rentrer en province une fois leurs illusions balayées. La capitale demeure également une promesse de gloire et de prospérité. Cela induit une image négative de la femme auteur lorsqu'il y a déplacement vers la province : elle est celle qui, comme Louise ou Félicité, arrache à Paris ses talents et à l'écrivain ses ambitions et ses succès futurs. Mais la femme auteur ne fait pas qu'écarter l'écrivain de la capitale : talentueuse, elle est capable de rejeter son collaborateur dans l'ombre.

2.1.4. La femme auteur comme concurrente

Pour Michel Butor,

la femme inspiratrice [Louise] met le masque de l'homme écrivain, transforme son époux en pseudonyme ; la femme lectrice transmet un certain message, une transformation des évidences, de l'apparence du monde autour d'elle, à celui qu'elle aime⁹¹.

Tout se passe comme si Marie Gaston n'était plus que le secrétaire de Louise, qui lui transmettrait sa vision et sa pratique de la mondanité, sans intention de concurrence, mais plutôt par l'emportement d'un esprit déjà fort et placé dans une position de supériorité (d'ordre socio-économique). Louise deviendrait ainsi l'auteur principal des pièces de son mari, dont les compétences de poète sont mises à l'écart dans ce genre qui ne demande pas « la ciselure du style ».

Dinah n'écrit pas par ambition, mais elle peut toutefois se montrer dangereuse lorsque son activité sort de l'intimité du couple. En effet, la nouvelle *Un prince de la bohème*, présentée comme sa composition, est rédigée à partir d'une conversation entretenue avec Raoul Nathan. Si le dramaturge l'excuse volontiers⁹², ce geste n'en est pas moins condamné dans *La Comédie humaine*. Horace Bianchon, le personnage-narrateur d'*Autre étude de femme*, vante le salon de Mlle des Touches comme étant l'un des derniers salons littéraires où règnent encore dignité et respect de la propriété intellectuelle :

⁹¹ M. Butor, *Improvisations sur Balzac*, vol. 3, *Scènes de la vie féminine*, p. 178.

⁹² Raoul Nathan, s'il comprend la situation financière de Dinah, espère surtout profiter de sa reconnaissance si elle retourne un jour auprès de son mari, qui a fait fortune depuis lors.

Là, nul ne pense à garder sa pensée pour un drame ; et, dans un récit, personne ne voit un livre à faire. Enfin le hideux squelette d'une littérature aux abois ne se dresse point, à propos d'une saillie heureuse ou d'un sujet intéressant. (AEF, 674).

Le geste de Dinah, bien que justifié, est donc associé à un acte de concurrence.

Achille de Malvaux, dans *La Femme auteur*, avoue ses craintes quant à sa tante, qui n'hésite pas à piller l'esprit des invités de son salon au profit de ses textes. Albertine recourt notamment à un chantage tacite – la main de ses filles et un capital économique à la clé – pour parvenir à ses fins. Ainsi, les hommes de lettres trop peu talentueux ou trop fainéants pour faire fortune par l'écriture corrigent sa prose – comme Étienne Lousteau – et ses vers – comme Victor Vernisset – dans l'espoir d'un mariage avantageux. Les auteurs qui l'aident ne récoltent ni gloire (ce manège est si secret que même le mari ne se doute de rien), ni récompense financière directe : en outre, l'objet de leur motivation paraît compromis en raison des nombreux autres prétendants. Pour attirer les sommités qui serviront ses ambitions, Albertine mise sur la bonne réputation de son salon, construite grâce à la moralité de ses livres. L'exploitation et l'abus de pouvoir dont elle fait preuve à l'égard des écrivains sont d'autant plus critiqués que le mariage semble incertain, à en juger la réaction favorable d'Albertine à l'entrée de Claude Vignon, récemment devenu politicien, dans son salon.

Bien plus que d'entraver ses ambitions, la femme auteur devient une rivale à part entière pour l'écrivain. Nicole Mozet⁹³ montre comment cette concurrence est encore accentuée par les affinités, aussi bien sociales que naturelles, entre la littérature et la femme. L'écriture, tout d'abord, représenterait un moyen de rémunération plus accessible pour les femmes, et donc privilégié : elle est assez facile à concilier avec la tenue d'un foyer, l'éducation des enfants et elle permet, sous le couvert de l'anonymat, de ne pas sortir de sa fonction sociale. L'écriture serait aussi une activité typiquement féminine pour trois raisons. Premièrement, il s'agit d'un travail à domicile (sphère privée) dont l'aboutissement est une forme d'accouchement. Deuxièmement, la langue française (dite maternelle) utilisée

⁹³ N. Mozet, « La Femme auteur comme symptôme », p. 165-180.

dans la littérature est reconnue comme « une spécialité féminine⁹⁴ ». Enfin, « la suprématie des femmes en matière de ce que le classicisme appelait la conversation⁹⁵ » est admise par différents auteurs⁹⁶. Les contextes sociaux et littéraires jouent également en faveur des femmes, d'une part en les projetant dans un espace sexualisé, du côté de l'intériorité tout comme le sera le roman « dans sa production et dans ses thèmes⁹⁷ » ; d'autre part en misant, à l'époque romantique, sur le refus de la tradition et de l'autorité au nom de la modernité⁹⁸.

Ainsi, le rôle tenu par la femme auteur au sein de la configuration du couple culturel dans *La Comédie humaine* est « symptomatique », pour reprendre la formule de Nicole Mozet, de la menace qu'elle représente. Capable non seulement d'entraver la trajectoire de l'homme au cœur de la sphère littéraire (Louise), voire de l'éclipser totalement (Albertine), mais aussi d'élever la qualité de son écriture (Dinah), la femme auteur joue sur son propre terrain. Selon Nicole Mozet, c'est contre cette menace grandissante – le nombre de femmes auteurs se multiplie sous l'émulation de George Sand et de Mme de Staël – que Balzac prend position, à une époque où il devient de plus en plus difficile de gagner sa vie en écrivant.

2.2. Les sociabilités mondaines : le modèle du salon

La femme auteur peut obtenir de l'influence au sein d'un couple culturel, mais qu'en est-il du monde ? Balzac revient incessamment sur la vie mondaine parisienne, mais aussi provinciale, pour en montrer les activités, les acteurs, les codes, les intrigues. Les écrivains y sont souvent intégrés. C'est le cas notamment de Canalis, invité dans les salons, dîners, bals, et autres événements mondains. Mais certains préfèrent se tenir à l'écart, tels les membres du Cénacle de la rue des Quatre-Vents. La femme auteur rencontre bien souvent des difficultés à s'insérer dans le monde. C'est pourquoi certaines décident de fonder leur propre salon, d'y régir les activités et les invités, et d'en faire un enjeu de la réussite.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁶ Nicole Mozet cite notamment le père Bouhours, C. M. D. Noël et Poullain de La Barre.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 173.

2.2.1. La place de la femme auteur dans le monde

Il existe deux possibilités – intrinsèquement liées – de faire partie du monde : y être invité ou recevoir.

2.2.1.1. Chez les autres

Les femmes auteurs de *La Comédie humaine* sont, pour la plupart, presque absentes dans le monde. En effet, les quelques feuillets de *La Femme auteur* ne précisent pas si Albertine se rend dans des salons. Dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, Louise de Chaulieu menait une vie mondaine très active, mais elle fait le choix de se retirer après son remariage avec Marie Gaston. Quant à Dinah, elle est exclue de la bonne société, comme en témoigne la scène de l'Opéra où elle est seule dans sa loge, « exposée au feu de tous les regards, à la clarté de tous les lorgnons » (MD, 298). Son union libre avec Lousteau la coupe du monde parisien, tout comme ses prétentions l'avaient coupée des Sancerrois : « Dinah fut donc regardée comme monstrueuse et dangereuse, et le désert se fit autour d'elle. » (MD, 166). Même Camille Maupin, à Guérande, ne règne que sur un vaste désert de « sables infertiles » (B, 87). L'image agit comme un avertissement pour toutes les femmes qui, victimes du *sandisme* et attirées par la gloire, voudraient publier. Seules quelques rares exceptions (comme George Sand, à laquelle Balzac fait référence dans ses romans, et Camille) ont une position qui leur permet d'échapper à l'isolement et à l'exclusion de toute configuration.

Sa naissance et sa fortune aidant, Félicité « est restée libre et se trouve ainsi plus excusable de sa célébrité » (B, 69), puisqu'elle ne compromet ni le nom d'un époux, ni celui de sa famille, qui a été décimée par la Révolution. Malgré des premiers pas difficiles dans le monde à cause de sa prédilection pour les activités masculines, elle décide de « se montrer coquette et légère, femme, en un mot » (B, 71). Sa gloire s'accroît alors rapidement :

Le monde [...] reconnut, sanctionna son indépendance, les femmes admirèrent son esprit et les hommes sa beauté. Sa conduite fut d'ailleurs soumise à toutes les convenances sociales. [...] Elle n'eut d'ailleurs rien de la femme auteur. Mademoiselle des Touches est charmante comme une femme du monde, à propos faible, oisive, coquette, occupée de toilette, enchantée des niaiseries qui séduisent les femmes et les poètes. (B, 84)

La phrase « elle n'eut d'ailleurs rien de la femme auteur » agit, sous la plume du narrateur, comme une justification de la voie choisie par la jeune femme, tout en soulignant son caractère exceptionnel. Son succès est attribuable à la maîtrise de sa personnalité et des conventions sociales : ces qualités lui permettent de pénétrer dans les configurations mondaines. D'ailleurs, l'auteur utilise ses noms avec précision : le pseudonyme Camille Maupin est employé essentiellement lorsqu'elle est en dehors du monde (en province [B] ou à l'étranger [H]), alors qu'à Paris, elle n'est plus, à de rares exceptions près, que Mlle des Touches, une femme cultivée qui tient l'un des salons les plus remarquables de la capitale (AEF, CA, BS, SPC, etc.). Elle est aussi admise chez Mme de Nucingen (SMC, 114-119) et dans les grandes maisons aristocratiques (chez les Grandlieu et chez Mme de Montcornet), parmi des invités de marque. En effet, cette dernière reçoit

les artistes illustres, les sommités de la finance, les écrivains distingués, mais après les avoir soumis à un si sévère examen, que les plus difficiles en fait de bonne compagnie n'avaient pas à craindre d'y rencontrer qui que ce soit de la société secondaire. (FE, 299)

Félicité est encouragée à chanter – talent propre aux mondaines –, mais pas à faire la démonstration de ses talents littéraires, excepté chez le consul général à Gênes, puisque c'est en tant qu'écrivain et invitée d'honneur qu'elle prend part au repas.

2.2.1.2. Chez elle

Toutes ces femmes auteurs ont une société qu'elles reçoivent chez elles, souvent le mercredi. Mais sur quel modèle ces réunions sont-elles fondées : celui du cénacle ou celui du salon ?

Une hôtesse peut accepter tout type d'invité selon ses critères personnels ; ce n'est pas le cas du cénacle, où ne sont admis que des hommes qui poursuivent un but artistique en accord avec celui du groupe. La tentation pourrait être grande, pour une femme, de constituer un tel cercle afin d'y exercer librement, et en compagnie d'autres auteurs, son activité littéraire. Mais l'absence des femmes tient, en réalité, à l'essence même de l'institution cénaculaire. Selon Anthony Glinoe, le cénacle peut se définir comme :

une assemblée d'écrivains et d'artistes réunis dans un espace privé ou semi-privé, à l'abri du passage et fermé aux auditeurs libres [...]

fondée sur une certaine homogénéité [...] et intimement associé[e] [...] à un ensemble de valeurs éthiques et esthétiques communes à ses membres, dont il vise, avec plus ou moins de fortune, la systématisation et l'explicitation⁹⁹.

Cette dernière donnée seule suffit à exclure la femme de ce genre de sociabilité. De fait, elle suppose une prise de position publique en opposition totale au rôle social dévolu à la femme. De plus, le modèle proposé par Balzac (le Cénacle de la rue des Quatre-Vents) implique une certaine mise à distance de la sphère mondaine, qui est pourtant une place convenable pour la femme puisque, sans être de l'ordre de l'intime, elle n'appartient pas pour autant au domaine public. Antoine Lilti¹⁰⁰ donne une définition du salon, basée sur le modèle offert par le XVIII^e siècle, comme étant un espace domestique où un groupe d'habitues – composé d'hommes et de femmes — se réunit avec régularité, dans le seul but de se divertir et dans « le respect des règles de la civilité et de la politesse¹⁰¹ ». Ainsi fondé sur le principe du divertissement, le salon est bien moins compromettant pour une femme que les actions engagées du cénacle. C'est pourquoi Balzac confine ses femmes auteurs au rôle de salonnière, ce qui ne leur permet pas moins de s'insérer dans des configurations plus larges que celles du couple culturel, auquel elles auraient été limitées sans ce nouveau rôle.

2.2.2. La femme auteur salonnière

Un salon peut être caractérisé par la qualité des activités et des invités, mais aussi par ses orientations (politiques, philosophiques, littéraires, etc.). Il constitue, pour la femme auteur, un enjeu dans la reconnaissance de son statut. Seules Mme de Staël et Louise seront écartées de la suite de cette étude ; la première parce que le narrateur n'évoque pas son salon et la seconde du fait qu'elle cesse de recevoir lorsqu'elle se remarie. Ce chapitre opposera donc essentiellement les salons de Félicité et de Dinah, tout en faisant de temps à autre appel à quelques informations laissées dans *La Femme auteur* à propos du salon d'Albertine.

⁹⁹ A. Glinoe, *La Querelle de la camaraderie littéraire : les romantiques face à leurs contemporains*, p. 16.

¹⁰⁰ A. Lilti, *Le Monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, p. 65-69.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 66.

2.2.2.1. Les activités

Lieu de refuge par excellence de l'oisiveté aristocratique et du combat contre l'ennui, les salons du XVIII^e siècle ont pour principe le divertissement. Plusieurs activités y sont pratiquées, du jeu de cartes à la lecture de poèmes, en passant par la conversation. C'est notamment par ennui que Dinah, « Animée du désir de vivifier Sancerre » (MD, 171), ouvre son cercle littéraire. Chaque salon propose donc des activités différentes.

Si Antoine Lilti affirme qu'il n'y a, « à peu de choses près, pas de sociabilité mondaine sans cartes¹⁰² », le jeu est dévalué au sein du salon de Dinah, puisqu'il devient le reflet de son échec. En effet, plutôt que de parler de littérature, comme elle le souhaitait, « on y jouait aux dominos, au billard, à la bouillotte » (MD, 171) et la partie de whist avec l'abbé Duret constitue pour les invités une échappatoire aux longs et fastidieux monologues de leur Muse. À l'inverse, chez Félicité le jeu est tout à fait évacué. Dusaulx souligne qu'au XVIII^e siècle, « la relation d'argent devient le nœud de l'hospitalité mondaine, et la pervertit, car celle-ci finit par se laisser phagocyter par les impératifs du jeu¹⁰³ ». Balzac, conscient du problème causé par les jeux d'argent, aurait donc intentionnellement rejeté cette activité du salon de la femme de génie.

Les dîners par contre – « symbole[s] de la sociabilité¹⁰⁴ », puisqu'ils sont au cœur de la relation d'hospitalité selon Lilti – sont prisés par les deux salons. Chez Dinah, les invités boivent « du vin chaud sucré, du punch et des liqueurs » et y font « quelques petits soupers fins » (MD, 171). Mais, là encore, c'est un échec, car ils sont à mille lieues des conversations savantes escomptées. En revanche, chez Félicité, le dîner devient un art auquel ne participent que « quelques artistes, des gens gais, des amis » (AEF, 673), à qui sont servis les mets et les alcools les plus raffinés dans une vaisselle et une verrerie de grande valeur. Le modèle est aristocratique, loin du repas étique évoqué par Lilti, « dont se contentent les

¹⁰² *Ibid.*, p. 234.

¹⁰³ J. Dusaulx., *De la Passion du jeu depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, t. II, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1779, p. 47, cité dans A. Lilti, *Le Monde des salons*, p. 238.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 226.

invités d'une hôtesse bas-bleu¹⁰⁵ ». Balzac accorde donc la qualité mondaine de l'hospitalité à ses femmes auteurs. Toutefois, cette voie est choisie par Dinah à regret, car elle ne parvient pas à instaurer une dynamique de conversation alors que Félicité mêle savamment les deux.

Enfin, un salon dont l'hôtesse est une femme auteur saurait difficilement exister sans la présence des arts. Antoine Lilti fait référence au spectacle de société, en particulier le théâtre et la musique, auquel les mondains pouvaient participer aux côtés de professionnels. Félicité accueille chez elle des artistes, des comédiens et des musiciens, mais davantage en tant que mécène, pour promouvoir les jeunes talents et favoriser la diffusion de la culture et de l'esthétique contemporaines, que pour combattre l'oisiveté. Le divertissement pur est relégué au second plan et tombe sous l'ironie de certains invités :

- La littérature, l'art, la poésie, enfin les talents y sont en honneur. [...]
- C'est quelquefois ennuyeux et fatigant comme une paire de bottes neuves [...], dit de Marsay. (CA, 93)

La place est parfois faite au chant, notamment le *Roméo et Juliette* de Zingarelli (B, 143) chanté par Conti et Félicité, et accompagné par cette dernière au piano. Quant au salon de Dinah, l'insuccès se fait sentir à nouveau : « En fait de littérature, on y lut les journaux » (MD, 171) et les représentations théâtrales et les concerts sont remplacés par « des bals masqués au carnaval » (MD, 171).

Alors qu'elles étaient mises sur un pied d'égalité au XVIII^e siècle, Balzac, dans *La Comédie humaine*, hiérarchise ces activités en fonction de la valeur qu'elles apportent, selon lui, au salon de la femme auteur : Félicité réussit parfaitement alors que Dinah enchaîne les échecs. Il est à noter, toutefois, que leurs buts ne sont pas les mêmes : la première fait passer les mondanités avant tout, tandis que la seconde veut créer un lieu de pure intellectualité. Les activités du salon n'ont plus pour unique but de divertir, mais aussi – et même davantage – d'instruire. Cependant, la qualité des activités ne suffit pas à donner le prestige d'un salon si celle des invités n'est pas à la hauteur.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 232.

2.2.2.2. *Les invités*

Antoine Lilti énumère trois manières d'entrer dans un salon : être convié par la maîtresse de maison, être présenté par un habitué, ou bien fournir une lettre de recommandation¹⁰⁶. L'hôtesse est, par conséquent, toute-puissante quant au choix de ses invités. Rose Fortassier remarque à ce titre que « les salons de la *Comédie humaine* sont bien tenus, on ne risque pas d'y faire des rencontres gênantes¹⁰⁷ », ce qui est particulièrement le cas du salon de Mlle des Touches.

Félicité tient, en effet, l'« un des salons les plus remarquables de Paris » (B, 103). Sa société est décrite à différentes époques : 1821 (CA), 1822 (IP) et 1831 (AEF), mais elle évolue très peu. Félicité ouvre sa maison « aux auteurs en renom, aux savants, aux publicistes vers lesquels ses instincts la portaient » ; elle a un salon « semblable à celui du baron Gérard, où l'aristocratie se mêlait aux gens illustres, où vint l'élite des Parisiennes » (B, 81). En effet s'y retrouvent « toutes les jeunes jolies femmes qui ont des prétentions à l'esprit » (CA, 93), comme la comtesse de Sérisy, ou la vicomtesse de Grandlieu. L'aristocratie y vient, notamment la princesse de Cadignan, la marquise d'Espard, ou le comte de Montcornet. Elle reçoit aussi la noblesse étrangère : les Anglais lord et lady Dudley, ainsi que le comte polonais Adam Laginski. Quelques dandies de plus ou moins haute naissance y sont également conviés, tels Charles de Vandenesse ou Eugène de Rastignac, aux côtés de politiciens importants, comme le Premier Ministre Henri de Marsay. Il y a encore des hommes qui occupent de très hautes fonctions judiciaires et administratives, comme un maître des requêtes ; un illustre banquier, le baron de Nucingen, qui deviendra pair de France et officier de la Légion d'honneur. Mais Félicité accueille beaucoup d'artistes : certains en qualité de professionnels, par exemple pour jouer des tragédies (CA, 97), et d'autres pour le simple plaisir de leur compagnie (comme le compositeur Gennaro Conti, dont la gloire est déjà établie [IP, 516-517]). Elle accueille plusieurs écrivains, comme le baron Melchior de Canalis, poète alors à l'aube de sa gloire et, issu de la bourgeoisie provinciale, le grand écrivain Daniel d'Arthez. Émile Blondet, qui

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰⁷ R. Fortassier, *Les Mondains de La Comédie humaine*, p. 56.

passe dès 1821, selon le narrateur, pour l'« un des flambeaux du journalisme » (CA, 190) et le critique Claude Vignon sont également les bienvenus. Horace Bianchon, médecin éminent, mais aussi volontiers conteur, figure parmi les invités de marque. Les Lousteau, Gaudissart ou Steinbock n'y sont en revanche jamais reçus. Félicité pratique une dure sélection quant à ses convives. Ainsi, ce n'est qu'en 1828 que le peintre Joseph Bridau¹⁰⁸ est « puissamment soutenu » (R, 524-525) par elle alors que le Cénacle l'avait accepté dans ses rangs au moins depuis 1821 (IP, 235). Enfin, Lucien est admis dans son salon, mais davantage grâce à ses relations qu'à ses succès littéraires. Félicité ne reconnaîtra son talent qu'après la publication de *L'Archer de Charles IX* et des *Marguerites* (SMC, 105). Antoine Lilti montre que

les salons parisiens [du XVIII^e siècle] étaient des espaces restreints et élitistes auxquels on n'accédait pas par la simple démonstration de ses talents, mais par une lente entreprise de reconnaissance sociale et de pénétration progressive des cercles mondains¹⁰⁹.

Si le salon de Félicité réserve un accueil favorable aux artistes et constitue une bonne porte d'entrée dans le monde, la reconnaissance mondaine joue encore un rôle important. La configuration chez Félicité est donc à la fois hétérogène quant à la provenance sociale de ses invités (milieux parisiens ou provinciaux, aristocratie et bourgeoisie, politiciens et artistes, notamment) mais homogène quant à leur qualité et leurs aspirations idéologiques (élite ayant une morale monarchique).

Tous les salons de *La Comédie humaine* sont loin d'être aussi prestigieux. Dinah réussit en partie à Paris, une fois comtesse, à attirer quelque « célébrité d'Allemagne, d'Angleterre, d'Italie ou de Prusse » (MD, 333), mais c'est un nouvel échec, car sa société régulière est composée principalement de femmes pieuses et de « gens sérieux et d'âge mûr ». Son salon est loin de l'élégance, de la mode et de la fleur de la culture parisiennes. De plus, comme le souligne Rose Fortassier, « on ne fait pas un salon auteur d'un savant en visite. Il y faut un écrivain célèbre, ou mieux un homme politique¹¹⁰ », ce qui manque au salon de Dinah. À Sancerre, il concentre « l'esprit du pays » (MD, 171), mais

¹⁰⁸ Avec Bridau, d'Arthez et Bianchon, le salon de Félicité compte trois membres du Cénacle.

¹⁰⁹ A. Lilti, *Le Monde des salons*, p. 109.

¹¹⁰ R. Fortassier, *Les Mondains de La Comédie humaine*, p. 325.

c'est un esprit provincial et bourgeois, bien pauvre comparé aux étoiles parisiennes qui ornent le salon de Félicité. Ses fidèles sont Messieurs de Chargebœuf, sous-préfet ; de Clagny, procureur du roi ; Gravier, un financier ; « l'abbé Duret, des premier et second substituts, [...] un jeune médecin [...], un jeune juge-suppléant » (MD, 171). Lors de la soirée à Anzy, elle attire quelques personnalités de la région, dont Mme Gorju, la femme du maire, Mme Chandier, femme d'un marchand de vin, ou encore le juge Boirouge. Petits diplomates, juristes, commerçants, artisans ; personne pour rivaliser même avec la médiocrité du journaliste Lousteau, invité d'honneur aux côtés de Bianchon (seul personnage à établir un lien entre les salons de Dinah et de Félicité). Ils y sont les uniques représentants du monde artistique. Chez Albertine, ce sont les mêmes catégories de personnages, au passé insignifiant et provincial ; mais en 1846, époque où s'ouvre *La Femme Auteur*, ce sont des parvenus de la monarchie de Juillet. Le juge Lebas, le riche négociant Camusot et l'avocat Vinet sont devenus pairs de France. D'autres ont été élus députés, comme l'avocat Hulot d'Ervy, le vieux Camusot, le notaire Cardot, ou Vinet. Certains ont reçu la croix de la Légion d'honneur, dont Camusot de Marville. Quelques-uns ont été anoblis, tel Popinot, devenu comte. D'autres se sont enrichis, c'est le cas de Gaudissart, millionnaire, directeur d'une compagnie de chemin de fer et tout nouveau fondateur d'une banque. En fait d'artistes, son salon n'en compte que de médiocres : le comte Steinbock (qui a échoué en sculpture malgré des débuts prometteurs), Victor de Vernisset, Lousteau. Ces deux derniers ne sont pas là pour apporter de la valeur au salon, et encore moins, semble-t-il, pour divertir l'assemblée. Enfin, c'est sans succès qu'elle tente d'attirer les Canalis, de Trailles, Nucingen, Rastignac et Du Tillet ; toute l'élite qui faisait l'apanage des grands salons parisiens, dont celui de Félicité. Les salons de Dinah et Albertine sont plus homogènes que celui de Félicité : les invités de Sancerre occupent tous des postes de la bourgeoisie provinciale (petits postes politiques, commerçants ou financiers) tandis que ceux d'Albertine sont des parvenus ; les invités de ces deux salons sont médiocres.

2.2.3. La finalité du salon

Aristocratique, littéraire, philosophique ou politique, il est bien difficile – voire illusoire – de classer les salons des femmes auteurs de *La Comédie humaine* selon leur finalité. Des artistes de talent ont beau être invités chez Mlle des Touches, la lecture des poèmes laisse le plus souvent la place à la conversation, activité mondaine par excellence qui peut prendre un tournant philosophique, moral, ou politique. Rose Fortassier souligne que :

il est peu de salons uniquement littéraires, sous la Restauration surtout : les écrivains ne sont là qu'à titre d'hommes célèbres, come [sic] les hommes politiques. Souvent l'écrivain est lui-même homme politique, ce qui donne au salon un caractère politico-littéraire : il n'est point question d'y agiter des théories littéraires, de s'y enthousiasmer, d'y prendre parti pour ou contre de douteuses nouveautés¹¹¹.

Il s'agit là davantage du rôle d'un cénacle. Le salon de Félicité reçoit notamment l'appellatif de « bureau d'esprit », de la part du vidame de Pamiers, sous prétexte que « les talents y sont en honneur » (CA, 93). Selon Antoine Lilti,

L'expression *bureau d'esprit*, qui apparaît au XVIII^e siècle, est utilisée de façon exclusivement satirique, pour désigner ironiquement les sociétés suspectes de pédantisme ou de bel esprit. [...] Une fois figée dans l'expression bureau d'esprit, l'association sert à disqualifier les sociétés où les auteurs sont trop nombreux et les questions littéraires trop souvent évoquées. [...]

Au XIX^e siècle, l'expression garde un parfum XVIII^e, et perd un peu de sa charge négative¹¹².

Le mot est donc peu applicable à un salon qui, comme celui de Félicité, favorise la conversation mondaine, même si de nombreux auteurs y sont les bienvenus. En revanche, il pourrait convenir au salon de Dinah où, malgré l'absence d'écrivains, l'on ne cesse de revenir sur la philosophie de Kant (MD, 172), de parler de littérature contemporaine et de style, notamment lors de la lecture d'*Olympia*.

Les activités pratiquées dans le salon d'Albertine sont très peu expliquées, mais Claude Vignon le qualifie de « cabinet littéraire » (FA, 605). Le cabinet, selon le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, est une

¹¹¹ *Ibid.*, p. 339.

¹¹² A. Lilti, *Le Monde des salons*, p. 81.

« pièce où l'on se retire pour travailler¹¹³ ». Albertine ne travaille pas dans son salon, mais elle y reçoit ceux qui travaillent pour elle. Le cabinet peut aussi être une « pièce spéciale de l'appartement d'un souverain, d'un ministre, où l'on agite les affaires de l'État ou du gouvernement¹¹⁴ » ou faire référence aux cabinets d'affaires. Ces derniers sont « les officines où d'anciens notaires, des avoués, des huissiers, etc., qui, pour une raison plus ou moins avouable, ont quitté leur première profession, cherchent à faire fortune en prenant le soin des intérêts des autres¹¹⁵ », ce qui fait penser aux écrivains qui entourent Albertine. Le mot peut également évoquer les cabinets de mariage, rappelant l'un des enjeux du salon : le mariage des filles d'Albertine. Cette idée de « cabinet » littéraire comporte donc une charge ironique qui résume bien les principes et les intérêts de son salon, tout en le confinant dans un mouvement bourgeois. En le qualifiant d'« auberge¹¹⁶ littéraire » (FA, 607), Bixiou insiste sur la contribution demandée par Albertine aux auteurs qu'elle reçoit et, plus globalement, sur la politique de son salon, où

les gens d'esprit et les artistes célèbres de Paris [...] craindront d'être exploités, où leurs mots, leurs éclairs de génie seront *saisis au vol*, où ils rencontreront une *plume* rivale, des demandes d'articles, où l'on prélèvera des droits de douane sur leurs livres, en disant qu'ils ont été *couvés* sous les *ailes* de cette Muse... (FA, 613).

Nous soulignons ici un champ lexical qui fait référence aux oiseaux de proie, image utilisée par Achille de Malvaux pour dénoncer la rapacité de sa tante, Albertine. Du « mécénat renouvelé¹¹⁷ » dans le salon de Félicité, aux intérêts agissants dans celui d'Albertine, en passant par le ridicule bureau d'esprit provincial de Dinah, le salon peut prendre des orientations variées dans son rapport à la littérature. Finalement, seul celui d'Albertine est vital pour sa carrière ; Dinah n'y fait pas la promotion de sa littérature et celui de Félicité est

¹¹³ P. Larousse (dir.), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, biographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, t. 3, s.v. « cabinet ».

¹¹⁴ *Ibid.*, s.v. « cabinet ».

¹¹⁵ *Ibid.*, s.v. « cabinet ».

¹¹⁶ « Maison où, en payant, on trouve à boire, à manger et à coucher ». (P. Larousse (dir.), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, s.v. « auberge »)

¹¹⁷ « Admirateur lui aussi du XVIII^e siècle, oublieux de l'esclavage dans lequel ce siècle a souvent tenu l'artiste, [Balzac] a fait le rêve d'une société idéale où écrivains et artistes se rencontreraient dans les salons et jouiraient d'une sorte de mécénat renouvelé. » (R. Fortassier, *Les Mondains de La Comédie humaine*, p. 458.)

tout à fait indépendant de ses propres activités (elle y reçoit volontiers des artistes, mais sa gloire littéraire personnelle n'y est pas construite). Du reste, aucun salon ne fournit un réel tremplin pour la gloire d'un auteur ou d'un artiste, si ce n'est celui de Félicité. Il arrive pourtant que son soutien ne soit pas suffisant, comme c'est le cas pour Joseph Bridau, qui n'en remporte pas plus de succès. S'il manque de talent, l'écrivain peut seulement faire appel à sa générosité. En effet, un poète médiocre comme Lucien de Rubempré peut lire ses poèmes dans le salon provincial de madame de Bargeton, mais pas chez Félicité.

Rose Fortassier remarque que bien souvent, dans *La Comédie humaine*, l'écrivain se fait aussi politicien ; par exemple, Blondet deviendra préfet et d'Arthez député. Le salon, peuplé de ces êtres doubles, tend vers un mélange littéraire et politique sans qu'il appartienne vraiment à l'une ou l'autre forme. Le salon de Félicité paraît avoir un but politique, puisqu'il fait partie de ceux qui se rallient pendant l'hiver 1832-33, espérant le retour de la branche légitime au pouvoir (FE, 299). Il est tentant d'imaginer Félicité, fervente royaliste, prendre les rênes, aux côtés de mesdames d'Espard, de Listomère, de Grandlieu et de Montcornet, d'un mouvement ayant un impact réel sur la vie politique. Pourtant, rien de politique dans les discussions, même à huis clos ; à peine un rapide éloge à Napoléon de la part de Canalis (AEF, 700-701), toutefois royaliste, qui ne compromet personne. Cependant, l'influence de Félicité dans le monde politique est due à sa naissance et à sa fortune, et non à son statut d'écrivain. Le salon d'Albertine, lui, affiche des couleurs littéraires, mais dans le but (grâce à la qualité morale de ses écrits) de décrocher un avancement politique pour son époux, qu'elle veut faire élire député. Quant à Dinah, la discussion tourne autour de la politique au sein de sa « société littéraire », mais c'est bien malgré elle. Aucun de ces salons ne peut donc être qualifié de « politique » ou de « littéraire ».

Les salons politiques apparaissent aux abords de la Révolution de 1789, mais se dédoublent, selon Antoine Lilti, en salons aristocratiques et salons philosophiques au cours du XVIII^e siècle :

d'un côté, la vie de société, la mondanité, la mode, l'esprit ; de l'autre, la conversation philosophique, la diffusion des idées nouvelles, la politique abstraite et littéraire. [...] Cette dichotomie se charge

souvent d'une dimension chronologique : au fur et à mesure que l'on avance dans le XVIII^e siècle, les salons sont réputés devenir plus philosophiques et plus politiques et s'opposent aux salons aristocratiques du XVII^e siècle¹¹⁸.

Pourtant, les conversations ne sont réellement philosophiques chez aucune femme auteur fictive. Dinah se serait volontiers inscrite dans cette filiation, mais ne parvient à diriger qu'un bureau d'esprit insignifiant. Enfin, dans le salon de Félicité, les conversations et les récits sont davantage axés sur les mœurs de la société, notamment sur la question de l'adultère.

2.3. Les scènes de sociabilité

Dans *La Comédie humaine*, les discussions dans les salons des femmes auteurs abordent toujours le thème de l'adultère ; ce faisant, ils les placent, implicitement, au centre du débat. Mais ces sociabilités sont aussi l'occasion, pour elles, d'exercer leur art de la conversation et de mettre en valeur leurs invités.

2.3.1. Le thème récurrent de l'amour adultère

Le repas est un lieu propice à la conversation, qui se développe sous la forme de répliques plus ou moins vives, quelquefois de discours et bien souvent de véritables contes. Les thèmes récurrents en sont l'amour, le mariage et l'inconstance. C'est le cas des trois dîners auxquels participe Félicité. Le premier est donné par Delphine de Nucingen en 1829 : le docteur Bianchon y diagnostique la maladie d'amour du baron (SMC, 114-119). Le second, donné chez elle en 1831, est un débat au sujet de la femme adultère (AEF) : de Marsay raconte son entrée en politique due à la tromperie d'une maîtresse, Émile Blondet fait le portrait de *la femme comme il faut*, le général Montriveau conte une histoire d'adultère à l'issue tragique, et Bianchon clôt la soirée par son célèbre récit, « la Grande Bretèche ». Enfin, le troisième dîner a lieu chez le consul général de France, à Gênes, en 1836, où, « En parlant littérature, on parla de l'éternel fonds

¹¹⁸ A. Lilti, *Le Monde des salons*, p. 44.

de boutique de la république des lettres : la faute de la femme¹¹⁹ ! » (H, 95). Le consul relate alors la vie d'Honorine. Le thème de l'inconstance n'est toutefois pas l'apanage des seuls repas. Un peu plus tard la même année, dans *Béatrix*, la soirée très intime qui réunit Félicité, Conti, Béatrix, Vignon et Calyste est un enchevêtrement d'anciennes liaisons adultères¹²⁰ sur air d'Opéra.

La tromperie est aussi un sujet de prédilection dans le salon de Dinah (MD). Un soir, Lousteau, Bianchon et Gravier racontent successivement les histoires du chevalier Beauvoir, de « la Grande Bretèche » et du chirurgien Bréga, qui a accouché une femme infidèle. Toutes finissent par le châtiment cruel des amants pour éprouver la vertu de Dinah. Le lendemain, alors que les Sancerrois accourent à Anzy pour voir les deux Parisiens, la maculature d'*Olympia ou les vengeances romaines*, lue par le journaliste, offre un récit d'adultère dans le style roman d'Empire. Il y raconte l'histoire de la duchesse de Bracciano qui enferme son mari dans une cage après que celui-ci a voulu l'empoisonner avec son amant.

2.3.2. La place de la femme dans les scènes de sociabilité

Le thème de ces contes, le même dans deux salons si différents, n'est pas anodin : le statut de la femme auteur est en jeu. Celle-ci occupe d'ailleurs une place importante dans ces différentes scènes : elle veille à la qualité de son salon en menant notamment la conversation en s'entourant de bons conteurs qui rendront ces réunions agréables.

2.3.2.1. Femmes auteurs, femmes adultères ?

Les récits relatés par les divers conteurs au sein des scènes de sociabilité questionnent la part de responsabilité de la femme dans la faute, les châtiments qui lui sont réservés, ainsi que la possibilité d'une rédemption. Le rapprochement avec le *topos* de la femme auteur sulfureuse et multipliant les conquêtes parmi les

¹¹⁹ Clin d'œil ironique du narrateur au lecteur puisque *La Comédie humaine* est remplie de ces histoires d'adultère (les seules, d'ailleurs, qu'il se plaît à rapporter des scènes de sociabilité qui doivent pourtant bien regorger d'autres thèmes de conversation). Dans *La Muse du département*, Lousteau a le même débat avec M. de Clagny.

¹²⁰ Conti n'est plus l'amant de Félicité. Vignon l'a remplacé, mais il sait pertinemment qu'elle lui préfère secrètement Calyste. Cependant, ce dernier est désormais amoureux de Béatrix, qui a quitté son mari quelques années plus tôt pour fuir avec Conti, qu'elle venait d'arracher à Félicité.

acteurs de la vie littéraire¹²¹ est aisé à faire, d'autant plus que Félicité, Dinah et Louise ont été les maîtresses d'au moins un écrivain. Annette Smith voit dans ces histoires la punition de la femme adultère comme une métaphore de la condamnation de la femme auteur :

Le récit fait par M. Gravier aux invités du château et dans lequel on présente à Béga un bras de femme récemment coupé, prend alors une couleur spécialement sinistre... Est-ce la femme adultère ou la femme écrivain qui est ici symboliquement châtiée¹²² ?

L'interprétation semble exagérée, même si des liens sont à faire. En effet, ces récits questionnent la place de la femme dans la société, tout comme les romans de Balzac interrogent celle de la femme auteur. Toutefois, c'est plus souvent à la femme qu'à l'auteur que s'adressent ces histoires. Par exemple, Lousteau le fait davantage pour éprouver la vertu de Dinah que parce qu'elle est auteur. D'ailleurs, aucun de ces contes ne met en scène une femme qui écrit. Michel Butor¹²³ remarque que le titre *Autre étude de femme* apparente cette compilation à une étude scientifique – menée par le médecin-narrateur – non pas sur Camille Maupin, comme l'avance Butor, mais sur la femme adultère. En effet, à un trait vif sur le caractère de la femme, « toutes [baissent] les yeux comme blessées par cette cruelle vérité » (AEF, 682) et ce sont « quelques-unes d'entre elles », probablement celles qui ont un amant, qui ont « quasi froid en entendant le dernier mot » (AEF, 729) de l'histoire de Bianchon. Félicité est l'une des rares femmes du groupe à ne pas avoir d'amant ; il ne peut donc s'agir d'elle.

Il est préférable d'appréhender dans cette association femme auteur/récit d'adultère, soit une stratégie narrative de la part de l'auteur, qui agirait en manière de prolepse, soit une démonstration de l'influence de ces contes sur la vie des femmes. Ils sont, en effet, liés à leur destin. Le mari de Dinah est le seul à anticiper les événements en faisant un rapprochement entre Olympia et sa femme. Pressentant l'histoire de celle-ci avec Lousteau, il annonce sa future revanche :

¹²¹ « Et, dans l'exercice même de la profession des lettres, on leur [aux femmes auteurs] a souvent reproché d'user de leurs charmes pour parvenir à des relations, à la publication, à décrocher des prix ou des récompenses, les assimilant à des prostituées, ou à des femmes galantes et des demi-mondaines. » (C. Planté, *La Petite sœur de Balzac*, p. 195)

¹²² A. Smith, « À boire et à manger dans l'écuelle de Dinah : lecture de *La Muse du département* », p. 304-305.

¹²³ M. Butor, *Improvisations sur Balzac*, vol. 3, *Scènes de la vie féminine*, p. 78.

-Bah ! dit le petit La Baudraye, le duc de Bracciano que sa femme a mis en cage, et à qui elle se fait voir tous les soirs dans les bras de son amant, va la tuer... Vous appelez cela une vengeance ?... Nos tribunaux et la société sont bien plus cruels...

- En quoi ? fit Lousteau. [...]

- Mais on laisse vivre la femme avec une maigre pension, le monde lui tourne le dos ; elle n'a plus ni toilette ni considération, deux choses qui selon moi sont toute la femme, dit le petit vieillard.

- Mais elle a le bonheur, répondit fastueusement madame de La Baudraye.

- Non, répliqua l'avorton [...], car elle a un amant...

[...] Mais Dinah ne devina point, elle, les sinistres prophéties que son mari venait de lui jeter dans un mot [...] (MD, 254-255)

Plus que des prophéties, Joëlle Mertès-Gleize y voit davantage des récits qui « font passer [le héros] d'un non-savoir à un savoir, savoir qui transforme le héros (le constitue en tant que tel) et oriente son destin¹²⁴ ». Ce serait donc ces histoires d'adultère qui précipiteraient cette Mme Bovary avant l'heure, déjà infidèle dans ses poèmes, dans une aventure extra-conjugale.

Au cours du repas chez le consul général dans *Honorine*, la conversation dérive sur la responsabilité de la femme dans l'adultère : de l'avis de toutes les femmes présentes, dont Camille¹²⁵, elle est condamnable. Le consul raconte alors l'histoire d'Honorine, une jeune femme qui s'enfuit après avoir fauté, parce qu'elle n'aimait pas son mari. Elle fait néanmoins le choix de se sacrifier (elle mourra peu de temps après) pour la seule raison que celui-ci a veillé secrètement sur elle pendant sept longues années. Félicité revient sur son jugement et accorde une partie de la faute à l'homme. Elle admire même Honorine :

— Cette femme est une des plus rares exceptions et peut-être la plus monstrueuse de l'intelligence, une perle ! La vie se compose d'accidents variés, de douleurs et de plaisirs alternés. Le Paradis de Dante, cette sublime expression de l'idéal, ce bleu constant ne se trouve que dans l'âme, et le demander aux choses de la vie est une volupté contre laquelle proteste à toute heure la nature. À de telles âmes, les six pieds d'une cellule et un prie-Dieu suffisent. (H, 209)

Or, il existe de nombreux parallèles à faire entre Honorine et la Félicité de *Béatrix* (le titre du roman, aussi nom de la rivale de Félicité, fait d'ailleurs écho au

¹²⁴ J. Mertès-Gleize, « Lectures romanesques », p. 115.

¹²⁵ Félicité est par ailleurs une des seules à mettre en garde Marie-Angélique de Vandenesse : avoir un amant « c'est l'enfer ». (FE, 298)

« Paradis de Dante » évoqué dans cet extrait). L'action se situe en 1836, peu de temps après ce voyage en Italie. Owen Heathcote¹²⁶ remarque qu'Honorine a les mêmes interrogations que Félicité : « — Bah ! suis-je une femme ? Je suis un garçon doué d'une âme tendre, voilà tout » (H, 167). Le comte Octave a pour Honorine des attentions maternelles, tout comme Camille en aura pour Calyste. Enfin, elle finira par se cloîtrer dans une cellule, après avoir renoncé à l'amour, enfermement pressenti en raison de son air rêveur à la fin du récit d'Honorine. Les femmes auteurs sont donc au centre des configurations en tant que sujet des discussions qui les anime. Ces contes peuvent même agir sur son destin, qu'ils l'abaissent, comme Dinah, ou l'exhaussent vers le sublime, comme Félicité.

2.3.2.2. *La femme auteur en maîtresse... de maison*

Les invités de Félicité auraient été très impolis s'ils avaient agi comme les convives de Dinah, en racontant des histoires d'adultère pour épier ses réactions. Chez elle, personne ne se comporte ainsi : en effet, les codes mondains préconisent davantage les louanges et l'évitement du conflit direct. C'est ce que fait Blondet, pirouettant quelque peu, en donnant son avis sur la femme auteur :

— Quand elle n'a pas de génie, c'est une femme comme il n'en faut pas, répondit Émile Blondet en accompagnant sa réponse d'un regard fin qui pouvait passer pour un éloge adressé franchement à Camille Maupin. Cette opinion n'est pas de moi, mais de Napoléon, ajouta-t-il. (AEF, 700)

Malgré l'ambiguïté de la réponse, aucune remarque n'est faite par Camille. Comment se sentirait-elle visée, elle qui n'a rien de la « femme auteur » ? Antoine Lilti explique qu'une femme qui voulait rester maîtresse d'un salon considérable devait à tout prix faire passer ses qualités sociales avant ses qualités intellectuelles. Il cite notamment l'exemple de Mme de Genlis et Mme de Staël qui furent l'objet de cruelles satires, car elles osaient « conjuguer sociabilité et publication¹²⁷ », en opposition au succès de Mme Geoffrin, qui « sut parfaitement mettre en avant ses

¹²⁶ O. Heathcote, « Balzac's Go-Between : the Case of *Honorine* », p. 68.

¹²⁷ A. Lilti, *Le Monde des salons*, p. 116.

vertus privées et sociales, se mettant en scène en maîtresse de maison exemplaire, modérée, hospitalière et bienveillante¹²⁸ ».

Hospitalières et bienveillantes, Camille et Dinah le sont ; mais sont-elles aussi modérées ? Lilti entend par « modérée » la femme qui ne fait pas la démonstration d'un esprit trop fort ou trop instruit. Rose Fortassier¹²⁹ constate que Félicité, immensément cultivée, se contente de paraphraser le *tarde venientibus ossa* : « — Là c'est au premier venu les os ! » (B, 106). Ses interventions sont également très rares au sein des scènes de sociabilité, tout au plus deux ou trois réparties. Ses remarques semblent insignifiantes, notamment lorsque le duc de Rhétoré précise que les histoires de Bianchon « font des impressions bien profondes », et qu'elle se borne à ajouter « — Mais douces » (AEF, 710). À ce titre, elle est plus discrète que des femmes comme la baronne de Nucingen qui réclame que personne n'interrompe le récit de de Marsay (AEF, 678). Loin de s'aventurer à donner son opinion, à moins d'y être sollicitée, elle préfère poser des questions, qu'elles soient directes – ainsi demande-t-elle à Blondet si la femme auteur est une *femme comme il faut* (AEF, 700) – ; ou rhétoriques : « — Et ils appellent cela être en progrès ! [...] je voudrais savoir où est le progrès » (AEF, 692). C'est à ses invités qu'elle laisse le soin de faire des exposés, de conter des anecdotes, de formuler des traits d'esprit. En bref, elle choisit de faire briller sa société plutôt que de briller elle-même, contrairement à Corinne, chez Mme de Staël, qui n'hésitait pas à faire la démonstration de ses talents. Sa verve, pourtant célèbre, n'est pas révélée dans les scènes de sociabilité :

Malgré son désir, sa célébrité s'augmenta chaque jour, autant par la l'influence de son salon que par ses réparties, par la justesse de ses jugements, par la solidité de ses connaissances. Elle faisait autorité, ses mots étaient redits, elle ne put se démettre des fonctions dont elle était investie par la société parisienne. (B, 84)

C'est pourtant elle qui régit tout, de manière discrète. Selon Michel Butor, elle « est là comme présidente des débats, comme clef générale qui fait que tout ce qui est dit est autorisé par elle¹³⁰ ». Elle choisit ses invités : si les portes de son raout

¹²⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹²⁹ R. Fortassier, *Les Mondains de La Comédie humaine*, p. 340.

¹³⁰ M. Butor, *Improvisations sur Balzac*, vol. 3, *Scènes de la vie privée*, p. 81.

sont à peu près ouvertes à tous, ce ne sont que ses amis intimes qu'elle garde à souper. La seule « violence » qu'elle leur impose se situe sur le terrain de l'art de la conversation, puisqu'elle les « oblige » à rester à table « après avoir maintes fois remarqué le changement total qui s'opère dans les esprits par le déplacement » (AEF, 676). Sa grande discrétion la fait accepter dans la configuration formée par ses invités et par le monde. Elle y joue le double jeu d'une main de fer dans un gant de velours : on ne peut plus discrète, elle n'en dirige pas moins toutes les sociabilités avec fermeté.

Toutefois, il n'en va pas de même pour les invités de Dinah, qui sont obligés de jouer de ruse pour échapper, non pas à la conversation, mais « aux quasi-monologues de la divinité » (MD, 171), selon l'expression ironique du narrateur. Pour C. Moore de Ville, « she monitors and directs the conversation of her guests, but with an intellectual conversation as the goal rather than social acceptance¹³¹ ». La configuration d'opposition qui existait entre le couple Lousteau-Bianchon et Dinah se modifie lors de la soirée à Anzy, où les Parisiens l'acceptent comme leur égale : « Lousteau, Bianchon et Dinah échangèrent des regards pleins de finesse en examinant les poses, en écoutant les phrases de ces visiteurs alléchés par la curiosité. » (MD, 236). Dinah participe à la mystification en se donnant l'air de tout déchiffrer :

— Pour moi, reprit Dinah qui eut pitié des dix-huit figures qui regardaient les deux Parisiens, la fable marche. Je connais tout : Je suis à Rome, je vois le cadavre d'un mari assassiné dont la femme, audacieuse et perverse, a établi son lit sur un cratère. À chaque nuit, à chaque plaisir, elle se dit : « Tout va se découvrir !... » (MD, 242).

C'est aussi elle qui relance sans cesse la conversation autour d'Olympia (« — Et c'est le mari, peut-être, s'écria madame de La Baudraye » [MD, 243]), ordonne à Lousteau de continuer (« — Continuez, de grâce, fit madame de La Baudraye » [MD, 243], « — S'il n'y a plus rien, inventez une fin ! dit madame de La Baudraye. » [MD, 244]) et donne son avis à l'occasion (« — Oh ! dit madame de La Baudraye, il y a eu des événements importants entre votre fragment de maculature et cette page. » [MD, 245]). Craignant une moquerie trop vive, elle ira

¹³¹ C. Moore de Ville, « Women Communicating in Three French Novels », p. 219.

même jusqu'à manquer aux préceptes de politesse de la vie mondaine en coupant la parole à Bianchon, ce qui paraîtrait inconcevable chez Félicité :

— À moins d'être placé entre l'huître et le sous-chef de bureau, les deux créations les plus voisines du marbre dans le règne zoologique, il est impossible de ne pas reconnaître dans Olympia, dit Bianchon...
— *Une femme de trente ans* ! dit vivement madame de La Baudraye qui craignit une épithète par trop médicale. (MD, 241).

C. Moore de Ville précise que sa maîtrise de la conversation la coupe des autres, et plus particulièrement des femmes, qui se sentent menacées par ce pouvoir de la parole qu'elles ne possèdent pas. C'est pourquoi Dinah, sortie grandie de son expérience parisienne, ne referra plus les mêmes erreurs qu'à Sancerre :

« [monsieur de Clagny] la donnait pour une femme *hors ligne* à des gens auxquels elle ne disait pas deux mots ; mais qu'elle écoutait avec une si profonde attention qu'ils s'en allaient convaincus de sa supériorité. Dinah vainquit à Paris par le silence, comme à Sancerre par sa loquacité ». (MD, 333-334).

La jeune femme semble ici se rapprocher d'un art de la conversation tel que le maîtrise si bien Félicité, sans parvenir à l'égaliser quant à la verve (puisqu'elle ne parle plus) et quant à la qualité de ses invités, essentielle à cet art si cher à Balzac.

2.3.3. L'art de la conversation

Dans le salon de Félicité domine une « conversation à la française » supposant « une habituelle maîtrise de l'élocution (clarté, propriété, choix des mots et des tours les meilleurs), de l'invention (lieux communs vivifiés par l'esprit) et de l'action (modération de la voix et du regard, gestes appropriés)¹³² », telle que décrite par Marc Fumaroli dans *Le Genre des genres littéraires français : la conversation*. Il est également possible d'établir des liens avec le modèle du symposium décrit dans *Le Banquet* de Platon. En revanche, l'art de la conversation est beaucoup moins bien maîtrisé chez Dinah. Son salon reflète l'évolution, en cours dans les premières décennies du siècle, qui aboutira à la perte du modèle des salons aristocratiques prérévolutionnaires.

¹³² M. Fumaroli, *Le Genre des genres littéraires français : la conversation*, p. 16.

2.3.3.1. *L'art de favoriser la conversation*

Le salon de Félicité est moins caractérisé par la « soirée officielle », ce raout auquel est convié « un beau monde qui s'ennuie » (AEF, 673), que par la « seconde soirée ». Seuls quelques élus sont présents à ce souper « où, comme sous l'ancien régime, chacun entend ce qui se dit, où la conversation est générale, où l'on est forcé d'avoir de l'esprit et de contribuer à l'amusement du public » (AEF, 673). Le niveau d'égalité sur lequel s'aligne toute l'assemblée, de la princesse de Cadignan au journaliste et préfet Émile Blondet, est aussi essentiel au bon déroulement de la soirée. Le traitement de la question de l'égalité rappelle, dans *Le Banquet*, le passage où Aristodème, gêné en raison de son infériorité, se rend chez Agathon, qui l'accueille de bonne grâce (LB, 89). Quant aux salons du XVIII^e siècle, dont est souvent rapproché celui de Félicité, Lilti précise que

Plutôt que d'égalité, il est préférable de parler d'une fiction égalitaire, d'une réciprocité octroyée par les aristocrates, qui permettait l'échange verbal, mais n'annule pas la conscience aiguë du fait qu'il s'agissait d'une fiction, d'un jeu du « comme si » permis par les hommes du monde tant que leur amour-propre n'était pas en jeu¹³³.

La politesse est donc un instrument qui, loin d'effacer les inégalités, les souligne. C'est pourquoi Balzac s'appuie davantage sur les sociabilités de l'Antiquité pour construire un salon parfait : Bianchon, pourtant à même de ressentir son infériorité en raison de ses origines modestes, insiste justement sur ce sentiment d'égalité. Seule la maîtresse de maison a une place spéciale et reçoit des louanges, comme Félicité en obtient de Blondet. Toutefois, la sincérité n'y est pas forcément de mise, puisqu'il s'agit d'une politesse de convention (voir la réplique de Blondet *supra*). De la même manière, dans *Le Banquet*, Socrate fait un éloge à la sagesse d'Agathon, mais son hôte détecte la raillerie tout en s'en amusant. Chez Dinah, en revanche, les sociabilités sont très hiérarchisées : les Parisiens et elle-même font étalage de leur supériorité et se moquent du peu d'esprit des Sancerrois, alors même que les écarts sociaux sont moins grands que dans le salon de Félicité.

¹³³ A. Lilti, *Le Monde des salons*, p. 157.

La table en fin de repas est le second élément qui permet d'engager la conversation. En effet, Félicité oblige ses invités à rester assis, ayant déjà constaté que le passage au salon change les dispositions de chacun, puisque

L'atmosphère n'est plus capiteuse, l'œil ne contemple plus le brillant désordre du dessert, on a perdu les bénéfices de cette mollesse d'esprit, de cette bénévolence qui nous envahit quand nous restons dans l'assiette particulière à l'homme rassasié, bien établi sur une de ces chaises moelleuses comme on les fait aujourd'hui. Peut-être cause-t-on plus volontiers devant un dessert, en compagnie de vins fins, pendant le délicieux moment où chacun peut mettre son coude sur la table et sa tête dans sa main. Non seulement alors tout le monde aime à parler, mais encore à écouter. (AEF, 676)

Espace restreint et organisé, la table permet à chacun d'entendre et de participer à la conversation, que ce soit dans le salon de Félicité ou chez Agathon.

Chez Dinah, en revanche, la soirée à Anzy ne fait nullement mention d'un repas. Les invités, assis ou debout, y circulent à leur aise, s'installent éventuellement à la table à thé et forment des groupes, ce qui multiplie les foyers de conversation. En commençant la lecture d'*Olympia*, Lousteau attire à lui l'attention de tous, mais n'évite pas les commentaires en aparté, qui sont inexistantes dans le salon de Félicité. Au contraire, chacun y prend la parole tour à tour, passant successivement des répliques courtes aux éloges, des portraits comme celui que trace Blondet à de longs récits comme ceux de de Marsay et de Bianchon. Le modèle trouve à nouveau sa source dans *Le Banquet*, où les éloges à l'amour s'enchaînent grâce à divers monologues qui trouvent l'attention de tous.

2.3.3.2. Les codes mondains

Une fois la conversation lancée, c'est à chacun de s'illustrer selon les codes mondains. Antoine Lilti fait l'énumération de plusieurs types de jeux de mots : le bon mot, la plaisanterie habile, le mot d'esprit, le calembour, la raillerie ou le persiflage¹³⁴. Tous ont pour but de faire briller celui qui les émet, mais également celui qui les perçoit, tout en participant de la lutte contre l'ennui. Ross Chambers démontre qu'Émile Blondet est tout à fait dans cette dynamique en montrant beaucoup d'esprit dans son portrait de *la femme comme il faut* :

¹³⁴ *Ibid.*, p. 275-280.

It is Blondet who shines here in his long tirade, displaying verbal wit (« Ah ! comme elle entend, passez-moi l'expression, la *coupe de la démarche* »), an epigrammatic turn of phrase (« l'esprit de la femme comme il faut, quand elle en a, [...] consiste à tout mettre en doute, comme celui de la bourgeoise consiste à tout affirmer »), and incisive observation (in the description of costume and manners). Meanwhile, dubious jokes about « la femme comme il n'en faudrait pas » and « la femme comme il en faudrait » are made ; and from a more sententious quarter comes the axiom : « Que la femme française s'appelle *femme comme il faut* ou *grande dame*, elle sera toujours la femme par excellence »¹³⁵.

Mais le journaliste n'est pas le seul à se distinguer ce soir-là, selon le narrateur :

Ingénieuses réparties, observations fines, railleries excellentes, peintures dessinées avec une netteté brillante pétillèrent et se pressèrent sans apprêt, se prodiguèrent sans dédain comme sans recherche, mais furent délicieusement senties et délicatement savourées. Les gens du monde se firent surtout remarquer par une grâce, par une verve tout artistiques. (AEF, 675).

Dans *Honorine*, c'est Léon de Lora qui égaye la soirée par ses traits (H, 90). *Le Banquet* montrait déjà un même souci de la forme, davantage que du fond :

« — Ne crois-tu pas, fils d'Acoumène, que je n'avais pas raison tout à l'heure d'être plongé dans l'effroi ? N'est-ce pas plutôt à la façon d'un devin que je viens de parler, en disant qu'Agathon allait s'exprimer de façon admirable, tandis que moi j'allais me trouver dans l'embarras ? (LB, 128).

En revanche, lors de sa lecture d'*Olympia*, Lousteau n'use d'aucune recherche dans le style, et il parvient tout juste à faire un calembour – le trait d'esprit le moins valorisant selon Lilti – qui reste à peu près incompris par son public (MD, 250). Son seul dessein est de mystifier les Sancerrois et pour cela, il s'appuie davantage sur la critique littéraire de la maculature, qui n'est pas comprise des provinciaux. Il rend, dès lors, la soirée très fastidieuse pour la majorité des auditeurs et échoue dans le but premier de la mondanité : le divertissement.

2.3.3.3. *L'art de bien conter*

Pour Antoine Lilti,

¹³⁵ R. Chambers, « Gossip and the Novel : Knowing Narrative and Narrative Knowing in Balzac, Mme de La Fayette and Proust in Poetics of Prose Fiction », p. 216.

Être un bon causeur, c'était posséder l'art de raconter habilement une anecdote, un fait curieux, de la mettre en scène, ni trop longuement ni trop rapidement. Le "conte" de société est un petit spectacle qu'on donne à l'ensemble du cercle, qui amuse et qui informe, et qui permet à chacun de placer son commentaire et son mot¹³⁶.

Bianchon est l'un des grands conteurs de *La Comédie humaine* et il raconte son histoire de « La Grande Bretèche » aussi bien dans le salon de Félicité que dans celui de Dinah. Sa présence relèverait le salon de cette dernière, mais son récit n'est pas retranscrit dans *La Muse du département*. C'est là, en revanche, que le lecteur apprend qu'il avait eu, chez Félicité, de la « perfection dans les gestes, dans les intonations », ce qui lui avait valu des éloges (passées sous silence dans AEF).

Le médecin sait notamment que « personne [ne conte bien] debout ou à jeun » (AEF, 724) et que « chaque récit a son heure dans une conversation » (AEF, 710), tout comme le consul de France à Gênes, dans *Honorine*, amorce son récit alors que « la conversation allait languir, et ce moment est l'occasion que doivent choisir les conteurs » (H, 96). Le narrateur avait d'ailleurs déjà planté le décor durant « ces heures à la Boccace » (H, 88), par définition propices au conte. Tous deux commencent leur histoire en attestant la véracité de celle-ci, puisqu'eux-mêmes ont été impliqués : « — Je vais vous raconter une histoire dans laquelle je joue un rôle » (H, 95). Soucieux de maintenir l'attention de leur auditoire, ils multiplient les adresses au public : « Si, poussé par la curiosité, vous alliez voir cette maison du côté de la rue, vous apercevriez une grande porte » (AEF, 711) ; « Les artistes de génie... (il s'inclina gracieusement devant l'ambassadeur, la femme célèbre et les deux Parisiens) [...] » (H, 108). Ils mettent l'accent sur le mystère : Bianchon retrace son propre cheminement dans la découverte de la vérité, faite de trois récits plus ou moins lacunaires, plutôt que d'en donner tout de suite une version reconstituée. Mais le conteur est aussi celui qui sait quand ralentir le récit (Bianchon s'attarde par exemple sur la description de « la Grande Bretèche » afin d'augmenter le suspens) ou quand l'accélérer (en passant sous silence les « observations [...] si contradictoires, si diffuses » du

¹³⁶ A. Lilti, *Le Monde des salons*, p. 280-281.

notaire Regnault [AEF, 718]). Chez Dinah, ce sont sensiblement les mêmes ressources qui sont mises en œuvre, même si Lousteau avoue que son conte est Charles Nodier et que lui-même n'a « pas tant de talent » (MD, 214).

L'art de conter est l'aspect de la conversation mondaine que Balzac met le plus en valeur dans les scènes de sociabilité. Avoir pour invité régulier un excellent conteur est une preuve de qualité pour un salon, car les récits sont parmi les activités les plus prisées des mondains. C'est justement ce qui fait encore une fois la différence entre les deux salons : Bianchon n'est qu'un invité « accidentel » chez Dinah, alors qu'il vient régulièrement chez Félicité. Ce sont, en revanche, toujours les hommes qui s'y illustrent. Le conte, genre qui demande une mise en avant de soi, jusqu'à l'implication du corps (par la voix, les gestes), semble donc être un terrain impraticable, selon Balzac, pour la femme auteur.

Conclusion

La salonnière a davantage de chances d'obtenir une place respectée dans le monde que la femme auteur. Cette dernière ne trouve de place qu'au sein du couple culturel, à l'exception de Félicité. Au sein de ces configurations, leurs partenaires leur font généralement confiance, au point de les former pour qu'elles deviennent elles-mêmes écrivains (comme Félicité grâce à son amant homme de lettres), ou de les laisser les aider, voire écrire à leur place (ce sont les cas de Louise et Dinah). Malheureusement (selon le narrateur balzacien¹³⁷), la relation culturelle se double presque toujours d'une relation amoureuse. Les femmes pourvues de quelques caractéristiques masculines s'associent à des écrivains efféminés comme pour tenter de composer une forme androgyne parfaite, voire démiurgique, être poétique et génial par excellence¹³⁸. Mais cette relation est toujours vouée à l'échec. L'homme n'accepte pas d'être supplanté par la femme dans sa carrière et celle-ci supporte difficilement la chute sociale qu'entraîne

¹³⁷ « Ces événements empêchèrent donc ces deux êtres si spirituels d'éviter le borbier où ils tombèrent, celui d'une cohabitation insensée dont malheureusement tant d'exemples existent, à Paris, dans le monde littéraire. » (MD, 295)

¹³⁸ « The true poet, as Balzac thought of him, was a demiurge, a man who shaped or changed and so ruled the world. » (M. Z. Shroder, « Honoré de Balzac : the Poet as Demiurge », p. 93)

infailliblement sa relation avec un écrivain. Selon Balzac, « il faut qu'une femme aime toujours un homme qui lui soit supérieur¹³⁹ », ce qui n'est pas le cas de Dinah avec Lousteau. C'est pourquoi, aussi, Félicité n'est pas impliquée dans ce genre de couple (sa relation avec Vignon est uniquement basée sur des intérêts réciproques et non sur l'amour). En effet, elle est déjà « l'illustre hermaphrodite » (IP, 518 et 527), qui unit en elle à la perfection du féminin et du masculin, et qui ne peut trouver d'être supérieur à elle sur terre. Seul Dieu lui reste et elle choisit d'entrer au couvent, reniant non seulement ses livres, mais également sa vie mondaine.

Le salon, cet espace mi-privé, mi-public, est le seul dans lequel la femme peut s'illustrer en dehors de son rôle d'épouse et de mère ; elle peut même devenir très célèbre, comme Félicité dans la fiction, ou Mme de Staël dans la réalité. Elle doit pour cela veiller à la qualité de son salon, qui passe par les activités et les invités choisis, mais aussi obéir aux codes mondains : exceller dans les grâces féminines (notamment par son attitude, ses talents, sa charité). Le corpus établit une hiérarchie entre les femmes auteurs, de *la femme comme il faut* (Félicité) à celle *comme il n'en faut pas* (Dinah), basée en grande partie sur le degré de discrétion de ces femmes. Il s'agit là d'un dépassement du modèle de Corinne, mis en scène par Mme de Staël, qui ne cessait de mettre en avant ses qualités, non pas par vanité, mais par envie de plaire à son amant. Dans les romans de Balzac, le manque d'humilité et de discrétion est associé à la médiocrité. Dinah, qui a beaucoup de prétentions – et qui est donc vue comme médiocre –, se voit associée à un amant/écrivain et à un salon tout aussi insuffisants. Au contraire, le salon de Félicité mêle savamment qualités aristocratiques du XVIII^e siècle, sociabilités sur le modèle du banquet antique, et vif intérêt accordé aux arts et à la littérature. Au moment où « la grande période de la culture salonnière française était [...] en voie de s'éteindre¹⁴⁰ », c'est un tout nouveau modèle de salon que propose ici Balzac, pour cette femme de génie qu'est Camille Maupin.

¹³⁹ H. de Balzac, *Lettres à Madame Hanska, t. 1 [1832-1840]*, p. 587, cité dans K. Murata, « George Sand à travers le regard de Balzac : Camille Maupin », p. 129. Lettre du 2 mars 1838.

¹⁴⁰ C. Bertrand-Jennings, *Un autre mal du siècle*, p. 14.

Conclusion

Une position originale

Les Femmes savantes (1672) ont généré une image particulièrement dépréciative des femmes de lettres. Jules Janin dans son article « Le Bas-bleu » (1842) et Frédéric Soulié dans sa *Physiologie du bas-bleu* (1841) en reprennent les principaux traits. Tels les personnages de Molière, ces femmes, désormais appelées bas-bleus¹⁴¹, sont pédantes et orgueilleuses¹⁴² au point de s'essayer à des sujets et dans des genres dits réservés aux hommes. Selon Christine Planté – qui énumère ces genres : religion, histoire, politique, tragédie, épopée, genres poétiques élevés –, les femmes auteurs, de ce fait, « redoublent [...] leur transgression première qui réside dans le simple fait d'écrire¹⁴³ ». Absorbées par leurs travaux littéraires tout comme Philaminte l'était par la correction du langage, elles ne savent plus tenir leur foyer et la saleté s'étend jusqu'à leur personne¹⁴⁴. Même la bonté et l'amour maternel qui leur sont concédés à l'occasion ne suffisent plus à pardonner la trahison de ces femmes à l'égard de leur rôle social (le soin de la sphère privée). Philaminte prônait la libération de la femme ; les bas-bleus ont l'audace de militer pour leurs droits au point de renverser les rôles sociaux et de menacer les fondements de la société.

Inversement, les femmes qui écrivent avant Balzac donnent à leurs héroïnes du talent, sinon du génie. Pour légitimer leur personnalité et leur travail d'écriture, elles mettent en avant les qualités féminines de leur protagoniste, aussi bien physiques (beauté et grâce) que morales (bonté et modestie). Les discours de ces

¹⁴¹ « Molière les appelait des *femmes savantes* ; nous les avons nommées Bas-Bleus. » (PBB, 5).

¹⁴² « l'impertinence avec laquelle il interrompt à tout propos M. son père, madame sa mère ; le sourire prétentieux qui commence ses interruptions, et qui veut dire indubitablement : – mon père est un âne et ma mère une sotte ; ne faites pas attention à ces gens-là, – mériteraient qu'on lui donnât des soufflets là où on les donne aux petits enfants ». (PBB, 92)

¹⁴³ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac*, p. 228.

¹⁴⁴ « Or voilà tout simplement l'origine du mot *bas-bleus*, lisez bas sales et troués. [...] ainsi pourra se guérir cette maladie de la littérature féminine, quand on saura qu'elle s'appelle la maladie des mains peu lavées, des cheveux mal peignés, des gants troués, des ongles noirs et des haillons. [...] Il faut au génie une chambre en désordre, du beurre rance, du bœuf froid sur une traduction de la *Divine Comédie* du Dante ; du fromage de Brie enveloppé dans le *Child Harold* de Byron. [...] Allons, et plus nous serons couvertes de poussière, entourées de toiles d'araignées, plus notre lit sera défait, plus nous aurons de verve et d'enthousiasme ». (BB, 202-206)

femmes écrivains sont souvent ambigus, exprimant à la fois un avertissement pour les lectrices qui seraient tentées de les imiter et une justification constante de l'activité littéraire de leur héroïne (et, partant, de leur propre statut d'auteur). D'une part, l'accent est mis sur les difficultés rencontrées pour concilier vie publique et vie privée. Par exemple, si Anaïs de Simiane, dans le roman de Mme Dufrénoy, épouse Amadore de Lamerville et lui donne deux enfants, c'est au seul prix du renoncement à la gloire et à toute activité littéraire. D'autre part, elles justifient leur entrée en littérature de manière à écarter tout soupçon d'orgueil et l'associent, pour ce faire, à une qualité très féminine, comme la bonté (voir Natalie, l'héroïne de Mme de Genlis).

Honoré de Balzac choisit une position intermédiaire pour figurer ses femmes auteurs. Comme un bon nombre d'écrivains masculins de la monarchie de Juillet, il reconduit la plupart des *topoi* sur les bas-bleus, notamment au travers de Dinah et d'Albertine : la première en a la maigreur¹⁴⁵, les ridicules, la propension au bavardage et l'attirance naïve pour les hommes bohèmes¹⁴⁶ ; la seconde en a la manie de s'inspirer de ce qui se dit dans son salon¹⁴⁷ et l'ambition malvenue¹⁴⁸. Toutes deux croient également en leur supériorité et subissent, par conséquent, l'ironie du narrateur. Toutefois, Balzac reprend aussi le discours des femmes écrivains de l'Empire. En effet, malgré les défauts du bas-bleu qu'il retranscrit dans ses personnages, il leur accorde plusieurs qualités typiquement féminines (beauté, esprit, talent) ; leur bonté demeure un trait essentiel de leur caractère. Même Dinah rentre dans les grâces du narrateur lorsqu'elle apprend

¹⁴⁵ « elle est sèche, roide, étroite des épaules : c'est une planche dépravée qui écrit et qui pense. » (BB, 208)

¹⁴⁶ « Ainsi elle attend, dans son orgueil, d'abord des maris impossibles et ensuite des maris qui ne veulent plus venir, jusqu'à ce qu'enfin, un beau matin, arrive dans la petite ville en question quelque comédien ambulant et chauve, quelque peintre barbu et mal peigné, quelque artiste mélancolique qui fuit le monde et ses créanciers. Aussitôt voilà notre muse qui s'exalte elle-même, la voilà qui se passionne pour cet être incompris ; son âme a trouvé enfin le frère de son âme. [...] le poète incompris répand en silence des larmes qu'il a soin de laisser voir ; [...] elle leur dit : *Je t'aime, quittons la ville, fuyons au désert* ; et la voilà partie pour ne plus revenir, la voilà qui se jette à corps perdu dans le vagabondage poétique. » (BB, 223)

¹⁴⁷ « elle avait appelé à son aide [...] un nombre suffisant de charmantes phrases éparses dans son salon ». (BB, 217)

¹⁴⁸ « C'est sans contredit la variété la plus assommante, la plus cruelle, la plus méchante de toutes : c'est le Bas-Bleu ambitieux. [...] Quand ce Bas-Bleu a un mari qui possède une contribution de plus de cinq cents francs, elle lui montre du doigt la députation, et le pique en lui criant : va ! » (PBB, 52)

l'humilité et la discrétion, deux qualités qui participent de la valorisation d'un personnage par rapport à un autre. Son dévouement (qualité qui n'était pas accordée sans sarcasme par Soulié¹⁴⁹) la rend sublime et l'éloigne du modèle traditionnel du bas-bleu. De plus, Balzac tient le même discours ambigu que les femmes écrivains de l'Empire. En effet, il valorise d'une part le « véritable » rôle social de la femme (principalement celui de la maternité) et tente de dissuader les éventuelles émules de George Sand¹⁵⁰, et d'autre part, il met en scène de nombreuses exceptions qui justifient qu'une femme puisse être auteur : le besoin d'argent (Dinah et Louise) ou le génie (Mme de Staël et Camille Maupin). En revanche, un auteur dénué de talent (Albertine) devrait retourner à son rôle social. Les discours de Balzac sous la voix moralisatrice du narrateur sont donc en contradiction avec les figurations de ses héroïnes ou, tout du moins, y apportent beaucoup de nuance. Chez Jules Janin, la condamnation était plus radicale :

Non certes, [...] nous n'avons pas prétendu que le domaine des lettres et de la pensée devait rester fermé pour les femmes ; mais nous avons soutenu, avec la chaleur d'une conviction presque chrétienne, que le difficile et cruel métier des lettres n'avait jamais été et ne sera jamais un métier à la portée des femmes. (BB, 223)

Avec le personnage de Camille, Balzac prend clairement le contrepied de Janin, puisqu'elle incarne la femme écrivain de génie. En effet, Janin et Soulié décrivent de nombreux types de bas-bleus, mais aucun n'incarne le génie, bien que celui-ci soit (très) rapidement concédé aux deux sexes¹⁵¹. De la même manière, alors que Janin critiquait la nouvelle éducation donnée aux femmes, accusée de remplacer l'apprentissage des travaux propres à la vie privée¹⁵², Balzac prône une éducation plus libre que « l'éducation futile donnée aux femmes » (B, 74). La liberté d'apprentissage de Camille rappelle d'ailleurs celle de Corinne, favorisée par la

¹⁴⁹ « Et cependant on dit que les femmes ont le privilège [sic] du dévouement ; reste à savoir si les Bas-Bleus sont des femmes. » (PBB, 19)

¹⁵⁰ L'image du désert métaphorise la solitude à laquelle se condamne la femme auteur.

¹⁵¹ « Cependant, pour n'être pas accusés mal à propos de haine et d'injustice, et d'un parti pris mal séant dans un si grave sujet, nous reconnaitrons tout de suite les droits du génie, quel que soit son sexe, voire même les droits de l'esprit et du style. » (BB, 202)

¹⁵² « comme elles ont eu le malheur d'apprendre à lire très-couramment ; comme elles savent toutes l'orthographe [...] ; comme elles n'ont plus rien à coudre ou à broder, elles ont eu le temps de se livrer à toutes sortes d'abominables lectures [...] ; jusqu'à ce qu'enfin ces mêmes femmes, qui n'avaient plus pour s'occuper le travail de l'atelier ou la médisance du salon, se sont dit [...] « Mais pourquoi donc ne serions-nous pas, nous aussi, des hommes de lettres ? » (BB, 205)

culture italienne. Le génie de Camille lui permet de pratiquer les genres perçus à cette époque comme « virils », tels que l'histoire ou la tragédie, genre où elle excelle particulièrement. Cependant, Balzac ne se rapproche pas davantage du modèle de Corinne, puisqu'il accorde à Camille une discrétion plus traditionnelle.

Pour les écrivains masculins du XIX^e siècle, les tentatives littéraires des femmes s'apparentent à une grotesque mascarade. Selon C. Planté, ils font de plus en plus appel au thème du carnaval pour représenter les femmes auteurs : « La référence au carnaval a l'avantage d'évoquer la vieille thématique du monde à l'envers, avec tout un cortège d'idées de débauche et d'usurpation du pouvoir, en même temps que de ridicule¹⁵³. » Dans *La Comédie humaine*, figurations des femmes auteurs et configurations tiennent parfois de la carnavalisation, telle que décrite par Bakhtine. En effet, l'ordre social est transgressé dans la mesure où ces femmes s'approprient des attitudes et des rôles masculins, et qu'elles exercent un certain pouvoir sur leur entourage. Quelques figurations, introduites par Balzac, sont d'ailleurs propres aux univers du carnaval et de la mascarade (masques, déguisements, monstres, artifice). Aussi, chacune des femmes finit par se retirer de la littérature ; l'aspect temporaire du carnavalesque est ainsi respecté. Toutefois, deux traits inhérents à la carnavalisation sont absents. Le grotesque, tout d'abord, puisque toutes les héroïnes, excepté Albertine, jouent tôt ou tard un rôle sublime qui les préserve du ridicule. Le rire franc, ensuite, puisqu'il n'y a pas de grotesque. Vu l'absence de ces deux éléments cruciaux, il est impossible d'affirmer que la figuration des femmes auteurs dans *La Comédie humaine* est carnavalisée. Balzac atténue donc le motif déjà utilisé par Soulié et qui sera largement repris par les écrivains postérieurs. Ces derniers renforceront la carnavalisation en n'accordant aucun sublime à ces femmes, en les rendant grotesques et, enfin, en renversant totalement les rôles masculins et féminins¹⁵⁴. Balzac, en revanche, n'inverse pas

¹⁵³ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac*, p. 267.

¹⁵⁴ « Madame décachette les journaux ; madame ouvre toutes les lettres, madame a son salon, son cabinet et sa chambre ; madame sort le soir, et madame a un rendez-vous le matin ; madame est avec son libraire ; madame est avec son imprimeur [...] Quelques-uns s'accoutument merveilleusement de cette annulation, et se réduisent volontiers à la rédaction du livre de cuisine et aux comptes de blanchissage ; à dîner ils servent le potage, et madame commande les vins fins. Au salon ils offrent le café, et madame accepte de la liqueur. [...] C'est le travail de l'enfantement qui est son supplice le plus effroyable. » (PBB, 42-46)

tant la polarité homme/femme qu'il ne la fusionne dans un nouveau genre.

De l'opposition masculin/féminin au « genre littéraire »

La Comédie humaine, outre les cinq femmes étudiées et les trois femmes écartées de l'analyse, dénombre plusieurs personnages d'écrivains masculins d'importances diverses. Parmi eux, l'on compte Daniel d'Arthez (romancier), Lucien de Rubempré (poète et romancier), Raoul Nathan (romancier, poète, dramaturge), Étienne Lousteau (feuilletoniste), Melchior de Canalis (poète), Marie Gaston (poète), Jean-François du Bruel (vaudevilliste) et Fulgence Ridal (dramaturge). Or, la comparaison des configurations et des fonctions occupées dans la sphère littéraire reflète plus les différences entre les sexes que les figurations. Ces dernières montrent que le sexe entre peu en ligne de compte, mais que c'est davantage cet ensemble d'écrivains qui constitue un genre à part entière.

Pour des raisons d'ordre social que Balzac cautionne, la femme appartient à la sphère privée alors que l'homme peut avoir un rôle dans la sphère publique. *Illusions perdues* est révélateur de cette observation, si l'on considère les configurations entre hommes : tous entrent dans un processus de marchandisation publique de la littérature (négociations avec les éditeurs et pots-de-vin aux journalistes pour obtenir un article favorable). Inversement, la seule femme écrivain du roman, Camille Maupin, est « la collaboratrice *secrète* » (nous soulignons) d'une pièce de théâtre et elle n'est jamais représentée en contact avec des libraires, des journalistes ou des critiques littéraires. Dans *La Comédie humaine*, les femmes auteurs sont uniquement en relation avec des écrivains et la collaboration n'est jamais purement professionnelle : une liaison amoureuse s'y insinue et vient presque phagocyter le travail littéraire. Alors que la plupart des femmes auteurs de Balzac sont dans des relations d'amour (Dinah, Louise) ou de filiation (Mme de Staël) avec leur partenaire ou leur protégé, Albertine, qui soudoie les jurys et les académies, est la seule à vraiment tomber dans « cette prostitution de la pensée » décriée par Balzac. De plus, les hommes cumulent les emplois dans la sphère littéraire (Nathan est aussi critique et journaliste) tandis que les femmes sont uniquement écrivains. La seule autre fonction qui leur est

accessible, et même réservée, est celle de salonnière, qui leur donne le privilège de constituer elles-mêmes leur société, avec plus ou moins de succès. De fait, Albertine tient un salon médiocre et bourgeois, mais le salon aristocratique de Félicité est très prestigieux. Les écrivains sont, quant à eux, destinés à mendier l'ouverture des portes des salons, à s'accommoder des autres invités et à gagner leur place en s'évertuant à faire bonne impression. À quelques exceptions près, il leur faut zigzaguer entre de nombreux salons pour atteindre celui qui constituera un réel tremplin vers la reconnaissance, la gloire et la promotion sociale.

Les figurations des écrivains de *La Comédie humaine*, en revanche, démontrent que le lecteur est davantage confronté à un type « littéraire » qu'à deux types séparés (« femme auteur » et « écrivain masculin »). Comme on a pu l'établir dans cette étude, les femmes auteurs et les écrivains de sexe masculin sont figurés comme des êtres androgynes ce qui les ramène au mythe antique de l'être total. Mais l'androgyne est également, par excellence, celui qui ne parvient pas à trouver sa place entre les sphères masculines et féminines, tout comme les « littéraires » flottent entre les sphères privée (écriture) et publique (publication). Les trajectoires sont aussi sensiblement les mêmes. Les provinciaux montent à Paris en rêvant de gloire, mais ne rencontrent que des désillusions (Lucien et Dinah). Tous finissent par délaisser leur activité littéraire. Les hommes se tournent vers la carrière politique, qui est un moyen plus sûr d'arriver à la gloire que la littérature. Jean-François du Bruel et Daniel d'Arthez deviendront députés (le second, à partir de ce moment-là, n'écrit plus), Melchior de Canalis sera maître des requêtes au conseil d'État et ministre des Affaires étrangères, et Raoul Nathan est « une des illustrations contemporaines de la littérature et de la politique » (FE, 299). Les femmes, quant à elles, ne peuvent prétendre à une sphère « encore plus » publique que la littérature, cette position leur étant déjà difficile à maintenir. Elles n'ont d'autre solution que de se retirer.

Enfin, la hiérarchie qui se dessine entre les « littéraires » de Balzac n'est pas indépendante des genres qu'ils pratiquent. Lucien de Rubempré, Dinah et Albertine ont écrit des poèmes (médiocres) et sont atteints des mêmes ridicules. Même Melchior de Canalis, pourtant le « grand poète » de *La Comédie humaine*,

tombe sous l'ironie du narrateur à cause de sa fatuité. Le roman *Béatrix* montre d'ailleurs que le genre poétique est délaissé par le romancier. Calyste du Guénic y est associé, par Béatrix, à « la poésie » (B, 140). Or, Camille Maupin – qui, selon notre analyse, est aussi l'un des doubles romanesques de Balzac dans *La Comédie humaine* – abandonne Calyste à Béatrix (la muse de Dante). Le genre romanesque, en revanche, est beaucoup pratiqué par les écrivains fictifs et n'est frappé d'aucune ironie notable. Daniel d'Arthez s'y illustre particulièrement et c'est au regret du narrateur balzacien que Modeste Mignon choisit les poésies de Canalis le jour même où « l'un des plus beaux livres de d'Arthez venait de paraître » (*Modeste Mignon*, 510). De plus, les romans de Dinah et de Lucien semblent meilleurs que leurs poèmes et, enfin, le roman de Camille n'a « point démenti le succès obtenu par sa première publication » (B, 69), soit deux volumes de pièces de théâtre. Ce dernier genre est, quant à lui, représenté par Raoul Nathan et Camille Maupin, qui font respectivement l'objet principal d'*Une fille d'Ève* et de *Béatrix*. Raoul Nathan est un personnage talentueux, voire génial, mais si dépourvu d'énergie qu'il choisit toujours la facilité. Ainsi, il tente de s'associer à du Bruel pour faire jouer sa comédie *L'Alcade dans l'embarras* (IP) et on le soupçonne de ne pas faire lui-même ses pièces (c'est d'ailleurs à lui que reviennent les honneurs de celles écrites par Marie et Louise Gaston [MDJM]). Cette volonté qui manque à Raoul, Camille Maupin en est pourvue ; ses pièces de théâtre ont une place importante dans l'histoire littéraire fictive. Le théâtre, genre où pourtant Balzac n'a jamais réussi à s'illustrer et qui agit comme l'esthétique de toute *La Comédie humaine*, est donc représenté par cette femme qui incarne, par la même occasion, l'écrivain de génie.

L'écrivain idéal et l'écrivain de génie

Dans *La Comédie humaine*, seuls de rares écrivains se distinguent, auréolés de la couronne du génie. Parmi eux, l'on retrouve Camille Maupin et Daniel d'Arthez, aux côtés d'artistes comme Frenhofer en peinture (*Le Chef-d'œuvre inconnu*), Gambara en musique (*Gambara*), Louis Lambert en philosophie (*Louis Lambert*), ou encore Sarrasine en sculpture (*Sarrasine*). D'Arthez est en effet

présenté, dans *Illusions perdues*, comme un bourreau de travail, talentueux, humble et ayant un idéal élevé de l'art littéraire. C'est pourquoi à de nombreux égards, il pourrait incarner le génie littéraire (il en a d'ailleurs des caractéristiques, comme son front « marqué du sceau [du] génie » et ses yeux « qui voyaient bien et promptement » [IP, 225]). Il est cependant davantage une manifestation de l'écrivain idéal (travailleur et pur). En effet, au bout de quelques années, il se laisse entraîner dans des cercles mondains où il refusait de mettre les pieds, à l'époque du Cénacle (IP), et, devenu l'amant d'une princesse et éminent politicien, il délaisse ses romans (*Les Secrets de la princesse de Cadignan*). Camille, de son côté, prend ses origines dans des mythes millénaires (elle est notamment comparée à la déesse égyptienne Isis et à la « Diane chasserresse » romaine) qui lui donnent une force de présence que n'atteignent jamais les figurations de d'Arthez. Ses écrits ont une grande importance dans l'histoire littéraire et elle va même jusqu'à prendre la place de l'auteur dans *Béatrix*. Alors que Balzac « se contente » de décrire, dans *La Comédie humaine*, la montée au pouvoir de la bourgeoisie, qui phagocyte l'aristocratie, Camille Maupin aide la vieille noblesse, incarnée par Calyste du Guénic, à s'adapter au changement, à trouver sa place dans le monde postrévolutionnaire et, ainsi, à survivre. Elle est le guide de l'entrée dans une nouvelle civilisation et elle présente également un nouveau modèle de sociabilité, grâce à son salon, où l'art et le respect tiennent une place centrale. Elle suit, enfin, la trajectoire inverse à celle de Daniel d'Arthez : mondaine accomplie, elle s'isole progressivement du monde, jusqu'à poser le geste ultime : se retirer dans un couvent, renier sa vie passée et ses livres, après avoir laissé son héritage derrière elle. En rapprochant Camille Maupin de Dieu, il semble bien que Balzac veuille, non pas faire échouer ce personnage sublime, mais plutôt offrir son « sacre » à la femme écrivain.

Bibliographie

1. Corpus primaire

1.1 Romans

BALZAC, Honoré de. *Autre étude de femme*, texte présenté, établi et annoté par Nicole Mozet, dans *La Comédie humaine*, vol. III, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 30), 1976 [1842-1845], p. 655-729.

BALZAC, Honoré de. *Le Bal des sceaux*, texte présenté, établi et annoté par Anne-Marie Meininger, dans *La Comédie humaine*, vol. I, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 26), 1976 [1830], p. 95-165.

BALZAC, Honoré de. *Béatrix*, introduction, notes et appendice critique par Maurice Regard, Paris, Garnier Frères (coll. « Classiques Garnier »), 1962 [1839], 532 p.

BALZAC, Honoré de. *Le Cabinet des Antiques*, introduction, notes et appendice critique par Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier Frères (coll. « Classiques Garnier »), 1958 [1839], 325 p.

BALZAC, Honoré de. *La Cousine Bette*, texte présenté, établi et annoté par Anne-Marie Meininger, dans *La Comédie humaine*, vol. VII, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 38), 1977 [1847], p. 3-451.

BALZAC, Honoré de. *La Femme auteur*, texte présenté, établi et annoté par Maurice Regard, dans *La Comédie humaine*, vol. XII, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 292), 1981 [1847-1848], p. 597-619.

BALZAC, Honoré de. *Honorine*, dans “*Le Colonel Chabert*” ; suivi de “*Honorine*” et de “*L'Interdiction*”, introduction, notes et variantes de Maurice Allem, Garnier Frères (coll. « Classiques Garnier »), 1955 [1844], p. 81-210.

BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues*, introduction, notes et relevé de variantes par Antoine Adam, Paris, Garnier Frères, 1961 [1837-1843], 876 p.

- BALZAC, Honoré de. *Louis Lambert*, texte présenté, établi et annoté par Michel Lichtlé, dans *La Comédie humaine*, vol. XI, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 141), 1980 [1832], p. 557-692.
- BALZAC, Honoré de. *Mémoires de deux jeunes mariées*, texte présenté, établi et annoté par Roger Pierrot, dans *La Comédie humaine*, vol. I, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 26), 1976 [1842], p. 167-403.
- BALZAC, Honoré de. *La Muse du département*, dans *L'Illustre Gaudissart. La Muse du département*, sommaire biographique, introductions, notes, choix de variantes par Bernard Guyon, Paris, Garnier frères (coll. « Classiques Garnier »), 1970 [1843], p. 47-342.
- BALZAC, Honoré de. *La Rabouilleuse*, texte présenté, établi et annoté par René Guise, dans *La Comédie humaine*, vol. IV, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 31), 1976 [1842], p. 247-541.
- BALZAC, Honoré de. *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, texte présenté, établi et annoté par Anne-Marie Meininger, dans *La Comédie humaine*, vol. VI, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 35), 1977 [1840], p. 937-1005.
- BALZAC, Honoré de. *Splendeurs et misères des courtisanes*, préface et notes de Pierre Barbéris, Paris, Gallimard (coll. « Folio », 405), 1973 [1844-1847], 698 p.
- BALZAC, Honoré de. *Une fille d'Ève*, texte présenté, établi et annoté par Roger Pierrot, dans *La Comédie humaine*, vol. II, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 27), 1976 [1839], p. 273-383.
- BALZAC, Honoré de. *Un prince de la bohème*, texte présenté, établi et annoté par Patrick Berthier, dans *La Comédie humaine*, vol. VII, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 38), 1977 [1844], p. 795-838.

1.2 Autres textes

BALZAC, Honoré de. « “Avant-propos” de *La Comédie humaine* », dans *Écrits sur le roman : anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de Poche (coll. « Références », 563), 2000 [1842], p. 275-306.

BALZAC, Honoré de. « Avertissement du “Gars” », vol. VIII, texte établi, présenté et annoté par Lucienne Frappier-Mazur, dans *La Comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 39), 1977 [1828], p. 1669-1683.

BALZAC, Honoré de. *Modeste Mignon*, texte présenté, établi et annoté par Maurice Regard, dans *La Comédie humaine*, vol. I, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 26), 1976 [1844], p. 445-714.

BALZAC, Honoré de. *Les Proscrits*, texte présenté, établi et annoté par René Guise, dans *La Comédie humaine*, vol. XI, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 141), 1980 [1831], p. 511-555.

BALZAC, Honoré de. *Lettres à Madame Hanska, t. 1 (1832-1840)*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Éditions du Delta, 1967, 752 p.

DUFRENOY, Adélaïde-Gillette Billet. *La Femme auteur, ou les inconvénients de la célébrité*, Paris, imprimerie de Poulet, 1812, 2 vol.

GUINOT, Eugène. « La Lionne », dans *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, vol. II, Paris, L. Curmer, 1840-1842, p. 9-16.

GENLIS, comtesse de. « La Femme auteur », dans *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, vol. 3, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1802, p. 51-150.

JANIN, Jules. « Le Bas-bleu », dans *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, vol. V, Paris, L. Curmer, 1840-1842, p. 201-231.

MOLIÈRE. *Les Femmes savantes*, édition, introduction et notes de H. Gaston Hall, London, Oxford University Press (coll. « Clarendon French series »), 1974 [1672], 206 p.

PLATON. *Le Banquet*, 5^e édition corrigée et mise à jour en 2007, traduction, introduction et notes par Luc Brisson, Paris, Flammarion (coll. « Garnier Flammarion », 1327), 1998 [vers 375 av. J.-C.], 272 p.

STAËL, Germaine de. *Corinne ou l'Italie*, édition présentée, établie et annotée par Simone Balayé, Paris, Gallimard (coll. « Folio », 1632), 1985 [1807], 632 p.

STAËL, Germaine de. *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, nouvelle édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blaeschke, Paris, InfoMédia Communication (coll. « Classiques Garnier »), 1998 [1800], 627 p.

STAËL, Germaine de. « De l'esprit de conversation », dans *De l'Allemagne*, vol. 1, publié d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes de la Comtesse Jean de Pange avec le concours de Simone Balayé, Paris, Librairie Hachette (coll. « Grands écrivains de la France »), 1958-1960 [1813], p. 158-180.

SOULIÉ, Frédéric. *Physiologie du bas-bleu*, vignettes de Jules Vernier, Paris, Aubert, s.d. [1841], 111 p.

2. Corpus secondaire

2.1 Ouvrages et articles sur la représentation de l'écrivain et de l'artiste dans *La Comédie humaine* et *Corinne*

BARRY, Catherine. « Camille Maupin : Io to Balzac's Prometheus ? », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XX, n° 1-2, automne-hiver 1992, p. 44-52.

BERTHIER, Patrick. « La Dot de Dinah », *Romantisme*, vol. XIII, n° 40, *L'Argent*, 1983, p. 119-128.

BESSER, Gretchen R. *Balzac's Concept of Genius. The Theme of Superiority in the Comédie humaine*, Genève, Droz, 1969, 286 p.

BUI, Véronique. « Balzac et la femme de province, ou "Dinah ce n'est pas moi" », dans Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz et Boris Lyon-Caen (dir.), *Balzac et la crise des identités*, Paris, Christian Pirot (coll. « Balzac », 6), 2005, p. 165-176.

BUTOR, Michel. *Improvisations sur Balzac*, vol. 3, *Scènes de la vie féminine*, Paris, Éditions de la Différence (coll. « Les Essais »), 1998, 248 p.

CHAMBERS, Ross. « Gossip and the Novel : Knowing Narrative and Narrative Knowing in Balzac, Mme de La Fayette and Proust in Poetics of Prose Fiction. I. », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXIII, n° 2, 1986, p. 212-233.

DÉRUELLE, Aude. « Poétique balzacienne du pastiche », *L'Année balzacienne*, vol. I, n° 2, 2001, p. 113-139.

FARGEAUD, Madeleine. « Une lecture de *Béatrix* », *L'Année balzacienne*, 1973, p. 99-114.

FORTASSIER, Rose. *Les Mondains de La Comédie humaine : étude historique et psychologique*, Paris, Klincksieck, 1974, 585 p.

FORTASSIER, Rose. « Les Narrateurs dans *La Comédie humaine* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. XXXVI, n° 36, 1984, p. 7-20.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. « Balzac and the Sex of Genius », *Renascence*, vol. XXVII, n° 1, automne 1974, p. 23-30.

GENDROT, Sylvie. *Déguisement de la femme artiste dans la littérature romantique française du XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, s.l., Simon Fraser University, 1998, 139 p.

HEATHCOTE, Owen. « Balzac's Go-Between : the Case of *Honorine* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XXII, n° 1-2, 1993, p. 61-76.

HERRMANN, Claudine. « Corinne, femme de génie », *Cahiers staëliens*, n° 35, *Madame de Staël : lectures de femmes*, 1984, p. 60-76.

KNUTSON, Elizabeth Marie. *Representation and Self-Referentiality in Balzacian Narrative*, thèse de doctorat, Philadelphie, University of Pennsylvania, 1989, 219 p.

KOPOEV, Dany. « L'Inspiratrice », dans Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz et Boris Lyon-Caen (dir.), *Balzac et la crise des identités*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot (coll. « Balzac », 6), 2005, p. 177-186.

- MERTÈS-GLEIZE, Joëlle. « Lectures romanesques », *Romantisme*, vol. XV, n° 47, *Le Livre et ses lectures*, 1985, p. 107-118.
- MOERS, Ellen. « Mme de Staël and the Woman of Genius », *American Scholar*, vol. XLIV, n° 2, printemps 1975, p. 225-241.
- MOORE DE VILLE, Chris. « Women Communicating in Three French Novels : the Portrait of the Artist as a Young Woman », *Romance Notes*, vol. XXXVI, n° 2, hiver 1996, p. 217-224.
- MOZET, Nicole. « Camille Maupin », dans *Balzac au pluriel*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Écrivains »), 1990, p. 158-165.
- MOZET, Nicole. « La Femme auteur comme symptôme », dans *Balzac au pluriel*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Écrivains »), 1990, p. 165-180.
- MURA, Aline. « *Adolphe*, un livre “abyssé” dans deux romans de Balzac », dans Oliver Andrew et Stéphane Vachon (dir.), *Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne*, Toronto, Centre d'Études du XIX^e siècle Joseph Sablé, 2002, p. 83-96.
- MURATA, Kyoko. « George Sand à travers le regard de Balzac : Camille Maupin », *Human Sciences : Bulletin of Osaka Prefecture University*, n° 2, 2006, p. 115-139.
- PASCO, Allan H. « Balzac's Second-Rate Muse », *L'Esprit créateur*, vol. XXXI, n° 3, automne 1991, p. 67-77.
- PRIVAT, Jean-Marie & SCARPA, Marie (dir.). « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littérature », dans *Horizons ethnocritiques*, postface de Philippe Hamon, Nancy, Presses Universitaires de Nancy (coll. « Ethnocritiques : anthropologie de la littérature et des arts »), 2010, p. 161-206.
- PRÉVOST, Maxime. « Écrire la voyance : présence de Dante Alighieri dans *Les Proscrits* de Balzac », *Études littéraires*, vol. XXXVII, n°2, printemps 2006, p. 87-98.
- SHRODER, Maurice Z. « Honoré de Balzac, the Poet as Demiurge », dans *Icarus : the Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Harvard University Press (coll. « Harvard studies in Romance languages », 27), 1961, p. 93-122.

SMITH, Annette. « À boire et à manger dans l'écuelle de Dinah : lecture de *La Muse du département* », *French Forum*, vol. XV, n° 3, septembre 1990, p. 301-314.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. « Le Portrait comme autoportrait : Camille Maupin dans *Béatrix* », dans *Balzac : la littérature réfléchie : discours et autoreprésentations*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal (coll. « Paragraphes »), 2002, p. 73-92.

2.2 Textes théoriques

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »), 1970, 471 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points : essais », 372), 1998 [1970], 366 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Libre examen »), 1992, 480 p.

ELIAS, Norbert. *Qu'est-ce que la sociologie ?*, trad. Yasmin Hoffmann, Paris, Pocket (coll. « Agora », 123), 1991, 222 p.

ELIAS, Norbert. *La Société des individus*, trad. Jeanne Étoré et avant-propos de Roger Chartier, Paris, Fayard, 1991, 301 p.

GREMLIN [Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions]. « Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet », *Discours social : fictions du champ littéraire*, vol. XXXIV, 2010, p. 3-36.

2.3 Ouvrages et articles historiques

BÉNICHOU, Paul. *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1973, 492 p.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal. *Un autre mal du siècle : le romantisme des romancières, 1800-1846*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (coll. « Cribles – Essais sur la littérature »), 2005, 166 p.

BULLOUGH, Vern L. « Transvestites in the Middle Ages », *American Journal of Sociology*, vol. LXXIX, 1974, p. 1381-1394.

DEL LUNGO, Andrea & LOUICHON, Brigitte (dir.). *La Littérature en bas-bleus : romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Éditions Classiques Garnier (coll. « Masculin/Féminin dans l'Europe moderne », 1), 2010, 448 p.

DESROCHES-NOBLECOURT, Christiane. *La Femme au temps des pharaons*, Paris, Éditions Stock (coll. « La femme au temps de... »), 1993 [1986], 343 p.

DUBY, Georges & PERROT, Michelle (dir.). *Histoire des femmes en occident, t. 4, Le XIX^e siècle*, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), Paris, Plon, 1991, 627 p.

FUMAROLI, Marc. *Le Genre des genres littéraires français : la conversation*, New York, Clarendon Press ; Oxford, Oxford University Press (coll. « Zaharoff lecture », 1990-1), 1992, 34 p.

GILL, Miranda. « The Myth of the Female Dandy », *French Studies : a Quarterly Review*, vol. LXI, n° 2, avril 2007, p. 167-181.

GLINOER, Anthony. « Collaboration and Solidarity : the Collective Strategies of the Romantic Cenacle », dans Seth Whidden (ed.), *Models of Collaboration in Nineteenth-Century French Literature : Several Authors, One Pen*, Farnham (England) ; Burlington (USA), Ashgate, 2009, p. 37-54.

GLINOER, Anthony. *La Querelle de la camaraderie littéraire : les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz (coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 441), 2008, 252 p.

HARKNESS, Nigel. « Le Roman bâtard : femmes auteurs et illégitimité sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, vol. XXXVI, n° 132, *Rejet et renaissance du romantisme à la fin du XIX^e siècle*, 2006, p. 115-127.

HARVEY, Cynthia (dir.). *Les Femmes et le pouvoir dans la littérature du XIX^e siècle*, *Tangence*, n° 94, automne 2010, 144 p.

LILTI, Antoine. *Le Monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, 568 p.

PLANTÉ, Christine. *La Petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Libre à elles »), 1989, 374 p.

PRASSOLOFF, Annie. « Le Statut juridique de la femme auteur », *Romantisme*, vol. XXII, n° 77, *Les Femmes et le bonheur d'écrire*, 1992, p. 9-14.

SAUVÉ Rachel, *De l'éloge à l'exclusion : les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (coll. « Culture et société »), 2000, 256 p.

TRIBOUILLARD, Stéphanie. « Le Tombeau de Madame de Staël (1817-1850) : les discours du premier XIX^e siècle français », *L'Information littéraire*, n° 1, 2007, p. 39-42.

VIALA, Alain. *La Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1985, 317 p.

2.4 Dictionnaires

BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

FERRÉ, Jean. *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

LAROUSSE, Pierre (dir.). *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, biographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, 17 vol.

LEACH, Marjorie *et al.*, *Guide to the Gods*, Michael Owen Jones et Frances Cattermole-Tally (éd.), Santa Barbara, ABC-CLIO, 1992.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol.