



HAL
open science

Aventures imperceptibles. Le Curé de Tours, Eugénie Grandet et Le Cousin Pons d'Honoré de Balzac

Kathia Huynh

► **To cite this version:**

Kathia Huynh. Aventures imperceptibles. Le Curé de Tours, Eugénie Grandet et Le Cousin Pons d'Honoré de Balzac. Colloque international "L'aventure au-delà de l'aventure", Centre Régional Francophone de Recherches Avancées en Sciences Sociales; Centre de Recherche HETEROTOPOS, Nov 2019, Bucarest, Roumanie. hal-03538258

HAL Id: hal-03538258

<https://hal.science/hal-03538258>

Submitted on 28 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AVENTURES IMPERCEPTIBLES.

LE CURÉ DE TOURS (1832), EUGÉNIE GRANDET (1833) ET LE COUSIN PONS (1847) D'HONORÉ DE BALZAC

Kathia HUYNH

Université d'Orléans (POLEN)

Il peut paraître étrange de rapprocher une notion telle que l'« aventure » d'un auteur tel que Balzac, dont l'ambition était d'ériger le roman au rang de genre sérieux¹, en lui prêtant une visée cognitive qui ferait de *La Comédie humaine* une véritable encyclopédie romanesque, une immense fresque de la société française contemporaine. Si l'extra-ordinaire constitue le noyau thématique du roman d'aventures, le roman tel que l'envisage Balzac a essentiellement pour objet « l'ici et le maintenant ». Cette orientation, qui a des implications thématiques, historiques et épistémologiques, évacue par conséquent un certain nombre de traits caractéristiques de l'aventure. Le roman se fait « récit pur et simple de ce qui se voit tous les jours² », et ne présente pas au lecteur des « faits imaginaires » mais « ce qui se passe partout³ » : l'œuvre tire sa matière du réel dans une démarche qui repose sur l'observation des mœurs, des êtres et des choses. Adieu également le dépaysement, spatial comme temporel, qui selon Matthieu Letourneux n'est pas une simple concession au goût pour le pittoresque mais « entre en jeu dans la définition même de l'aventure⁴ ». Le narrateur balzacien comme ses personnages ne manquent d'ailleurs pas de souligner cette désertion de l'aventure qui frappe la France révolutionnée : les terres de refuge de l'aventure sont l'Espagne⁵ et l'Italie, pays plus imaginaires que réels, et les flamboyantes aventures ne sont plus d'actualité au XIX^e siècle, comme le constate Henri de Marsay dans *Le Contrat de mariage* : « Les mœurs aventureuses d'autrefois, où l'on jetait la vie comme un chausson, n'existent plus !⁶ »

Il peut paraître plus étonnant encore de lire *Le Curé de Tours*, *Eugénie Grandet* et *Le Cousin Pons*, publiés respectivement en 1832, 1833 et 1847, à la lumière de l'aventure, car il s'agit de trois romans de la réclusion et de l'immobilité, qui se doublent dans *Le Cousin Pons* de la maladie, d'une interminable agonie et de la mort. L'aventure semble hors de propos pour deux raisons principales.

Premièrement, les trois « héros » problématiques, dépourvus de tout désir d'aventure, ne relèvent en rien des figures traditionnelles d'aventuriers. Leur identité semble de surcroît contrarier leur essor. *Le*

¹ Selon Eric AUERBACH, le roman français dit « réaliste » du XIX^e siècle prend en charge des réalités jusqu'alors traitées sur un mode comique, satirique ou burlesque, dans une énonciation désormais sérieuse : « À l'égard de cette vie multiple, saturée d'histoire, crûment représentée dans ses aspects quotidiens, triviaux et laids, Balzac [...] la prend au sérieux, et même au tragique, sous cette forme réelle-quotidienne-historique. », *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 476. Sur la question du « sérieux » dans le roman balzacien, voir également la thèse de Christèle COULEAU-MAIXENT, *Balzac. Le roman de l'autorité*, Paris, Honoré Champion, 2007.

² Nous tronquons la fin de la citation (« ce qui se voit tous les jours en province »), qui donne les grandes lignes de la poétique de la section des *Scènes de la vie de province* et qui peut toutefois s'étendre à une grande partie des romans de *La Comédie humaine*. Préface de la première édition d'*Eugénie Grandet* [1833], *La Comédie humaine*, CASTEX, Pierre-Georges (éd.), Paris, Gallimard, 1976, t. III, p. 1026. Toutes les références à *La Comédie humaine* feront désormais référence à cette édition.

³ Lettre du 26 octobre 1834 à Madame Hanska, *Lettres à Madame Hanska*, PIERROT, Roger (éd.), Paris, Robert Laffont, 1990, t. I, p. 204.

⁴ LETOURNEUX, Matthieu, *Le Roman d'aventures. 1870-1920*, Limoges, PULIM, 2010, p. 20.

⁵ À titre d'illustration, on peut évoquer le récit conté par M. Gravier dans *La Muse du département*, qui prend place pendant la campagne napoléonienne à Madrid La séquence (p. 688-697) comporte cinq occurrences d'« aventure » et de ses dérivés (p. 688, 689, 690, 693, 697) qui placent l'Espagne sous le signe du romanesque et de l'aventure. Dès son arrivée, le conteur se sent « sinon le héros, du moins le complice de quelque périlleuse intrigue, aussi noire, aussi obscure que peut l'être un roman de lady Radcliffe », IV, 689. À la fin du récit enchâssé, Dinah de La Baudraye invite explicitement ses invités, et au-delà le lecteur, à comparer les deux nations (IV, 697).

⁶ BALZAC, Honoré de, *Le Contrat de mariage*, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. III, p. 650-651.

Curé de Tours a pour « principal personnage de [l']histoire » (IV, 181) un vieil abbé, l'abbé Birotteau, pris de passion pour un appartement et le mobilier qu'il a hérités de son prédécesseur, l'abbé Chapeloud, chez Mlle Sophie Gamard, à côté du Cloître Saint-Gatien à Tours. Or, selon Georg Simmel, « l'aventure ne fait pas partie du style de vie propre à la vieillesse⁷ ». Cette passion monomaniaque pour ses meubles et par extension pour le lieu a pour corollaire la sédentarisation, mode de vie également impropre à la naissance de l'aventure. *Eugénie Grandet* a pour héroïne éponyme une jeune fille dont la vie à Saumur est donnée comme monotone et étriquée. D'après une certaine conception de l'aventure, défendue notamment par Vladimir Jankélévitch, il ne saurait y avoir d'aventure au féminin⁸. Selon lui, le féminin, polarisé du côté du sérieux, est incompatible avec l'aventure en ce qu'elle exige une parenthèse ludique. Balzac lui-même trace une ligne de partage entre féminin et masculin, et pose l'homme en « force qui va » face à la femme, être immobile, détachée du mouvement qui préside à l'aventure⁹. Enfin Pons cumule les traits qui mettent l'aventure à l'écart : il est tout à la fois vieillard, célibataire et laid – clôture de l'aventure amoureuse –, parasite et gourmand (péché des « moines vertueux » (VII, 495), écrit Balzac, donc bien peu aventurier), s'inscrivant par là dans un système d'existence qui privilégie les allers et retours chez des familiers plutôt que l'exploration hasardeuse d'espaces inconnus, et enfin musicien et collectionneur – et si la quête d'objets d'art aurait pu servir de fil directeur à l'aventure d'un esthète, Balzac ouvre son roman lorsque la collection forme un tout achevé, reléguant astucieusement les voyages du personnage en Italie hors des bornes du récit.

Deuxièmement, la poétique de ces romans diffère considérablement de la poétique du récit d'aventures, ainsi définie par Matthieu Letourneux :

[il] se pense tout entier dans son altérité avec la réalité de tous les jours définissant deux chronotopes emboîtés : l'univers quotidien et l'univers dépayés dans l'écart systématique avec le premier. [...] [Le dépayement] inscrit le récit dans un écart systématique avec le quotidien [...] ¹⁰.

L'aventure est pensée comme une sortie du quotidien, qui fait événement et ouvre la voie à l'extraordinaire. Dans les trois œuvres proposées à l'étude, le cadre du quotidien n'est à proprement parler jamais dépassé ou aboli. Dans *Eugénie Grandet* et *Le Cousin Pons*, plus encore, l'horizon, loin de s'élargir, rétrécit et passe des dimensions de la maison à celles d'une chambre : celle d'Eugénie, séquestrée par son père pour avoir offert toute sa fortune à son cousin partant pour les Indes, celle de Pons, malade puis agonisant, cloué au lit tandis que s'affaire autour de lui une meute d'ambitieux prêts à dépecer sa collection.

Malgré cela, le lecteur ne peut nier que le texte fait affleurer un *sentiment d'aventure*. Dans *Le Curé de Tours*, le récit s'ouvre sur le constat effaré de l'abbé Birotteau, dérangé dans ses habitudes : il est entièrement désarçonné par une « porte fermée » un jour d'averse, par ses « pantoufles oubliées », par le « manque de feu » dans sa cheminée, et par le « transport insolite » de son bougeoir (IV, 190 et 199). Ces quatre détails constituent « quatre événements » vécus comme « quatre catastrophes » (IV, 190) qui forment la base de ce qu'il nommera son « aventure » (IV, 215 et 220). Lors de ce que Grandet appelle un « déjeuner extraordinaire » (III, 1094), Eugénie remet sur la table, pour son cousin, un sucrier rangé par son père qui contraint par avarice toute la maisonnée à l'ascèse. Par là, elle montre « plus de courage » qu'une romanesque Parisienne qui sauverait son amant en « sout[enant] de ses faibles bras une échelle de soie » (III, 1091). Le narrateur tisse là une analogie avec une scène tout droit tirée d'un roman sentimental

⁷ SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989-1990, p. 318.

⁸ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* [1963], Paris, Flammarion, 2017, p. 46.

⁹ Voir *Eugénie Grandet*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. III, p. 1146 : « L'homme a sa force, et l'exercice de sa puissance : il agit, il va, il s'occupe, il pense, il embrasse l'avenir et y trouve des consolations. Ainsi faisait Charles. Mais la femme demeure, elle reste face à face avec le chagrin dont rien ne la distrait [...] ».

¹⁰ LETOURNEUX, Matthieu, *Le Roman d'aventures. 1870-1920*, op. cit. p. 20.

qui a de quoi surprendre en contexte. Enfin, l'humiliation vécue chez ses cousins, les Camusot, de la part des domestiques, met Pons « dans l'état où serait une vieille femme après une lutte acharnée avec des assassins » (VII, 519), et l'éviction définitive du cercle Camusot « [prend] les proportions d'une catastrophe » engendrant un « renversement total d'existence » (VII, 563).

Ces passages signalent explicitement que pour les protagonistes, une « mise en crise de l'univers familial¹¹ » a bel et bien lieu. Une rupture s'est produite, rendant possible l'aventure. Et tout l'enjeu, toute la difficulté, dans ces romans, est alors l'*identification* de cette rupture, qui est loin d'aller de soi. C'est donc qu'il faut penser l'aventure moins sur le mode de l'altérité, comme différence de *nature*, qu'en fonction de son *appréhension* et de sa *perception*. « Imperceptibles pour tout autre » (IV, 190) écrit Balzac dans *Le Curé de Tours* : voilà en effet de quelle nature sont ces aventures « en-deçà de l'aventure » qui bouleversent la vie des protagonistes. Dans la continuité des travaux qui conçoivent l'aventure non selon une logique de l'action mais l'associent à un regard et à une expérience¹², notre intervention s'intéressera de près à ces aventures « infinitésimales¹³ » et surtout « imperceptibles », mot balzacien s'il en est. Il convient en effet d'apporter cet éclairage à l'approche proposée par Jankélévitch, certes opératoire, mais incomplète lorsqu'elle est transposée à la poétique balzacienne. À l'évidente dimension du minuscule doit s'ajouter l'idée d'une perception différenciée, subjective et relative. Dans une perspective diachronique (1832-1847, soit la quasi-totalité de la production de Balzac), on examinera les procédés sur lesquels repose cette écriture balzacienne de l'aventure, qui est selon nous *prise en tenaille* entre deux impératifs. D'une part, il s'agit de faire surgir l'événement intime vécu par le personnage en lui donnant l'ampleur d'une péripétie, sur laquelle l'intrigue se structure ; d'autre part, il convient de chercher dans le même temps à le niveler, par le recours à des personnages-témoins inattentifs ou insensibles, afin de ne pas faire éclater la surface monotone du quotidien. Ce faisant, Balzac procède à une redéfinition de l'aventure, de son contenu thématique, de sa dimension existentielle, de son rapport au monde et au social, qui entraîne par là une reformulation du romanesque.

Sera analysé le fonctionnement de ces scènes intenses *et invisibles*, décisives *et insignifiantes* tout à la fois, d'abord du point de vue des sujets de l'aventure, puis depuis la perspective des témoins. Il s'agira enfin d'examiner le devenir de ces aventures imperceptibles dans ces romans qui présentent une trajectoire similaire : quoique d'abord inaperçues, les expériences vécues par les trois personnages ont en commun d'être par la suite récupérées, déformées, réécrites, voire anéanties.

CES AVENTURES « IMPERCEPTIBLES POUR TOUT AUTRE »

Dans *Le Curé de Tours* et *Eugénie Grandet*, et dans une certaine mesure dans *Le Cousin Pons*, roman d'une tout autre ampleur et dont l'intrigue, informée par l'esthétique du roman-feuilleton qui domine la production littéraire française dans les années 1840, est construite sur plusieurs rebondissements qui ne reposent pas tous sur les mêmes ressorts, l'aventure se noue autour d'objets *déplacés, dérangés*, par rapport à un ordre quotidien.

¹¹ *Ibid.*

¹² On peut mentionner l'article « Le roman de l'aventure » d'Albert THIBAUDET, pour qui « l'aventure romanesque [dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier] vient du dedans et non du dehors, est donnée par l'effet de l'imagination naturelle, non par un accident [...] ». L'article s'achève sur cette très belle formule : « [...] reconnaître que l'aventure est partout, et qu'il suffit de regarder avec certains yeux la vie humaine la plus simple pour la voir s'installer, s'éployer, éclatante d'imprévu, dans le royaume de l'extraordinaire », « Le roman de l'aventure » [1919], *Réflexions sur la littérature*, COMPAGNON, Antoine et PRADEAU, Christophe (éd.), Paris, Gallimard, 2007, p. 329 et 333.

¹³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, *op. cit.*, p. 13.

[L'abbé Birotteau] se souvint alors que, depuis environ quinze jours, il était sevré de tous ces petits soins qui, pendant dix-huit mois, lui avaient rendu la vie si douce à porter. Or, comme la nature des esprits étroits les porte à deviner les minuties, il se livra soudain à de très grandes réflexions sur ces quatre événements, imperceptibles pour tout autre, mais qui, pour lui, constituaient quatre catastrophes. Il s'agissait évidemment de la perte entière de son bonheur, dans *l'oubli des pantoufles*, dans le mensonge de Marianne relativement au feu, dans le *transport insolite de son bougeoir sur la table de l'antichambre*, et dans la station forcée qu'on lui avait ménagée, par la pluie, sur le seuil de la porte. (*Le Curé de Tours*, IV, 190)

Eugénie reprit la soucoupe au sucre que Grandet avait déjà serrée, *et la mit sur la table* en contemplant son père d'un air calme. Certes, la Parisienne qui, pour faciliter la fuite de son amant, soutient de ses faibles bras une échelle de soie, ne montra pas plus de courage que n'en déployait Eugénie *en remettant le sucre sur la table*. L'amant récompensera sa Parisienne qui lui fera voir orgueilleusement un beau bras meurtri dont chaque veine flétrie sera baignée de larmes, de baisers et guérie par le plaisir ; tandis que Charles ne devait jamais être dans le secret des profondes agitations qui brisaient le cœur de sa cousine, alors foudroyée par le regard du vieux tonnelier. » (*Eugénie Grandet*, III, 1091)

Et le malade [Pons], animé par le désir d'éclaircir la scène affreuse [un vol perpétré par Élie Magus et Rémonencq, aidés de la Cibot] qui lui semblait trop réelle pour être une vision, put gagner la porte de sa chambre, il l'ouvrit péniblement, et se trouva dans son salon, où la vue de ses chères toiles, de ses statues, de ses bronzes florentins, de ses porcelaines, le ranima. Le collectionneur, en robe de chambre, les jambes nues, la tête en feu, put faire le tour des deux rues qui se trouvaient tracées par les crédences et les armoires dont la rangée partageait le salon en deux parties. Au premier coup d'œil du maître, il compta tout, et aperçut son musée au complet. Il allait rentrer, lorsque son regard fut attiré par un portrait de Greuze *mis à la place* du Chevalier de Malte, de Sébastien del Piombo. Le soupçon sillonna son intelligence comme un éclair zèbre un ciel orageux. Il regarda la place occupée par ses huit tableaux capitaux, et les trouva *remplacés* tous. Les yeux du pauvre homme furent tout à coup couverts d'un voile noir, il fut pris par une faiblesse, et tomba sur le parquet. (*Le Cousin Pons*, VII, 684)¹⁴

Ce sont d'abord des objets que découle le caractère imperceptible des aventures : le sucrier d'Eugénie, les « petites choses » (IV, 198) de l'abbé Birotteau, et la collection de Pons. Il n'est pas évident *a priori* d'y voir de potentiels facteurs d'aventures, en raison de leur prosaïsme, de leur dimension minuscule, ou de leur présence qui trouve une justification dans des activités quotidiennes, comme le sucrier en vieux Sèvres, qui relève de l'attirail du petit-déjeuner et qui ne devrait pas surprendre chez un notable de Saumur. Dans le cas particulier de la collection de Pons, l'insignifiance ne tient pas de la nature des objets qui la composent. Par pure ignorance, la quasi-totalité du personnel narratif, indépendamment de leur répartition sur les axes axiologique et sociologique du roman (Schmucke, la Cibot, comme les Camusot), ne voit dans la collection qu'un bric-à-brac composé de broutilles négligeables, de « brimborions » (VII, 527, 554, 600, 678) adulés par l'esprit fantasque d'un vieil original à lubies.

Le caractère imperceptible des aventures tient ainsi à la position *accessoire* et d'*accessoires* des objets qui les font advenir. Il provient également d'une pauvreté plus proprement littéraire, ou plus précisément intertextuelle. Chaque genre présente un nombre variable de traits récurrents qui tendent à se figer en traits essentiels et définitoires. S'inscrivant dans un ensemble générique, l'auteur fait le choix d'incorporer ou de mettre à l'écart ces conventions, que le lecteur compétent est ensuite en mesure d'identifier. Le récit d'une aventure, dira-t-on, plus largement que le roman d'aventures en tant que sous-genre narratif, repose dans l'imaginaire partagé sur une grammaire textuelle qui lui est propre, et dans laquelle les objets forment une catégorie stéréotypique à part entière. Pour ne citer que quelques exemples topiques, qui ne sont toutefois pas pris au hasard mais en raison de leur récurrence dans le corpus romanesque *et balzacien*,

¹⁴ Dans chaque extrait, nous soulignons.

on pense au poignard¹⁵, au poison¹⁶, aux lettres dérobées, substituées, falsifiées¹⁷... Ces objets romanesques éveillent chez le lecteur un sentiment de *reconnaissance*, qui fait attendre en même temps qu'il valide l'aventure. Balzac, qui s'est toujours montré très sensible aux conventions et aux modes littéraires¹⁸ et n'ignore pas les potentialités romanesques des objets, cherche à évacuer ces « effets de roman » et ces « effets d'aventure » trop manifestes, qui nuiraient à sa quête du vrai littéraire et à son ambition de se faire le peintre de la société contemporaine et l'historien des mœurs. Cette mise à l'écart se manifeste d'abord au niveau du récit par la sélection d'objets sans ascendance intertextuelle¹⁹. L'intrigue peut aussi se doubler de commentaires de régie par lesquels le narrateur souligne explicitement le décalage opéré dans le traitement de l'action romanesque, commentaires dont la fonction est ainsi double ; dramatique, en ce qu'ils préparent l'identification de l'aventure, et esthétique, en ce qu'ils reflètent indirectement la force de création de l'auteur, inventeur de sujets nouveaux et de modes de représentation originaux²⁰ :

Dans trois jours devait commencer une terrible action, une tragédie bourgeoise *sans poisons ni poignard, ni sang répandu*, mais, relativement aux acteurs, plus cruelle que tous les drames accomplis dans l'illustre famille des Atrides. (III, 1148 ; nous soulignons)

« *Relativement à* » : c'est bien là que tout se joue. La force dramatique des scènes est en effet chez Balzac toute *relative*. Elle tient à une autre forme de *valeur* prêtée aux objets, et plus largement à certaines actions qui en dépendent. Celle-ci n'est ni donnée *a priori*, par un statut d'exception ou par la tradition littéraire, mais est entièrement construite à partir du lien qui les unit à l'existence matérielle et affective d'un personnage, passée au filtre d'une passion dévorante ou d'un groupe de personnages partageant la même expérience du monde. Balzac pratique ainsi une écriture de la relation et de la relativité, dans des phrases qui rapprochent l'infime et le sur-dimensionné, qui mettent aux prises dans le même élan intensité et petitesse. Dans *Le Curé de Tours*, la vengeance fomentée par Sophie Gamard pour évincer son indésirable locataire certes s'effectue sur « des petites choses et au milieu d'une sphère étroite » (IV, 209) mais cela n'empêche pas que « ces niaiseries compos[ent] toute [l']existence » de l'abbé Birotteau, à la « chère existence pleine d'occupations dans le vide et de vide dans les occupations », à la « vie terne et grise où les sentiments trop forts [sont] des malheurs » (IV, 212). L'angoisse de voir son parasitage chez les Camusot prendre fin provoque chez Pons une

inexplicable émotion qui tourmente les consciences pures, qui leur inflige les supplices ressentis par les plus grands scélérats à l'aspect d'un gendarme, et causée uniquement par la question de savoir comment le recevrait la présidente. (VII, 506)

Enfin, si Eugénie « armée » (III, 1060) de son sucrier est héroïque, c'est parce que la maison vit sous la

¹⁵ Liste non-exhaustive : *La Peau de chagrin*, *Les Chouans*, *La Fille aux yeux d'or*, *Les Marana*, *Maître Cornélius*...

¹⁶ *La Cousine Bette*, *Ferragus*, *Le Cousin Pons* (le poison n'est cependant pas une étape de l'aventure personnelle de Pons).

¹⁷ *Splendeurs et misères des courtisanes*, *Pierrette*, *Une ténébreuse affaire*, *Modeste Mignon*, *Albert Savarus*...

¹⁸ Sur les modes littéraires, voir les écrits journalistiques de Balzac : « Des mots à la mode », publié dans *La Mode* le 22 mai 1830 ou « De la mode en littérature », paru dans la même revue le 29 mai de la même année. BALZAC, Honoré de, *Œuvres diverses*, CASTEX, Pierre-Georges (éd.), Paris, Gallimard, 1996, t. II. Sur leur mise en pratique romanesque, voir les trois premiers chapitres de la thèse de Maurice BARDÈCHE, qui montrent comment les romans de jeunesse publiés sous pseudonyme ont permis à l'auteur en formation d'apprendre le métier de romancier, par le repérage et la reprise des motifs et des techniques topiques. BARDÈCHE, Maurice, *Balzac romancier* [1940], Paris, Plon, 1943.

¹⁹ Rappelons qu'avec *Le Cousin Pons*, Balzac crée le roman de la collection, hissée au rang d'« héroïne de [l']histoire » (VII, 763), et du collectionneur. Voir à ce sujet : BIASI, Pierre-Marc, « Système et déviance de la collection à l'époque romantique (*Le Cousin Pons*) », *Romantisme*, n° 27, 1980, p. 27-93 et « La collection de Pons comme figure du problématique », *Balzac et Les Parents pauvres*, CDU-SEDES, 1981, p. 61-73 ; SCHUEREWEGEN, Franc, « Muséum ou crouteum ? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection », *Romantisme*, n° 55, 1987, p. 41-54 ; LYON-CAEN, Boris, « Balzac et la collection », *L'Année balzacienne*, 2003, p. 265-284 ; et enfin la section « Roman de la collection » dans l'ouvrage sur *Le Cousin Pons* publié dans le cadre de l'agrégation de Lettres modernes (2018), dirigé par DÉRUELLE, Aude (dir.), *Le Cousin Pons de Balzac*, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

²⁰ Dans la continuité du plaidoyer déjà mené dans la préface de la première édition d'*Eugénie Grandet*, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. III, p. 1025-1026 : à une époque où il est « interdit par la critique [...] d'inventer une forme, un genre, une action quelconque », Balzac entend « initier à un intérêt presque muet, qui gît moins dans l'action que dans la pensée » à l'aide d'une « multitude de préparations » et de « soins inouïs ».

coupe du père Grandet, qui a imposé un système de valeurs parfaitement anachronique calqué sur les cours financiers de l'Empire, qui transforme le sucre en trésor : « Malgré la basse de prix, le sucre était toujours, aux yeux du tonnelier, la plus précieuse des denrées coloniales, il valait toujours six francs la livre, pour lui. » (III, 1078)

On peut enfin parler d'écriture de la relativité. L'extraordinaire ressenti ne peut prendre racine et ne s'explique que *dans* et *par* l'extrême monotonie et la triste petitesse de ces vies minuscules : l'abbé, parce qu'il est habitué à « creuser des riens au fond du confessionnal », est « emporté par la gravité des circonstances » (IV, 191), il fait partie de ces « gens humbles, indécis ou faibles » qui réagissent fortement « même [à] des choses sans importance » en ayant « le cœur grossi par des pulsations extraordinaires » (IV, 212). Une « conversation à travers la porte » avec Charles, qui correspond en réalité à un échange de six répliques d'une insignifiante brièveté, est pour Eugénie « tout un épisode de roman », « tant sa vie avait été tiède » jusqu'alors, nous indique le manuscrit, plus explicite encore que la version définitive²¹. Dans un paragraphe fondamental, doté d'une triple fonction explicative (psychologique, dramatique et esthétique), *Le Cousin Pons* pose enfin avec clarté les principes de l'expérience *relative* au fondement de l'aventure imperceptible :

Il s'agit de donner une idée de la délicatesse excessive de ces deux cœurs. Empruntons une image aux rail-ways [...]. Aujourd'hui les convois en brûlant leurs rails y broient d'imperceptibles grains de sable. Introduisez ce grain de sable invisible pour les voyageurs dans leurs reins, ils ressentiront les douleurs de la plus affreuse maladie, la gravelle ; on en meurt. Eh bien ! ce qui, pour notre société lancée dans sa voie métallique avec une vitesse de locomotive, est le grain de sable invisible dont elle ne prend nul souci, ce grain incessamment jeté dans les fibres de ces deux êtres, et à tout propos, leur causait comme une gravelle au cœur. (VII, 499)

NIVELLEMENT DE L'AVENTURE : LA SCÈNE COMME FEUILLETÉ DE PERSPECTIVES

Ces aventures sont donc imperceptibles parce qu'elles sont relatives. Tout l'effort de Balzac porte ainsi, dans un premier temps, à rendre compte de cette relativité de l'expérience. Pour ce faire, il cherche à inscrire dans son style les écarts, l'alliance des contraires, par un recours abondant au registre hyperbolique – et on retrouve là un critère stylistique de l'aventure identifié par Matthieu Letourneux, « les effets baroques et les effets de grandissement²² », mais dont la particularité est d'être déplacé, presque employé à contre-emploi. Le style ne cherche pas à rendre par les moyens du langage l'extraordinaire de l'événement et l'exotique somptuosité des paysages, mais crée de toutes pièces une charge dramatique pour un épisode qui n'en est pas *a priori* doté. Il faudrait donc moins lire ces envolées hyperboliques en termes de défauts du style balzacien – éternel fer de lance de la critique anti-balzacienne – mais comme des procédés optiques²³, des métaphores existentielles, des « révélateurs²⁴ », qui rendent lisible dans le texte ce qui est vécu comme des péripéties, des bouleversements, des révolutions. À cette mise en relief de l'imperceptible s'ajoute une seconde opération, souvent consécutive, qu'on pourrait qualifier de

²¹ Dans le manuscrit, la phrase originale était la suivante : « Cette conversation à travers la porte aiguissait la curiosité d'Eugénie, et, pour elle c'était, tant sa vie avait été tiède, quelque chose de romanesque », *Eugénie Grandet, La Comédie humaine, op. cit.*, t. III, p. 1693, notes de l'édition Pléiade réalisées par Nicole Mozet.

²² LETOURNEUX, Matthieu, *Le Roman d'aventures (1870-1940), op. cit.*, p. 20.

²³ Notre perspective se rapproche de celle de Maurice BARDÈCHE, qui invite à lire l'art de la composition du roman « balzacien » (longue et lente exposition, drame, dénouement éclair), comme « l'art du romancier », « instrument d'optique pour faire sentir l'insensible », BARDÈCHE, Maurice, *Balzac romancier, op. cit.*, p. 389. Notre propos se veut néanmoins plus ciblé dans la mesure où, sans évidemment nier l'importance des expositions balzaciennes dans la mise en place de l'atmosphère et d'une grille de lecture des détails, nous considérons que la perception se joue principalement au niveau de scènes, et se fait par des comparaisons, des métaphores et des analogies, ou plus largement par l'image.

²⁴ BORDAS, Éric, « Présentation. Style des imaginaires », BORDAS, Éric (éd.), *Eidolon* n° 52, « "Balzacien". Styles des Imaginaires », Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, p. 16.

nivellement, voire de *dégonflement*. Celle-ci passe par la substitution plus ou moins rapide d'un point de vue extérieur à celui du protagoniste-sujet, faisant ainsi de la scène balzacienne un feuilleté de perspectives.

Ce *nivellement* ou *dégonflement* peut d'abord passer par un personnage-témoin, et s'effectuer dans des séquences narratives plus ou moins longues, allant de la réplique à la scène. L'abbé Birotteau, paniqué à l'idée de quitter son appartement chez Mlle Gamard, car pour lui un « déménagement » et de « nouvelles habitudes » correspondent à « la fin du monde » (IV, 219), s'exclame : « — Où vais-je mettre tous mes meubles ? [...] et mes livres, ma belle bibliothèque, mes beaux tableaux, mon salon rouge, enfin tout mon mobilier ! » À cela, Mme de Listomère et Mlle de Salomon, adjuvantes aristocrates, répondent : « N'allez-vous pas vous inquiéter de ces niaiseries-là ? » (IV, 219) Le ton d'incompréhension, l'acte illocutoire réellement produit par la modalité interrogative, qui consiste en un mélange de reproche, de moquerie et d'injonction sous couvert de politesse, le terme dépréciatif « niaiseries » qui a également une valeur d'anaphore résomptive reprenant en l'annulant l'accumulation, signe de l'émotion de Birotteau, tous ces éléments convergent pour montrer la différence de perception du même événement, ainsi dédramatisé, vidé de sa valeur et donc de tout enjeu.

C'est toutefois dans *Eugénie Grandet* que Balzac fait un usage aussi magistral que cruel du personnage-témoin à travers Charles, dont l'un des attributs est, significativement, un lorgnon. Cet accessoire est loin d'être anodin, étant à la fois le marqueur social du dandy et un objet métalittéraire qui sert à thématiser la question du point de vue et de ses biais dans le récit.

Il faut en revenir à la fameuse scène du petit-déjeuner, « qui déroge[er] terriblement aux habitudes invétérées de la maison » (III, 1086), dont voici la description :

En voyant la table placée auprès du feu, l'un des fauteuils mis devant le couvert de son cousin, en voyant les deux assiettes de fruits, le coquetier, la bouteille de vin blanc, le pain, et le sucre amoncelé dans une soucoupe, Eugénie trembla de tous ses membres en songeant seulement alors aux regards que lui lancerait son père, s'il venait à entrer en ce moment. (III, 1086)

La réaction de Charles contraste avec l'émotion d'Eugénie, la même table est sujette à deux perspectives radicalement différentes : Charles ne voit que ce qui y est absent : « — Eh ! bien, je mangerais volontiers quelque chose, un rien, une volaille, un perdreau » (III, 1087) ; après avoir reçu deux œufs que le récit présente comme des raretés (III, 1086), il s'exclame ensuite : « — Mais c'est délicieux, si vous aviez du beurre ? » (III, 1088) Comme dans *Le Curé de Tours*, l'accumulation, procédé de prédilection pour faire affleurer l'affectif, est réduite à néant par la brièveté d'un discours autre qui lui succède, et qui recatégorise sans appel ce qui apparaissait comme un trésor en bagatelle. Les deux questions posées par Charles signalent deux manques et sont la marque de son aveuglement. N'ayant pour grille de lecture que le luxe parisien, il est incapable de percevoir la portée des objets et des aliments rassemblés sur cette table, alors que le lecteur peut y déchiffrer les signes de l'amour, résultats d'exploits, de mises en danger, d'obstacles surmontés, de petites aventures en somme. Le narrateur balzacien l'a en effet introduit dans les « coulisses » de la préparation du festin en surface « très simple » et « peu coûteux » (III, 1086), et a suivi Eugénie tandis qu'elle se lançait dans une véritable quête amoureuse, qui tranche alors avec l'*incipit* placé sous le signe du silence et de l'absence de « vie et [de] mouvement » (III, 1027). La table dressée en l'honneur de Charles apparaît ainsi au lecteur comme l'aboutissement des micro-aventures d'Eugénie : derrière la matière se cache une collection de récits²⁵. Décalage, donc, entre la vision et la lecture archéologiques du lecteur, et celle de Charles, qui ignore tout de ces récits sur lesquels sont adossés ce

²⁵ Quelques extraits suffiront à souligner l'héroïsme d'Eugénie : « — Maman, dit-elle, jamais mon cousin ne supportera l'odeur d'une chandelle. Si nous achetions de la bougie ?... [...] — Mais, que dira ton père ? Cette objection terrible fut proposée par Mme Grandet en voyant sa fille armée d'un sucrier de vieux Sèvres rapporté du château de Froidfond par Grandet. », (III, 1060) ; « — Si ton père s'aperçoit de quelque chose, dit Mme Grandet, il est capable de nous battre. — Eh bien, il nous battra, nous recevrons ses coups à genoux. », (III, 1086)

qu'il prend pour des « riens ».

Si, dans le cas d'*Eugénie Grandet*, le narrateur donne au lecteur les moyens de percevoir l'aventure, il arrive que ce dernier, fictif ou réel, soit au contraire mis au service de cette opération de *nivellement*. Dans l'exposition du *Cousin Pons*, Balzac fait appel à un narrataire bien précis, soigneusement daté, l'« abonné » de 1847, dont il dresse un portrait très peu flatteur, dans la continuité de l'« Avertissement quasi littéraire » qui précède le roman :

Ce qui reste à dire sur le moral de ces deux êtres en est précisément le plus difficile à faire comprendre aux quatre-vingt-dix-neuf centièmes des lecteurs dans la quarante-septième année du dix-neuvième siècle. (VII, 499)

Sans la mise au point et l'éclairage apportés par le narrateur, l'abonné lambda, coulé dans le moule des scénarios stéréotypés et des effets spectaculaires des romans-feuilletons, ne saurait ni comprendre, ni même percevoir le drame qui frappe Pons et Schmucke, qui repose sur ces fameux « grains de sable imperceptibles » dont il est dit que la société bourgeoise et capitaliste montante – personnage-témoin collectif – « ne prend nul souci » (VII, 499). Cet extrait place les péripéties à venir sous le signe de l'imperceptible et de l'indifférence comme mode de lecture premier et présupposé chez le lecteur moyen, mais déjoué pour les besoins de la fiction. Ce passage a aussi pour fonction d'introduire la métaphore filée du « grain de sable », du « gravier » ou de la « gravelle », image capitale qui concentre la tension entre perceptible et imperceptible, entre signifiant et insignifiant, et qui aura un rôle architectonique. On compte en effet, outre ce paragraphe, six occurrences significatives²⁶, qui indiquent qu'on ne peut prendre la véritable mesure et la portée dramatique de l'événement qu'en opérant un changement d'échelle. À chaque occurrence doit être réactualisé le souvenir de cette intervention narrative explicative, qui rappelle au lecteur que ces scènes se jouent à deux niveaux. Au lecteur initié, aiguillé par le narrateur omniscient, les événements sont lisibles ; pour les personnages insensibles (les Camusot, les petits criminels du Marais) et les lecteurs incompetents, il ne se passe rien. L'appareil d'explication et d'élucidation balzacien, souvent critiqué pour sa lourdeur, n'est paradoxalement pas tant un frein à l'aventure imperceptible qu'il ne lui donne ses conditions d'existence en contrecarrant par avance une réception inattentive, corrélée à de mauvaises habitudes de lecture, lecture paresseuse qui réclame son « drame tout fait²⁷ ».

Le narrateur du *Curé de Tours* manipule quant à lui son lecteur pour le faire participer à l'élaboration de l'imperceptibilité. Naomi Schor, dans l'article qu'elle consacre au *Curé de Tours* dans *Lectures du détail*²⁸, a fort bien montré que durant la première partie du roman, le narrateur jette intentionnellement le discrédit sur son personnage et sa vision du monde par des procédés de satire, par la focalisation interne et par le recours à un monologue intérieur emporté (IV, 191) qui monte en épingle le moindre détail. Naomi Schor interprète ce passage comme la première étape amenée à être révisée d'une démonstration romanesque, qui consiste à disqualifier

toute échelle de valeurs qui confère à des petits faits de la vie quotidienne le statut d'événement, ou toute pratique linguistique inflationniste qui gonfle l'importance d'un incident pour le tourner en catastrophe²⁹.

Première étape avant que le roman ne montre que Birotteau, certes ridicule, était pourtant dans le vrai, le roman validant ainsi, après l'avoir éprouvé, son propre fonctionnement esthétique et herméneutique³⁰. Nous dirons d'après elle et avec elle que Balzac programme la réception de son lecteur – ici par le rire

²⁶ Pour le « grain de sable » : VII, 506 ; pour le « gravier » : VII, 507, 515, 763 ; pour la « gravelle » : 501.

²⁷ Préface d'*Eugénie Grandet*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. III, p. 1026.

²⁸ SCHOR, Naomi, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994. Pour la section consacrée au *Curé de Tours* : « Détail et réalisme : *Le Curé de Tours* », p. 189-198.

²⁹ *Ibid.*, p. 192.

³⁰ Que Naomi SCHOR appelle « sublimation des détails » ou « détaillisme », *ibid.*, p. 197 et 198.

qui opère une mise à distance – pour affadir l'expérience du personnage et contribuer au nivellement de son aventure personnelle.

À la lumière de ces exemples, il apparaît que ce que nous donnions au départ comme une stricte question d'*écriture* de la scène rejoint *in fine* la question de sa *réception*, et que la *création* littéraire selon Balzac ne va pas sans la *participation*, voire l'*éducation* de son lecteur.

LE DEVENIR DES AVENTURES : DÉPOSSESSION, EFFACEMENT, RÉÉCRITURE

On eût pu s'attendre à ce que ces aventures imperceptibles car relatives restassent limitées aux bornes du sujet, dont l'existence seule est mise en jeu – par l'ouverture de l'avenir³¹, euphorique ou inquiétante (*Eugénie Grandet*³² et *Le Curé de Tours*³³) ou par la mise en péril³⁴ (*Le Cousin Pons* et *Le Curé de Tours* dans une certaine mesure³⁵). Or il s'avère que celles-ci, ou les signes qui leur sont rattachés, font d'une manière ou d'une autre l'objet d'une ressaisie par d'autres actants, qui engage leur portée et leur sens. Dans *Le Curé de Tours*, l'« aventure », une fois racontée par l'abbé Birotteau aux membres du salon Listomère, se métamorphose en un « combat » qui oppose « *la Gamard et le Birotteau* » (IV, 217), faisant ainsi passer le drame intime au rang de ce que Maurice Bardèche appelle une « geste judiciaire³⁶ ». Certes, M. de Listomère adopte un ton « comique » (IV, 217), il traite ce « combat » sur le mode héroï-comique. Il n'empêche qu'à partir de ce moment, le cadre de l'intime et de l'infime est débordé, Birotteau est progressivement dépossédé de sa propre histoire ; on glisse subitement du privé au public, transfert thématique dans le texte par le déménagement de Birotteau, la sortie de son appartement vers le salon de Mme de Listomère, et doublé, de surcroît, par l'élargissement des proportions du conflit au « clan Gamard » et au « clan Listomère »³⁷. Ce sont *in fine* les Listomère qui prennent en charge l'affaire de Birotteau, qui disparaît progressivement de la scène romanesque dans la dernière partie du roman, comme si désormais sa propre aventure se jouait sans lui, en portant des enjeux d'influences et de politiques

³¹ L'avenir est à la base même de l'aventure selon Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, *op. cit.*, p. 11 : « L'aventure est liée à ce temps du temps qu'on appelle temps futur et dont le caractère essentiel est d'être indéterminé, parce qu'il est l'empire énigmatique des possibles [...] ».

³² L'aventure amoureuse d'Eugénie est décrite comme ouverture d'un futur possible : « [...] de célestes rayons d'espérance illuminèrent l'avenir pour Eugénie » (III, 1075) ; citons également ce passage qui suit l'échange derrière la porte déjà mentionné : « [...] leurs yeux exprimèrent un même sentiment, comme leurs âmes se fondirent dans une même pensée : l'avenir était à eux. » (III, 1107). Cet extrait a une résonance particulièrement cruelle lorsque l'on sait que Charles, dans la seule et l'ultime lettre qu'il envoie à sa cousine à son retour des Indes, invoque précisément l'avenir (III, 1123) comme motif de séparation.

³³ « Le lendemain matin, en s'éveillant, Birotteau pensa si fortement à son canonicat qu'il ne songeait plus aux quatre circonstances dans lesquelles il avait aperçu, la veille, les sinistres pronostics d'un avenir plein de malheurs. » (IV, 200)

³⁴ Le critère de la mise en péril, du « danger », apparaît chez Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures (1870-1940)*, *op. cit.*, p. 20 : « [...] la place centrale attribuée à l'action violente qui fait courir au héros un risque de mort ou au moins un péril physique [...], et chez Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, *op. cit.*, p. 22 : « Une aventure, quelle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible, dose souvent infinitésimale [...]. C'est tout de même cette petite et parfois lointaine possibilité qui donne son sel à l'aventure et la rend aventureuse. », *op. cit.*, p. 22. Tous deux soulignent cependant le caractère ludique, purement conventionnel du danger, alors que la mort dans *Le Cousin Pons* advient réellement.

³⁵ Défait, l'abbé Birotteau est envoyé à Saint-Symphorien, comme « enterré dans un véritable sépulcre » (IV, 242). L'une des dernières images du pauvre curé est celle d'un « squelette », « pâle et maigre », rongé par la « maladie » (IV, 243). *Le Curé de Tours* s'achève sur l'agonie du personnage, là où *Le Cousin Pons* commence.

³⁶ BARDÈCHE, Maurice, *Balzac romancier*, *op. cit.*, p. 244.

³⁷ « Il y avait bien longtemps qu'il ne s'était présenté dans la sphère de leurs existences [celles des provinciaux de Tours] un événement aussi grave et aussi généralement important pour chacune d'elles que l'était la lutte de Birotteau, soutenu par Mme de Listomère, contre l'abbé Troubert et Mlle Gamard. » (IV, 227)

familiales qui le dépassent largement³⁸.

Dans *Eugénie Grandet*, la lettre de Charles annonçant à sa cousine, laquelle a suspendu sa vie durant sept ans dans l'attente de son retour, qu'il compte se marier à Mlle d'Aubrion pour son titre de noblesse, peut être interprétée comme une torsion et une mise à mort de ce qu'Eugénie envisageait comme l'aventure amoureuse de sa vie, par la reprise et le détournement spécieux qui sont faits des épisodes et des signes de l'amour. Plus précisément, c'est dans un détail du *post-scriptum* que se joue à fond l'annulation de l'aventure – la position textuelle étant déjà, en soi, une minimisation, par la relégation du discours hors du corps principal du texte.

PS. Je joins à ma lettre un mandat sur la maison des Grassins de huit mille francs à votre ordre, et payable en or, comprenant intérêts et capital de la somme que vous avez eu la bonté de me prêter. J'attends de Bordeaux une caisse où se trouvent quelques objets que vous me permettez de vous offrir en témoignage de mon éternelle reconnaissance. Vous pouvez renvoyer par la diligence ma toilette à l'hôtel d'Aubrion, rue Hillerin-Bertin. (III, 1188)

Ce nécessaire de toilette confié par Charles à sa cousine en guise de gage a été au centre d'un combat d'une force et d'une violence inouïes opposant le père et la fille. Face à l'avare qui tentait d'arracher au couteau une plaque d'or clouée sur l'objet, Eugénie avait riposté avec son propre petit couteau (III, 1168), menaçant de mettre fin à ses jours si le moindre dommage était causé. Par cet acte, Eugénie est hissée au rang de véritable héroïne romanesque, tragique même, séquestrée ensuite comme une « victime innocente » de roman « noir » ; et son petit couteau, d'une dignité littéraire moindre par rapport aux objets typiquement romanesques que sont l'épée ou le poignard, pourrait être le symbole d'un romanesque caché derrière un personnage *a priori* anti-romanesque, d'un romanesque sur le mode mineur. Cette action spectaculaire, contrairement à la scène du sucrier donnée par le narrateur comme *imperceptible*³⁹, est éminemment *visible*. Cependant, nul témoin n'est présent pour y assister puis la raconter : l'héroïsme reste lettre morte. Par le peu de considération qu'il manifeste envers son propre nécessaire de toilette, qui tranche avec éclat avec la sacralisation dont Eugénie l'a entouré, Charles rend sa défense superfétatoire. La scène s'abolit alors *a posteriori*, parce que l'objet qui en constituait l'enjeu est vidé de son sens par son propriétaire.

Enfin, dans les dernières pages du *Cousin Pons*, la Président Camusot de Marville, qui a hérité du Musée-Pons, réécrit l'histoire de Pons sous la forme d'un « petit roman familial ».

— Il dînait trois ou quatre fois par semaine chez moi [...], il nous aimait tant ! nous savions l'apprécier, les artistes se plaisent avec ceux qui goûtent leur esprit. Mon mari était d'ailleurs son seul parent. Et quand cette succession est arrivée à M. de Marville, qui ne s'y attendait nullement, M. le comte a préféré acheter tout en bloc plutôt que de voir vendre cette collection à la criée ; et nous aussi nous avons mieux aimé la vendre ainsi, car il est si affreux de voir disperser de belles choses qui avaient tant amusé ce cher cousin. (VII, 765)

Elle gomme hypocritement toute trace de sa responsabilité dans les manœuvres judiciaires et criminelles qui ont accablé le malheureux vieillard et évacue les épreuves auxquelles il a succombé et dans lesquelles elle avait sa part. Non seulement les rapports familiaux ont été déformés, mais tout ce qui a constitué le cœur du roman « *Le Cousin Pons* » s'abîme dans une ellipse bien commode : l'aventure de Pons, après avoir été réécrite, sombre dans le silence et dans l'oubli.

Ainsi, comment interpréter le devenir de ces aventures imperceptibles, données comme des aventures individuelles, que récupèrent cependant des personnages bien intégrés dans la société, par opposition aux trois héros marginaux ? On peut rapidement esquisser deux pistes, l'une en termes de

³⁸ L'affaire Birotteau devient rapidement l'affaire des Listomère : « Trois jours après cette conférence diplomatique entre l'oncle et le neveu, le marin, subitement revenu par la malle-poste à Tours, révélait à sa tante, le soir même de son arrivée, les dangers que couraient les plus chères espérances de la famille de Listomère, s'ils s'obstinaient l'un et l'autre à soutenir *cet imbécile de Birotteau*. » (IV, 232)

³⁹ L'invisibilisation passe par le point de vue de Charles, encore une fois : « [...] Charles ne devait jamais être dans le secret des profondes agitations qui brisaient le cœur de sa cousin [...] », (III, 1091).

représentation sociale, l'autre en termes de poétique romanesque – deux pistes que l'on distingue abstraitement mais qui dépendent en réalité l'une de l'autre. D'abord, le rapport du récit au social dans *Le Curé de Tours*, *Eugénie Grandet* et *Le Cousin Pons* diffère de celui que l'on retrouve de façon récurrente dans les romans d'aventures. Ces trois romans n'ont en effet pas pour vocation de proposer un « dépaysement social⁴⁰ », en dépit de la prégnance du décor parisien et sordide inspiré des bas-fonds dans *Le Cousin Pons*, qui n'est pas sans évoquer *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Ils proposent au contraire une peinture critique du siècle, responsable de la mort de Pons, de « l'aliénation » (IV, 223) de l'abbé Birotteau et de la dénaturation d'Eugénie⁴¹, peinture qui prend appui sur l'aventure imperceptible et se nourrit des effets de contraste et de confrontation. Cette place du social engage forcément en retour la conception du roman et de l'aventure dont il assume le récit. Ce dernier ne saurait plus se centrer exclusivement sur l'individu, mais doit envisager son inscription dans le social et les frictions qui en résultent. Même lorsqu'elle est donnée comme profondément intime, l'aventure de l'individu ne saurait, aux yeux de Balzac convaincu de la porosité entre les sphères privée et publique, être désengagée du monde.

La notion d'« aventures imperceptibles » permet de mettre en relief la position tout à fait singulière qu'occupe Balzac par rapport à la poétique dite « réaliste », qui n'aura, rappelons-le, fait l'objet de tentatives de conceptualisation qu'après sa mort. Dans un article paru le 5 novembre 1856 dans le premier numéro de l'éphémère revue *Réalisme*, créée par Edmond Duranty et Jules Assezat, Duranty écrit que

les recherches sur les petits mouvements *intérieurs*, sur les finesses infinies des sensations, sur les troubles et les aspirations qui ne sont pas dirigés vers un but clair, défini, carré, en un mot, sont imperceptibles et par conséquent peu intéressantes pour la presque totalité des lecteurs chez qui elles ne réveillent aucune idée importante⁴².

Le roman du social doit s'éloigner du contre-modèle qu'est le roman « intime » pour des raisons poétiques, éditoriales et cognitives. Or cette antinomie ne saurait s'appliquer au *Curé de Tours*, à *Eugénie Grandet* et au *Cousin Pons*, dans lesquels Balzac élabore un roman et une pensée du social justement à partir de ces mouvements « imperceptibles ». Ainsi, si le roman d'aventures se pense à l'aune du *dépaysement*, le récit balzacien de l'aventure pourrait quant à lui se comprendre *via* la notion de *déplacement* : *déplacement* des objets et des regards, mais aussi *déplacement* des attentes et des lignes de force du *roman*, du *romanesque* et du *réalisme*.

⁴⁰ Voir LETOURNEUX, Matthieu : « le récit livre la vision soudaine d'une réalité masquée au sein de notre propre monde (dépaysement social) : dédales souterrains, sociétés secrètes, ligues de criminels et de justifier permettent ainsi de faire basculer le monde du lecteur dans une étrangeté radicale sans opérer un déplacement spatial ou temporel. », *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 79.

⁴¹ Deux lectures opposées mais toutes deux légitimes de la fin d'*Eugénie Grandet* peuvent être avancées : ou bien Eugénie embrasse la destinée tracée par son père avare après une brève parenthèse (victoire de la logique héréditaire), ou bien Eugénie a été arrachée au mouvement du temps par une attente vaine qui a empêché l'accomplissement de ses qualités présentes en puissance : « Telle est l'histoire de cette femme qui n'est pas du monde au milieu du monde, qui fait pour être magnifiquement épouse et mère n'a ni mari, ni enfants, ni famille. » (III, 1198-1199)

⁴² DURANTY, Edmond, *Réalisme, 1856-1857*, CASTAGNÈS, Gilles (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 48.