



Title	L'unité dans l'Histoire des Treize : les Treize et Paris dans la structure des contrastes
Author(s)	Nishikawa, Izumi
Citation	Gallia. 2003, 42, p. 9-16
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/9315">https://hdl.handle.net/11094/9315</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## L'unité dans l'*Histoire des Treize* — les Treize et Paris dans la structure des contrastes —

Izumi NISHIKAWA

De 1833 à 1835, Balzac s'occupe de quelques œuvres où apparaît une société secrète, «les Treize». Il écrit à Mme Hanska le 29 mai 1833 : « De mars à avril j'ai soldé mon traité avec *la Revue [de Paris]* avec une composition intitulée *Histoire des 13*, qui m'a tenu nuit et jour travaillant [...] »<sup>1)</sup> A ce moment-là, le romancier vient de livrer au public *Ferragus*, première œuvre des «Treize», société qui compte treize membres<sup>2)</sup>. Cependant il annonce déjà ici, en utilisant le mot «composition», le plan de regrouper quelques récits sous le titre *Histoire des Treize*. De plus, il finit sa préface, publiée avec *Ferragus*, par cette phrase : « Maintenant, il lui [=l'auteur] est permis de commencer le récit des trois épisodes qui, dans cette histoire, l'ont plus particulièrement séduit par la senteur parisienne des détails, et par la bizarrerie des contrastes<sup>3)</sup>. » Dès la parution du premier épisode l'auteur avait conçu, semble-t-il, un cadre commun pour cette «composition» de «trois épisodes».

Bien que Castex dise dans sa préface à l'*Histoire des Treize* que «ce sont trois œuvres distinctes<sup>4)</sup>», et qu'on ait souvent traité indépendamment ces trois récits, ces commentaires de Balzac nous permettraient de les lire en tant que trilogie, d'autant que Takao Kashiwagi relève dans sa *Trilogie des Célibataires d'Honoré de Balzac*<sup>5)</sup> certains liens qui unissent ces trois récits apparemment indépendants. Y-a-t-il également quelques éléments qui lient les trois œuvres de l'*Histoire des Treize* : *Ferragus*, *La Duchesse de Langeais*<sup>6)</sup> et *La Fille aux yeux d'or*<sup>7)</sup> ?

On peut en trouver un dans le “retour des personnages”: un fleuriste, conseillant Clémence, l'héroïne de *Ferragus*, dit : «Madame la duchesse de

1) Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, tome I. Editions les Bibliophiles de l'originale, 1967, p.48. C'est l'éditeur qui ouvre la parenthèse et c'est nous qui soulignons.

2) Le texte préoriginal de *Ferragus* (abréviation : *F*) est publié en mars-avril 1833 dans la *Revue de Paris*. Voir Histoire du Texte de l'*Histoire des Treize* in *La Comédie humaine*, tome V, « Bibliothèque de la Pléiade (abréviation : Pl.) », Gallimard, 1977, p.1413.

3) Préface de l'*Histoire des Treize* par Balzac, Pl. p.792. C'est nous qui soulignons et ouvrons la parenthèse.

4) P.-G. Castex, *Préface de l'Histoire des Treize*, éditions Garnier Frères, 1956, p.5.

5) Takao Kashiwagi, *La Trilogie des Célibataires d'Honoré de Balzac*, Nizet, 1983.

6) Abréviation : *DL*.

7) Abréviation : *FYO*.

Langeais dit que cela donne à une femme quelque chose de vague, d'ossianique, et très comme il faut » et elle répond : « —Bien. Envoyez-les-moi promptement<sup>8</sup>. » L'héroïne, femme d'un bourgeois, suit le conseil à cause du nom de la duchesse, autorité en matière de mode ; de même, on trouve « —Le portier de M. le baron de Nucingen, dont le jardin touche par en haut à celui de l'hôtel San-Réal, [...] » : Nucingen, banquier chez qui a lieu un bal dans *Ferragus*, réapparaît dans *La Fille aux yeux d'or* ; de plus, l'hôtel de Nucingen, symbole de l'or et celui de San-Réal, où est enfermée Paquita, symbole du plaisir, correspondent aux termes « or et plaisir<sup>10</sup> » répétés au début de ce récit.

Un autre motif, « la senteur parisienne » et « la bizarrerie des contrastes », serait trop vague pour lier ces textes. Comment peut-on comprendre ces commentaires de l'auteur? On doit relever la phrase suivante : « il[=l'auteur] a choisi de préférence les aventures les plus douces, celles où des scènes pures succèdent à l'orage des passions, où la femme est radieuse de vertus et beauté<sup>11</sup>. » Regardons cette “trilogie” au niveau de la structure.

## 1. *Ferragus*

Balzac choisit le nom du père de l'héroïne comme titre du premier épisode. Cela semble souligner l'importance particulière ici du thème de la parenté.

Mais la parenté entre l'héroïne Clémence et Ferragus, un des Treize, n'est en fait qu'un arrière-plan sauf dans les dernières scènes. La première moitié du récit est centrée sur Maulincour, jeune noble amoureux de Clémence, choqué en la surprenant dans la rue infâme où habite Ferragus, et blessé dans des accidents menaçants secrètement entrepris par les Treize ; et la dernière moitié dépeint le doute porté sur elle par son mari M. Jules et la crise du couple. Ainsi le récit se déroule-t-il sous le regard de ces deux jeunes hommes ; la parenté de l'héroïne est cachée jusqu'à la fin.

Or, on ne trouve aucune information sur le père ou la mère de ces personnages dans leur biographie, racontée sous forme d'interruption de l'histoire : Maulincour « fut élevé par la bonne douairière avec un triple soin de mère, de femme noble et de douairière entêtée<sup>12</sup> », et n'a qu'un père moral, le vidame de Pamier qui « le[=Maulincour] moralisait à sa manière, et voulait le convertir aux

8 ) *F* in *Histoire des Treize*, Charpentier, 1840, p.21. Cette phrase se trouvait tout d'abord dans l'édition originale « la duchesse de \*\*\* dit que [...]. » (*F* in *Etudes de Mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, tome X. Béchet, 1834, p.153.)

9 ) *FYO* in *La Comédie humaine*, Furne, 1843, p.263. Le nom du banquier se substitue au nom de « M. le comte Porcher » de l'édition originale (*FYO* in *Etudes de Mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, tome XII. Béchet, 1835, p.16.)

10) *FYO*, p.1039, p.1040.

11) Préface par Balzac, p.788.

12) *F*, p.800. C'est nous qui soulignons.

doctrines du grand siècle de la galanterie<sup>13)</sup>. » De même, le paragraphe qui commence par la phrase « Voici l'histoire de ce ménage<sup>14)</sup> », c'est-à-dire l'histoire personnelle de M. Jules, n'indique que la présence d'un frère aîné, mais son père et sa mère restent inconnus.

Les deux biographies, l'une portant la mention de l'histoire d'une famille noble, l'autre histoire d'un jeune homme sans qualités, présentent elles-mêmes un caractère opposé. Massol-Bedoin fait remarquer que ce contraste social régit tout le roman : « la question de l'identité bourgeoise est d'ailleurs problématique dans tout le roman. Si Maulincour est désigné par son nom et ses titres, Desmaretz, lui, est le plus souvent appelé par son seul prénom [...]<sup>15)</sup> » On peut certes lire ce premier épisode en tant qu'allégorie de la chute de la noblesse et de la suprématie de la bourgeoisie. Le romancier sépare Paris en deux sphères pour mieux le souligner ; il explique ainsi la situation de la première rencontre entre Auguste et l'héroïne : « Auguste rencontra dans le monde le plus éloigné du sien, dans la seconde sphère du monde d'argent où la haute banque tient le premier rang, une créature parfaite, [...]<sup>16)</sup> » Ici, Paris est un lieu où le monde de l'aristocratie confine au monde bourgeois. La description suivante du bal dans lequel Ferragus entre en scène sous le faux semblant du comte portugais M. de Funcal l'illustre bien : « Cette fête était donnée par le préfet de la Seine, chez lequel les deux sociétés de Paris se rencontraient comme sur un terrain neutre<sup>17)</sup>. » Il est évident que ces « deux sociétés » sont le monde noble et le monde bourgeois ; et c'est ici que le personnage central change : à partir de cette scène, il s'agit de la crise du couple, le récit se déroule principalement selon le point de vue de Jules ; autrement dit, ce « terrain neutre » fonctionne comme point de transition, et l'histoire d'un noble opère ici un glissement à l'histoire d'un bourgeois.

Or, les deux personnages, tous les deux points de focalisation de l'œuvre, ont pour point commun l'absence de père et de mère : il va sans dire que cette absence contraste avec la présence du père et de la mère de l'héroïne : dans leur doute face à elle, les hommes sont liés sous forme d'un pluriel : « Si elle trahit son mari, nous nous vengerons<sup>18)</sup>. » dit Maulincour ; de surcroît, dans la scène où chaque homme la soupçonne d'infidélité, on note une même identité d'action :

Il[=Maulincour] se jeta dans un fauteuil, resta les pieds sur ses chenets, la tête entre les mains, séchant ses bottes mouillées, les brûlant même<sup>19)</sup>.

---

13) *Ibid.*, p.802. C'est nous qui soulignons.

14) *Ibid.*, p.805.

15) Chantal Massol-Bedoin, « L'énigme de « *Ferragus* » : du roman « noir » au roman réaliste » in *L'Année Balzacienne*, PUF, 1987, pp.60-77.

16) *F.*, p.803.

17) *Ibid.*, p.832.

18) *Ibid.*, p.804.

19) *Ibid.*, p.800.

Elle [=Clémence] [...] l'aperçut [=Jules] assis devant le feu, les pieds sur le garde-cendre, la tête appuyée sur le dos d'un grand fauteuil<sup>20)</sup>.

Ils souffrent ainsi, tous les deux devant le feu, dans un fauteuil, du même doute à l'égard de Clémence.

Cette opposition se révèle lors de la transition du personnage central de Maulincour à Jules. Maulincour lui ayant insufflé le doute sur l'infidélité de sa femme, il dit à celle-ci :

«Laisse-moi t'avouer, ma chère créature, que depuis cinq ans ce qui grandissait chaque jour mon bonheur, c'était de ne te savoir aucune de ces affections naturelles qui prennent toujours un peu sur l'amour. Tu n'avais ni sœur, ni père, ni mère, ni compagne, et je n'étais alors ni au-dessus ni au-dessous de personne dans ton cœur : j'y étais seul[...]<sup>21)</sup>

Chose curieuse, Jules attribue son bonheur à l'absence de parenté de sa femme. Il semble ici considérer la parenté comme un élément doublement négatif : la parenté exigerait plus ou moins l'amour de Clémence, et elle occuperait dans le cœur de sa femme une place que Jules doit primitivement occuper. On trouve certainement ici une opposition entre l'amour familial et l'amour conjugal, car Clémence répond à son mari : «je suis contente de ne pas avoir d'enfant, et n'en souhaite point. Je me sens plus épouse que mère<sup>22)</sup>.» On peut aller jusqu'à dire que ce couple refuse la parenté.

Cette structure serait impossible si le mari était lié à ses parents par l'amour familial. Ici, la biographie et l'absence du père et de la mère prend toute sa signification. Le contraste entre l'héroïne et les hommes est préparé déjà dans l'histoire personnelle au début du texte.

## **2 . La Duchesse de Langeais**

L'histoire personnelle des deux personnages principaux dans le deuxième épisode, Antoinette de Langeais et le général de Montriveau, contraste clairement. Armand de Montriveau, un des Treize, «avait été placé par les soins de Bonaparte à l'école de Châlons, et mis [...] sous la protection de la République française<sup>23)</sup>.» Il perd son père pendant son enfance, retrouve un “nouveau père”, Napoléon, et devient militaire ; on ne trouve aucune information sur sa mère dans cette biographie. Sa vie est complètement inscrite dans la ligne paternelle

20) *Ibid.*, p.841.

21) *Ibid.*, p.842. C'est nous qui soulignons.

22) *Ibid.*, p.843.

23) *DL*, p.940.

et dans le monde masculin.

Ce fait n'est pas sans rapport avec de nombreuses expressions dans le texte qui indiquent la pauvreté de sa connaissance des femmes : «jeté jeune dans l'ouragan des guerres françaises», ayant «toujours vécu sur les champs de bataille, il ne connaissait de la femme que ce qu'un voyageur pressé, qui va d'auberge en auberge, peut connaître d'un pays<sup>24)</sup>.» Le romancier dépeint la timidité et le ridicule de Montriveau amoureux de la duchesse de Langeais en l'appelant «pauvre écolier!<sup>25)</sup> »

Cependant Mme de Langeais «s'amusa malicieusement à reconnaître l'étendue de cette passion commencée, d'après le nombre de sottises arrachées à ce débutant [=Montriveau], qu'elle amenait à petits pas dans un labyrinthe inextricable[...]<sup>26)</sup> ». Néanmoins, sa froideur ne vient pas de sa nature, mais de la pauvreté, comme Montriveau, de ses connaissances en amour : « [...] la duchesse et Montriveau se ressemblaient en ce point qu'ils étaient également inexperts en amour<sup>27)</sup>.» Quoique mariée, l'héroïne qui vit séparée d'un mari froid reste ignorante de l'amour, et à cause de cette ignorance même, elle n'hésite pas à refuser les avances du jeune homme.

Mais à l'occasion de l'enlèvement de la duchesse par Montriveau et les Treize, la duchesse tombe amoureuse de lui. Ici, la situation des deux personnages est renversée. La souffrance de l'amour sans réponse rend l'héroïne indifférente aux conventions de la bonne société ; c'est là qu'entrent en scène les parents de la duchesse : son père le duc de Navarreins, le duc de Grandlieu, le vidame de Pamier et la princesse de Blamont-Chauvry.

La visite de ses parents à la duchesse occupe plus de dix pages dans la dernière moitié de ce texte<sup>28)</sup>. Cette scène est remarquable quant au contraste entre les hommes et les femmes : les trois hommes lui reprochent tous son amour dont on fait grand bruit dans la société, mais au contraire, seule la princesse de Blamont-Chauvry se range du côté de l'héroïne. Elle dit aux hommes :

Vous n'y entendez rien, vous autres hommes, vous mettez déjà de l'aigreur dans vos paroles, et je ne veux pas vous voir brouillés avec ma chère fille. Faite-moi donc le plaisir de vous en aller<sup>29)</sup>.

---

24) *Ibid.*, p.950.

25) *Ibid.*

26) *Ibid.*, p.953. C'est nous qui ouvrons la parenthèse.

27) *Ibid.*, p.976.

28) «Ces quatre personnages, illustres dans la sphère aristocratique [...] veulent une rapide esquisse sans laquelle cette peinture sociale serait incomplète.» (*Ibid.*, p.1010.) On peut voir ici l'intention du romancier de décrire, à travers leur conversation, un certain type de noblesse.

29) *Ibid.*, pp.1019-1020. C'est nous qui soulignons.

La princesse appartient « au monde féminin, le plus poétique débris du règne de Louis XV<sup>30)</sup> » et elle est une autorité dans ce monde : « les mots de ce Talleyrand femelle restaient comme des arrêts<sup>31)</sup>. » La présence de la seule parente de l'héroïne semble avoir pour but d'affirmer le contraste entre les hommes et les femmes. On peut trouver en particulier ce contraste dans la scène du boudoir de la duchesse. Celle-ci dit à Montriveau :

J'aime à participer aux souffrances ressenties par un homme de courage, car je les ressens, vrai! [...] Nous ne valons rien, nous autres, reprit-elle. Ah! nous sommes d'indignes personnes, égoïstes, frivoles. Nous ne savons que nous ennuyer à force d'amusements. Aucune de nous ne comprend le rôle de sa vie<sup>32)</sup>.

La généralisation de « je » à « nous » et sa répétition soulignent le contraste des deux sexes. *La Duchesse de Langeais* offre ainsi un contraste structurel entre les hommes et les femmes, et la parenté fonctionne comme élément qui y fait allusion.

### **3 . *La Fille aux yeux d'or***

Si l'on s'en tient au thème de la parenté, la présence du père joue un rôle important en tant que secret découvert à la fin des épisodes : Henri, un des Treize qui témoigne faussement devant Maulincour sur l'identité de Ferragus et s'introduit dans le couvent avec Montriveau, est le fils naturel d'un noble anglais, Lord Dudley, et découvre à la fin sa sœur consanguine Mariquita dans le boudoir de Paquita, la fille aux yeux d'or ; leur parenté est cachée jusqu'à la fin, de même que dans *Ferragus*. Et la relation lesbienne y est occultée également.

Le récit du dernier épisode commence par la biographie d'Henri de Marsay. L'explication de sa paternité occupe une part considérable de cette biographie. Dans le premier épisode, Ferragus éprouve une affection paternelle pour sa fille bien qu'il ne la connaisse pas ; au contraire, dans *La Fille aux yeux d'or*, Henri est un jeune homme qui n'a jamais connu l'amour paternel ; la situation du père et de l'enfant et le thème de l'affection paternelle s'inversent à la fois dans les Treize, société des hommes, et dans la trilogie ; ces deux textes ont l'absence de père comme thème commun.

Le romancier explique ici le caractère du jeune homme au niveau physique et moral : « De son père, lord Dudley, il avait pris les yeux bleus les plus amoureusement décevants ; de sa mère, les cheveux noirs les plus touffus ; de

---

30) *Ibid.*, p.1010.

31) *Ibid.*, p.1011.

32) *Ibid.*, pp.957-958.

tous deux, un sang pur, une peau de jeune fille, [...]»<sup>33)</sup> D'ailleurs, l'abbé de Maronis joue le rôle d'un père moral pour Henri. Ce dernier doit à l'abbé son aspect moral, à son père et sa mère son aspect physique.

Ce contraste apparaît non seulement chez ce personnage ; l'observation de Paris au début de la nouvelle et la première description de l'héroïne Paquita par Henri offrent aussi un contraste entre le moral et le physique : le romancier, après la mention de la vie creuse des gens de Paris, change de point de vue, en disant « cette vue du Paris moral prouve que le Paris physique ne saurait être autrement qu'il n'est<sup>34)</sup>. » D'où l'utilisation dans l'observation de comparaisons physiques comme «Paris est la tête du globe, un cerveau qui crève de génie et conduit la civilisation humaine [...]»<sup>35)</sup> Par ailleurs, pour la présentation à son ami Paul de Manerville, de Paquita, jeune fille qu'il a rencontrée aux Tuileries et dont il est amoureux, Henri propose ce contraste :

Molalement parlant, sa figure semblait dire : "Quoi, te voilà, mon idéal, [...]" Je l'examine donc. Ah! mon cher, physiquement parlant, l'inconnue est la personne la plus adorablylement femme que j'aie jamais rencontrée<sup>36)</sup>.

Le contraste opère un glissement dans l'éducation d'Henri, dans l'observation de Paris et dans la description de Paquita. Et la structure contrastée annoncerait un des thèmes centraux de la dernière moitié de cette nouvelle : la relation "physique" entre Henri et Paquita, et entre Paquita et Mariquita ; en effet, le corps est primordial surtout dans la dernière moitié : dans la scène du boudoir où Henri réussit à entrer, le thème physique comporte un autre contraste au niveau des sexes. Le boudoir en effet « décrivait une ligne circulaire mollement gracieuse, qui s'opposait à l'autre partie parfaitement carrée[...]»<sup>37)</sup>. Comme le dit Butor, le boudoir symbolise le contraste des deux sexes<sup>38)</sup>.

Dans cette structure, Paul de Manerville, l'ami du héros, joue un rôle remarquable : le récit, surtout après la scène où le héros parvient au boudoir caché, alterne entre le "monde masculin" avec Paul et le "monde féminin" avec Paquita. Henri fait sa toilette devant Paul avant sa rencontre aux Tuileries avec Paquita (il dit à Paul : « tu ne te choqueras pas si je fais ma toilette devant toi? » Et il lui tient un discours sur « le peuple femelle », en se brossant les pieds<sup>39)</sup>.) Il déjeune avec lui avant la scène du boudoir, et après la scène du dernier rendez-

33) *FYO*, p.1057.

34) *Ibid.*, p.1051. C'est nous qui soulignons.

35) *Ibid.*

36) *Ibid.*, pp.1063-1064.

37) *Ibid.*, p.1087.

38) « Cercle et carré, le féminin et le masculin, le boudoir coffre-fort est un lieu de coïncidence des opposés. » Butor, *Paris à Vol d'Archange*, la Différence, 1998, p.164.

39) *FYO*, pp.1071-1073.

vous des amoureux, à peine est-il parti du boudoir qu'il se fait immédiatement conduire chez Paul. L'histoire avec Paquita ne s'insère qu'alternativement dans une suite de scènes masculines.

En ce sens, le boudoir de Paquita est, semble-t-il, un lieu privilégié pour la femme ; là, malgré le décor qui, fait allusion aux rapports de Paquita avec Henri, il s'agit quand même d'un "monde féminin" : elle habille son amant d'une robe, et le coiffe d'un bonnet de femme. Ailleurs, dans la scène de combat qui les oppose, elle jette dans les jambes de son amant un coussin qui le fait tomber, non pas par la force musculaire mais grâce à la ruse. Elle ne profite pas de sa force directement, mais fait indirectement tomber le héros. Cette force indirecte, elle la nomme « le pouvoir féminin ». Face au héros qui lui propose de fuir de chez Mariquita, elle répond :

« [...]Mais je puis te faire dans Paris un asile où nul pouvoir humain n'arrivera.

—Non, dit-elle, tu oublies le pouvoir féminin. »[...]

« Qui pourrait donc arriver à toi, si je me mets entre toi et le monde?

—Le poison! dit-elle<sup>40)</sup>. »

Etant donné qu'il est indirect, « le poison », c'est-à-dire « le pouvoir féminin » est paradoxalement tout-puissant : on peut trouver ici l'opposition entre les femmes et les Treize, hommes qui sont impuissants à quitter Paris par suite de leur serment.

Le contraste entre le masculin et le féminin, qui est ainsi structuré dans toute la nouvelle au niveau du décor, de la composition de la réflexion hors du récit, et de la disposition des scènes, s'attache enfin au thème de la parenté ; les deux consanguins de Lord Dudley se reconnaissent à la fin.

## Conclusion

*L'Histoire des Treize* repose sur une structure de contrastes : noble/bourgeois, royaliste/républicain, moral/physique, et surtout homme/femme, avec un arrière-plan le problème de la parenté. L'auteur dépeint une rupture entre les hommes et les femmes en tant que structure commune aux trois récits et la fait progresser dans chaque histoire. C'est là qu'on peut trouver une raison de lire comme trilogie ces récits apparemment indépendants.

(大阪大学博士課程在学中)

---

40) *Ibid.*, p.1099. C'est nous qui soulignons.