

Du bon usage des passions Thomas Conrad (ENS Ulm)

Une conception énergétique de la passion

Pour Balzac, la psychologie des passions est fondée, on le sait, sur une physique des passions. Cette idée est intrinsèquement liée à l'idée balzacienne de la « matérialité de la pensée » (la pensée est un phénomène matériel : fluide ou courant électrique). Balzac se rapproche en ce sens de Hume pour qui les passions sont des forces dont on peut étudier les lois, sur le modèle des lois de composition des forces de la physique newtonienne. Chez Balzac, la notion centrale est moins celle de force que celle d'énergie (avec les idées de conservation et de transformation de l'énergie).

Quoi qu'il en soit, la passion balzacienne est motrice, c'est la source de l'action (ce qui nuance l'opposition action/passion : la passion ne se définit plus comme action subie par le sujet, mais comme la condition de son action). Cette représentation énergétique des passions est très sensible dans les comparaisons et métaphores : Lisbeth est une « fille de soufre et de feu » (p. 187), comparée de manière saisissante à un volcan (p. 183 ; cf. aussi « cratère flamboyant », p. 213). Au contraire des larmes passives d'Adeline, les passions de Lisbeth sont « sèches » (mot récurrent à son propos) et desséchantes : quand elle pleure, de « petites larmes aussitôt séchées mouillèrent pour un moment ses yeux » (p. 213). Symboliquement, les passions sont donc situées en bas, dans les profondeurs de l'esprit, comme la lave du volcan ou comme « cette mine à sentiments qui gît en nous » (p. 255), comme un réservoir intérieur où l'on puise son énergie (et non comme des chocs externes se produisant à la surface de l'âme). Chez Lisbeth, la sauvagerie de la passion est une profondeur cachée sous la surface parisienne :

« La cousine Bette présentait dans les idées cette singularité qu'on remarque chez les natures qui se sont développées fort tard, chez les Sauvages qui pensent beaucoup et parlent peu. Son intelligence paysanne avait d'ailleurs acquis, dans les causeries de l'atelier, par la fréquentation des ouvriers et des ouvrières, une dose du mordant parisien. [...] à force de vivre dans la capitale, la capitale l'avait changée à la surface.

Le poli parisien faisait rouille sur cette âme vigoureusement trempée. » (p. 96)

Aussi Valérie est-elle devant Lisbeth comme devant un gouffre¹ :

« Aussi cette conversation ressemblait-elle à la pierre que le voyageur jette dans un gouffre pour s'en démontrer physiquement la profondeur. » (p. 192)

En même temps que le couple passion/action, le couple passion/raison est lui aussi ébranlé. De ces deux points de vue, Balzac se situe dans le prolongement de Hume. Celui-ci considérerait déjà que l'idée d'une lutte entre la raison et la passion est aberrante, dans la mesure où c'est paradoxalement l'entendement qui est passif, réduit à un rôle instrumental, tandis que la passion pose les fins de l'action :

« La raison ne peut jamais être à elle seule un motif pour une action de la volonté [...] l'impulsion ne provient pas de la raison qui ne fait que la diriger.

¹ Sa maison, dans le quartier du Louvre, est d'ailleurs comparée à une crypte ou à un tombeau : « Les ténèbres, le silence, la profondeur caverneuse du sol concourent à faire de ces maisons des espèces de cryptes, des tombeaux vivants » (p. 121).

(...) La raison est et ne doit qu'être l'esclave des passions; elle ne peut jamais prétendre remplir un autre office que celui de les servir et de leur obéir. »²

Bien que le roman balzacien soit loin d'illustrer exactement la théorie humienne, on y retrouve cette hiérarchie qui soumet largement la raison à la passion, dans ce que Balzac appelle dans *Illusions perdues* « le jésuitisme de la passion »³ : la passion raisonne fort bien, et se sert de la raison pour se justifier. C'est bien ce que Crevel explique à Adeline au début de *La Cousine Bette* : « si vous étiez mordue par une passion irrésistible, vous vous feriez, pour me céder, des raisonnements comme s'en font les femmes qui aiment » (p. 80). Hortense en est le meilleur exemple, elle dont la « passion naïve » (p. 147) pour Wenceslas est d'emblée calculatrice et rusée⁴ : le narrateur nous fait admirer « la profonde adresse des jeunes filles agitées par l'instinct » (p. 164), et Hulot s'exclame : « la plus grande rouée de la terre sera toujours la Naïveté ! » (p. 170). Inversement, la raison est impuissante contre la passion, c'est ce qu'apprend Victorin à la fin du roman : « On ne raisonne pas (je l'ai trop su malheureusement !) les passions » (p. 503). La scène où Crevel et Hulot comprennent qu'ils ont été les dupes de Valérie en est une autre illustration, puisque le dialogue où Crevel et Hulot analysent leur passion pour la fourbe Valérie leur remet en mémoire tous ses charmes, et donc toutes les raisons qu'ils ont d'y succomber à nouveau. Aussi leur « guérison » est-elle de pure façade, puisqu'elle est immédiatement suivie d'une rechute où les deux « confrères » se retrouvent chez Valérie après leur déconvenue (cf. ch. 52-53).

La passion est donc un phénomène énergétique. De ce point de vue, *La Cousine Bette* offre un bel éventail des possibilités, en montrant en action divers mécanismes de transformation de l'énergie :

- mécanismes de *compression* (qui préfigurent le refoulement freudien). C'est le cas chez Bette, en qui l'on observe « les instincts comprimés de la femme » (p. 213). Au contraire ceux d'Hortense s'épanouissent librement.
- mécanismes d'*explosion* ou d'*expansion* : le phénomène de « la *seconde vue* des passions » (p. 341) d'explique ainsi par un jaillissement soudain de l'énergie vitale qui perfectionne momentanément les facultés d'observation et de déduction en les mettant au service de la passion (ici, Hortense remarque soudain que Wenceslas était habillé d'une manière trop élégante, qui indique qu'il allait chez Valérie).

Autre exemple :

« On comprendra le regard que les deux amants échangèrent, ce fut de la flamme, car les amoureux vertueux n'ont pas la moindre hypocrisie » (p. 161)

Ici, l'explosion énergétique s'exprime dans la syntaxe elle-même, avec l'incise « ce fut de la flamme » qui fait irruption au milieu de la phrase.

- Mécanismes de *dispersion* : c'est le cas de Wenceslas, qui se dépense et se disperse à tous vents, éparpillant son énergie dans sa passion pour sa femme, dans ses conceptions artistiques idéales, dans sa passion pour Valérie, sans réussir à la concentrer sur l'exécution artistique proprement dite.

² David Hume, *Traité de la nature humaine*, t. II. *Des passions*, partie III, section III, Flammarion, « GF », 2015, p. 261-263.

³ Balzac, *Illusions perdues, La Comédie humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1977, p. 388.

⁴ Balzac fait le rapprochement avec Agnès dans *L'Ecole des femmes* de Molière :

« Il le faut avouer, l'amour est un grand maître,
Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être, (...)
Il rend agile à tout l'âme la plus pesante,
Et donne de l'esprit à la plus innocente :
Oui, ce dernier miracle éclate dans Agnès » (acte III, scène IV)

- Mécanismes de *dépression* et d'*abattement*, lorsque l'énergie manque, moment que Balzac excelle à mettre en évidence : la crise de jalousie d'Hortense (p. 354), qui lui fait perdre subitement l'intensité de ses perceptions ; Hulot au moment de sa défaite contre Crevel, qui devient « comme un homme qui cherche son chemin la nuit dans une forêt » (p. 297), au point que même Crevel prend peur pour lui ; ou bien Hulot encore, attendant dans la rue comme un jeune amoureux le signal convenu avec Valérie pour leur rendez-vous, plein de l'énergie donnée par le désir, et apprenant que Valérie ne le fera pas monter : « le baron sentit qu'il avait soixante-trois ans, et que son manteau était mouillé. » (p. 293). Brusque refroidissement de l'atmosphère passionnelle, dont on trouverait d'autres exemples dans *La Cousine Bette* (l'avalanche de neige sur le cratère, p. 213) ou ailleurs (la célèbre scène de l'arrestation de Vautrin dans *Le Père Goriot*⁵).

Ces éléments dessinent les contours de l'énergétique balzacienne des passions. On en reste toutefois à la sphère individuelle, au fonctionnement interne de la passion, certes au contact des circonstances extérieures, mais celles-ci n'étant considérées que comme l'occasion de phénomènes intérieurs et individuels. Il n'y a pas encore, à ce niveau de la pensée balzacienne (qui est encore, précisément, le niveau de la « pensée » philosophico-scientifique de Balzac, et non celui de sa pratique romanesque), de « monde des passions ». On notera au passage que la passion, à son origine, n'a ni objet ni nature déterminée : Bette est une « ardente fille, passionnée à vide » (p. 192), c'est-à-dire que sa passion n'a pas encore trouvé d'objet. Il ne s'agit pas encore à proprement parler de passion, mais plutôt d'une énergie passionnelle indifférenciée, qui n'est encore susceptible que d'une description quantitative : ce n'est donc pas un « monde des passions », où chaque passion se définirait par des objets et des modalités spécifiques.

Or c'est justement cette dimension qu'explore le roman balzacien (et tout particulièrement *La Cousine Bette*) en mettant en évidence la pluralité des passions et leur interaction. On montrera d'abord la pluralité des passions, interne et externe, ce qui nous amènera à décrire le romanesque de *La Cousine Bette* comme un roman de la manipulation des passions ; puis on en verra les conséquences sur le plan d'un discours socio-historique sur les passions.

I. Pluralité des passions

Pluralité intérieure : le romanesque de la genèse des passions

Chez Hume, on trouvait déjà l'idée d'une *composition* des passions. En effet, plus lentes et durables que les changements fantasques de l'imagination, les passions se chevauchent et se mêlent :

« L'esprit humain (...) ressemble plutôt à un instrument à cordes qui, à chaque attaque, en conserve les vibrations encore quelque temps, pendant que le son décline par degrés insensibles. (...) la fantaisie peut bien changer ses vues avec

⁵ « Horrible et majestueux spectacle ! sa physionomie présentait un phénomène qui ne peut être comparé qu'à celui de la chaudière pleine de cette vapeur fumeuse qui soulèverait des montagnes, et que dissout en un clin d'œil une goutte d'eau froide. La goutte d'eau qui froidit sa rage fut une réflexion rapide comme un éclair. » (Balzac, *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 218)

une grande célérité, chaque attaque ne produira pas une note claire et distincte de passion : l'une des passions sera toujours mêlée avec l'autre »⁶

Hume prétend donc formuler des *lois de composition* des passions (surtout dans la section VI, où il analyse la « transfusion » des passions mineures dans une passion dominante). Sans permettre de prévoir les passions (au même titre que la physique prévoit les mouvements des corps), ces lois montrent du moins la nature composite des passions.

Pour Balzac aussi, il y a une genèse des passions par addition cumulative de différents facteurs et d'émotions diverses. Balzac est sur ce point à l'inverse de Zola pour qui les « mille causes complexes » des passions ne sont qu'un raffinement inutile d'analyse, et même un leurre, qui dissimule le fait que les « appétits de la chair [sont] communs aux duchesses et aux filles d'auberge »⁷. Chaque passion balzacienne est un « complexe » (sauf peut-être celle d'Hortense pour Wenceslas, à cause de sa jeunesse). D'où la difficulté que l'on éprouve à nommer la passion d'un personnage donné de manière univoque, ce qui apparaîtra si l'on prend deux exemples particulièrement clairs de ce point de vue :

- Chez Lisbeth se mêlent : une rancœur d'enfance contre la beauté d'Adeline ; un amour à la fois maternel et érotique pour Wenceslas, qui déclenche la jalousie envers Hortense ; un ressentiment envieux de parente pauvre vis-à-vis de la famille Hulot ; l'amitié pour Valérie qui remplace l'amour pour Wenceslas (p. 255). Tout cela se combine de manière complexe pour former sa « haine » (p. 255-256).
- Chez Crevel se mêlent : les frustrations de sa situation sociale passée en tant que commis chez Birotteau, d'où il tire son désir de posséder une « femme comme il faut » (p. 243 ; cf. p. 206 où il tombe amoureux de Valérie rien qu'en entendant ces mots) ; la vanité ; son tempérament qui le pousse au libertinage ; son attachement à Joséphine, qui tourne à la jalousie vindicative envers Hulot ; son attirance pour Adeline (une femme comme il faut) qui se tourne ensuite vers Valérie ; à quoi il faut ajouter son amour paternel pour sa fille, qui reste totalement étranger à ses autres passions (« J'aime Célestine comme on aime une fille unique, je l'aime tant que (...) j'ai accepté tous les inconvénients du veuvage à Paris (...) cet amour insensé pour ma fille », p. 62).

On s'explique alors que la longue « exposition » du roman (ch. 1-36), soit étrangement dramatisée par rapport aux autres romans de Balzac, et forme à elle seule un petit roman (qui a lui-même besoin de son exposition, par exemple avec l'analepse sur l'histoire de Lisbeth et Wenceslas, l'histoire du baron, etc.) : il s'agit de montrer comment la passion est un *résultat*, une résultante de forces nombreuses et en interaction les unes avec les autres, et non un destin donné à l'avance, un « tempérament » essentiel, une détermination physiologique du personnage.

Que Balzac mette souvent en scène des « monomanes », obnubilés par une passion dominante qui les dévore et les détruit, c'est un fait. Mais cela ne signifie pas que la passion est depuis toujours entièrement constituée : Balzac met au premier plan le développement de la passion, la manière dont elle prend possession du personnage. S'il y a ici « épopée de la passion triomphante » (Taine), c'est bien parce que la passion est engagée dans un conflit avec d'autres forces qu'elle détruit ou absorbe progressivement, au fur et à mesure d'une *histoire*⁸. L'exemple de Crevel est à cet égard éclairant : Célestine est progressivement

⁶ David Hume, *Dissertation sur les passions*, op.cit., p. 59.

⁷ Zola, *L'Argent*, Gallimard, « Folio », 1980, p. 221.

⁸ On peut sans doute sur ce point opposer « l'épopée » de la passion balzacienne à la « tragédie » des passions, dans *Andromaque*, où les passions précèdent la pièce, et en constituent la détermination inébranlable. Aucun

évincée de ses passions, de même qu'Adeline, au profit de la seule Valérie. Le roman suit une trajectoire de réduction, qui va du multiple à l'un : la passion dominante devient monomanie, le personnage devient l'expression d'une force impersonnelle⁹. C'est le cas de Lisbeth :

« La haine ressemble à la mort, à l'avarice, elle est en quelque sorte une abstraction active, au-dessus des êtres et des choses. Lisbeth, entrée dans l'existence qui lui était propre, y déployait toutes ses facultés ; elle régnait à la manière des jésuites, en puissance occulte. Aussi la régénérescence de sa personne était-elle complète. Sa figure resplendissait. » (p. 256)

Et c'est aussi le cas de Hulot, à qui le maréchal de Wissembourg fait ce reproche : « Il fallait quitter l'Administration du moment où vous n'étiez plus un homme, mais un tempérament ! » (p. 440) – ce qui suppose bien que Hulot est *devenu* un tempérament, que ce « tempérament » n'est donc pas à comprendre comme détermination physiologique préalable, en amont, mais comme résultat d'une évolution psychologique, en aval.

Cette pluralité interne des passions, qui en précise la nature, et les situe dans une genèse et une évolution, va de pair avec une pluralité externe : s'il y a une histoire des passions, c'est parce qu'elles se heurtent et se rencontrent les unes les autres dans un monde social.

Pluralité externe : le romanesque de la manipulation

Dans sa lecture de *La Cousine Bette*, Zola, très marqué par la lecture de Taine, reconstitue ainsi la démarche de Balzac :

« Dans nos romans, lorsque nous expérimentons sur une plaie grave qui empoisonne la société, nous procédons comme le médecin expérimentateur, nous tâchons de trouver le déterminisme simple initial, pour arriver ensuite au déterminisme complexe dont l'action a suivi. Je reprends l'exemple du baron Hulot, dans la *Cousine Bette*. Voyez le résultat final, le dénouement du roman; une famille entière détruite, toutes sortes de drames secondaires se produisant, sous l'action du tempérament amoureux de Hulot. C'est là, dans ce tempérament, que se trouve le déterminisme initial. Un membre, Hulot, se gangrène, et aussitôt tout se gâte autour de lui, le circulus social se détraque, la santé de la société se trouve compromise. Aussi, comme Balzac a insisté sur la figure du baron Hulot, comme il l'a analysée avec un soin scrupuleux! L'expérience porte avant tout sur lui, parce qu'il s'agissait de se rendre maître du phénomène de cette passion pour la diriger; admettez qu'on puisse guérir Hulot, ou du moins le contenir et le rendre inoffensif, tout de suite le drame n'a plus de raison d'être, on rétablit l'équilibre, ou pour mieux dire la santé dans le corps social. »¹⁰

personnage d'*Andromaque* ne tombe amoureux pendant la pièce : leur amour a une origine, mais qui précède le début de la pièce (même l'exposition).

⁹ Cf. Frederic R. Jameson, « *La Cousine Bette* and Allegorical Realism », *P. M.L.A.*, vol. 86, n°2 (mars 1971), p. 241-254, p. 248 : « *there comes a point when Bette ceases to exist as an individual psychology, as a character, and becomes, or finds, her destiny [...] in this identification with an impersonal force* » (« A un moment donné, Bette cesse d'exister en tant que psychologie individuelle, en tant que personnage, et devient, ou trouve, son destin [...] dans son identification avec une force impersonnelle »).

¹⁰ Zola, *Le Roman expérimental*, section III, Flammarion, « GF », 2006, p. 68-69.

Cette lecture est inexacte dans la mesure où Zola s'y efforce de réduire le roman à un « déterminisme initial » (les « drames secondaires » se produisant « sous l'action du tempérament amoureux de Hulot »), en suggérant que Balzac centre son roman sur une seule passion centrale.

Or l'insistance de Balzac va plutôt à l'entrelacement des passions. Chacun est passionné. C'est bien ce que met en évidence le titre du premier chapitre : « Où la passion va-t-elle se nicher ? » Précisément chez tout le monde, et chez n'importe qui. Le premier passionné du roman n'est pas Hulot, mais Crevel. C'est pourquoi, plutôt qu'une première détermination centrée sur Hulot, qui germerait ensuite en drames secondaires, je verrais dès le départ dans *La Cousine Bette* des drames multiples qui se cristallisent un moment en une figure totalisante, avant de se désagréger à nouveau à la fin du roman – ce que l'examen de la composition de l'intrigue corrobore d'ailleurs, comme on le verra plus loin.

D'où l'importance des rencontres et des alliances entre passions. Car ce que Balzac met en scène, ce n'est pas seulement une *physique* de la passion : c'est la *technique* de la passion qui en découle. En effet si les passions réagissent comme des forces, elles peuvent être utilisées, dirigées, orientées, par d'autres passions. Les passions peuvent traiter d'autres passions comme des moyens pour arriver à leurs fins. Que tous les personnages soient passionnés, c'est une évidence (dont Andromaque est un bon exemple¹¹) ; que les passions s'instrumentalisent les unes les autres, c'est sans doute plus original, surtout lorsque cela fait l'objet de développements importants dans l'intrigue et dans les commentaires qui la ponctuent. Qu'on pense au chapitre consacré aux « mouches » modernes, c'est-à-dire aux procédés matériels qu'inventent individuellement les femmes pour susciter l'intérêt et le désir des hommes (ch. 59).

Dans *La Cousine Bette*, à côté des grandes scènes d'explosion passionnelle, où la passion jaillit comme l'essence du personnage, on trouve ainsi de grandes scènes de *manipulation*. Et le roman est fait de l'alternance entre ces deux types de scènes.

C'est pourquoi le roman se divise surtout en deux versants. Comme le fait remarquer Jameson¹², Adeline, l'incarnation de la vertu, s'oppose non pas à une, mais à deux figures du vice : la libido de Hulot et la haine de Lisbeth. D'un côté, une trajectoire linéaire, une dynamique de répétition compulsive, allant de liaison en liaison (Jenny Cadine, Josépha, Valérie, Olympe Bijou, Atala Judici, Agathe Piquetard) ; de l'autre une organisation réticulaire, arachnéenne, une dynamique de planification qui donne au roman son intrigue. Le sujet du roman est le croisement de ces deux lignes, le fait qu'une ligne « capture » l'autre momentanément (avant d'être séparés juste avant le dénouement).

Et Balzac développe toute une dramaturgie et un romanesque de la manipulation, qu'on voit apparaître en particulier dans les trois « scènes de haute comédie féminine » (ch. 47, 49, et 117), auxquelles on peut ajouter l'imitation de la vertu blessée jouée par Valérie en réplique à Adeline (ch. 90) ; ou dans la théorie des « mouches » déjà citée (ch. 59, appliquée ensuite p. 519 par le narrateur à propos de Josépha). Les gestes révélateurs, élément typique de la théâtralité balzacienne, remplissent ainsi une double fonction : d'un côté, ils renvoient au romanesque de la passion (les gestes, les larmes, etc. signalent l'excès énergétique de la passion qui s'exprime irrésistiblement) mais de l'autre ils renvoient au romanesque de la manipulation (car ces signes sont autant d'indices captés par les regards attentifs : par exemple p. 272, les attitudes révélatrices de Crevel, Hulot et même Valérie). Ce romanesque de la manipulation produit son propre suspense, lorsque le manipulateur (ou

¹¹ À ceci près que les confidents, bien sûr, ne sont pas passionnés : ils n'entrent pas dans le monde aristocratique des passions tragiques. Chez Balzac au contraire, les passions sont effectivement partout dans le monde social, si bien que l'on assiste à la rencontre entre des passions issues de niveaux sociaux inégaux.

¹² F. Jameson, art.cit., p. 243.

plutôt la manipulatrice, Valérie) se trouve confronté à une crise aiguë qui met en péril son contrôle : c'est le cas lorsque Montès revient dans la vie de Valérie (cf. la clause à suspense du ch. 44) ou lorsque Valérie doit maintenir son emprise sur les « cinq pères ».

Il en résulte une scission de l'univers romanesque en deux groupes de personnages, manipulateurs et manipulés. Comme le dit Bianchon à la fin, « La moitié de la société passe sa vie à observer l'autre » (p. 545). Alors que Wenceslas ou Adeline ne perçoivent même pas les signes de la passion de Lisbeth, celle-ci se repaît des émotions d'Adeline (« Lisbeth se dirigea vers la rue Plumet, où elle allait depuis quelque temps, comme on va au spectacle, pour s'y repaître d'émotions », p. 257) ou d'Hortense (« Quelques larmes vinrent dans les yeux d'Hortense, et Bette les lappa du regard comme une chatte boit du lait. »). Le dîner des lorettes montre bien la complémentarité entre ces deux groupes, et entre ces deux types d'intérêt romanesque, où Balzac utilise chacun pour rehausser l'importance de l'autre. Au cours du dîner, les réactions passionnées du Brésilien montrent la puissance de la passion comme force : solidité massive, chaleur des regards de flamme, silence convaincu, etc. Mais l'admiration suscitée chez le lecteur pour cette énergie sert aussi à mettre en valeur la subtilité de la machination qui va réussir à *employer* cette force, à la plier, elle apparemment si rebelle, à une autre volonté. Et l'on admire alors l'agitation spirituelle virevoltante, l'ironie, les formules incisives, les réflexions machiavéliques, tout ce qui prépare, organise, calcule, l'emploi de cette énergie et son fantastique *détournement* hors de son but initial.

II. Rétablir l'ordre : passion et moralité

La question posée par le dénouement du roman est alors celle-ci : comment arrêter les dégâts que causent ces passions ? On observe en effet, dans les derniers chapitres du roman, une intensification de cette question axiologique, très visible dans la dynamique de polarisation entre le registre de l'extrême sainteté et celui du démoniaque. Selon une tendance très « romanesque » (à laquelle se prête naturellement le genre du roman-feuilleton), le roman devient l'histoire de la lutte du bien contre le mal, de la « vertu » contre le « vice » (ces deux derniers mots, assez vagues d'ailleurs, revenant de manière très répétitive dans la fin du roman).

Un dénouement dédoublé

Sur le plan de la composition du roman, on peut en effet distinguer trois phases :

1. L'« exposition », nommée ainsi par Balzac (ch. 1-36), située en juillet 1838, qui amène la situation de manipulation sur laquelle est fondée le roman, en mettant en contact la sexualité du baron avec la haine de Lisbeth.
2. Le drame proprement dit (ch. 37-99), qui commence trois ans après.
On peut éventuellement le diviser en deux temps : la domination de Valérie sur Hulot et sur Wenceslas (ch. 37-71) ; puis la chute de Hulot, soumis à un chantage de la part du ménage Marneffe pendant que s'effondrent ses plans en Algérie (ch. 72-99). Hulot, quittant sa famille, se réfugie alors chez Josépha.
3. Le dénouement (ch. 100-132)
Ainsi, les deux fils principaux du roman sont paradoxalement séparés (dé-noués) avant le dénouement proprement dit, qui va conclure chacun d'eux isolément.

La fin du roman est en effet un dénouement bifide, qui dissocie les deux fils narratifs passionnels (Lisbeth-Valérie d'un côté, Hulot de l'autre). Les deux versants sont symétriques, et montrent chacun la Vertu aux prises avec le Vice. C'est pourquoi la Vertu s'incarne enfin

en deux instances : Adeline trouve un pendant masculin en son fils, Victorin (« Il devint parfait (...) il fut en homme ce que sa mère était en femme », p. 462). Adeline va se consacrer au versant « féminin » de l'intrigue, une mission de charité (sauver Hulot) ; Victorin va se consacrer au versant « masculin » de l'intrigue, une mission de justice (punir Valérie).

Le parallèle est renforcé par la présence d'auxiliaires de même statut : un auxiliaire tenant un discours didactique (Bianchon à Adeline [et Victorin], Chapuzot à Victorin), un auxiliaire relié aux associations plus ou moins secrètes des *Scènes de la vie parisienne* (Victorin rejoint Vautrin par Mme de Saint-Estève, donc l'univers de *Splendeurs et misères des courtisanes* avec les « Grands Fanandels », Adeline rejoint les bonnes œuvres de Mme de la Chanterie donc l'univers de *L'Envers de l'histoire contemporaine* avec les « Frères de la Consolation »), et surtout, parallèle le plus évident, un auxiliaire comparé à un démon (Mme de Saint-Estève, Josépha)¹³.

Vice	Passion manipulatrice	Passion manipulée
	Rancune & cupidité : l'Or	le Plaisir
	Bette & Valérie	Hulot
Vertu	Victorin	Adeline
	Justice (punir Valérie)	Charité (sauver Hulot)
Auxiliaires : didactique collectif "démon"	Chapuzot (discours sur la Monarchie)	Bianchon (discours sur la Religion)
	autour de Vautrin	autour de Mme de la Chanterie
	Mme de Saint-Estève	Josépha

Et la symétrie est encore renforcée par la simultanéité : Adeline voit Josépha au moment où Victorin voit Mme de Saint-Estève.

Des enjeux plus politiques que psychologiques

Les deux discours didactiques (Bianchon à Adeline, Chapuzot à Victorin) déplacent l'accent du plan moral et psychologique vers le plan social et politique. D'ailleurs, nous dit le narrateur, « à Paris, la vie est trop occupée pour que les gens vicieux fassent le mal par instinct, ils se défendent à l'aide du vice contre les agressions, voilà tout. » (p. 268). Le vice serait donc plus social que moral, il résulterait du heurt des intérêts ou des passions contraires au sein d'une société trop conflictuelle. C'est bien dans ce sens que vont les deux discours du médecin et du policier :

- Pour Bianchon (ch. 120), le « mal profond » de la société est le règne de la finance (l'« égoïsme solidifié »), la nécessité de faire fortune. Contre le cynisme qui en découle, Bianchon espère en une restauration des sentiments religieux (avec une fonction pour ainsi dire inhibitrice).
- Pour Chapuzot (ch. 108), ce qui est à déplorer est l'impuissance de la police, dans un régime privé (notamment par la presse) de la ressource de l'arbitraire royal, qui lui permettait d'agir comme une « sous-fatalité ». Sans cautionner les actes de Mme de Saint-Estève, Chapuzot ferme les yeux sur ce moyen de détruire les « monstruosité morales ».

¹³ Notons que, au cours de cette mise en ordre symétrique des personnages du roman, le dénouement finit pour ainsi dire par « effacer » Bette. Cet effacement structural dans la composition du dénouement reflète son effacement dans l'intrigue : cruciale dans l'exposition, pour mettre en contact Valérie et Hulot, elle n'agit plus ensuite que par l'intermédiaire de Valérie (avec qui elle forme un couple fusionnel). Sa culpabilité n'est jamais révélée, et le personnage s'évanouit pour ainsi dire du « bilan » moral dressé au dénouement.

C'est donc bien, ici, le cas de dire que Balzac écrit à la lumière de la Religion et de la Monarchie, comme il le revendiquait dans l'*Avant-propos à la Comédie humaine* de 1842.

Il est vrai que Valérie est le symptôme d'un mal plus général, d'un état de la société moderne. C'est pourquoi Balzac consacre tout un chapitre à expliquer la position très particulière de Valérie (et à justifier ce personnage de « Machiavel en jupon ») :

Ces Machiavels en jupon sont les femmes les plus dangereuses ; et, de toutes les mauvaises espèces de Parisiennes, c'est la pire. Une vraie courtisane, comme les Josépha, les Schontz, les Malaga, les Jenny Cadine, etc., porte dans la franchise de sa situation un avertissement aussi lumineux que la lanterne rouge de la Prostitution [...] Un homme sait alors qu'il s'en va là de sa ruine. Mais la douce honnêteté, mais les semblants de vertu, mais les façons hypocrites d'une femme mariée qui ne laisse jamais voir que les besoins vulgaires d'un ménage, et qui se refuse en apparence aux folies, entraîne à des ruines sans éclat (p. 238-239)

Ce qui rend Valérie si redoutable, ce n'est donc pas qu'elle se prostitue comme les courtisanes (comme Josépha par exemple, qui apparaît en effet à la fin du roman comme un personnage bien plus sympathique que Valérie – c'est d'ailleurs une artiste). Valérie est à mi-chemin de la simple femme adultère et de la courtisane, dans un entre-deux fondamentalement hypocrite, celui d'une courtisane qui fait semblant d'être une femme mariée. Et c'est cette hypocrisie qui fait son charme, comme le savent bien Crevel et Hulot, qui en sont tout à fait conscients : elle ravive en effet leur croyance en leur pouvoir de séduction (« le mensonge vaut souvent mieux que la vérité », p. 300-301). La séduction de Valérie repose largement sur cette duplicité :

Mme Marneffe présenta d'ailleurs à Crevel des recherches qu'il ne soupçonnait pas, car ni Josépha ni Héloïse ne l'avaient aimé ; tandis que Mme Marneffe jugea nécessaire de bien tromper cet homme [...] Les tromperies de l'amour vénal sont plus charmantes que la réalité. [...]

Ainsi, la rareté des entrevues maintenait chez Crevel le désir à l'état de passion. Il s'y heurtait toujours contre la dureté vertueuse de Valérie qui jouait le remords [...] elle paraissait céder à la passion folle de ce bourgeois ; mais elle reprenait, comme honteuse, son orgueil de femme décente et ses airs de vertu, ni plus ni moins qu'une Anglaise, et aplatissait toujours son Crevel sous le poids de sa dignité, car Crevel l'avait de prime abord avalée vertueuse. Enfin, Valérie possédait des spécialités de tendresse qui la rendaient indispensable à Crevel aussi bien qu'au baron. En présence du monde, elle offrait la réunion enchanteresse de la candeur pudique et rêveuse, de la décence irréprochable, et de l'esprit rehaussé par la gentillesse, par la grâce, par les manières de la créole ; mais, dans le tête-à-tête, elle dépassait les courtisanes [...] Ce contraste plaît énormément à l'individu du genre Crevel ; il est flatté d'être l'unique auteur de cette comédie, il la croit jouée à son seul profit, et il rit de cette délicieuse hypocrisie, en admirant la comédienne. (p. 243-244)

L'allusion à l'Angleterre signale bien que Balzac attribue à cette hypocrisie une valeur de symptôme social et historique (l'Angleterre représentant pour Balzac une tendance inquiétante de la société française contemporaine). Balzac en donne quelques autres indices, en faisant de la duplicité de Valérie l'exemple de la duplicité plus générale du sentimentalisme romantique, qui sert de prétexte au vice (« On est deux anges, et l'on se comporte comme deux démons », p. 174-175). Par son salon, Valérie ambitionne d'ailleurs un

certain pouvoir politique (voir « Dans une pensée d'avenir, Valérie avait ajouté l'hypocrisie religieuse à son hypocrisie sociale. », p. 240), notamment par Claude Vignon.

La « femme comme il faut » qui plaît tant à Crevel est, pour le lecteur familier de Balzac, un syntagme figé qui renvoie, comme un signal, à *Autre étude de femme*. Émile Blondet y fait un exposé « analytique » sur la « femme comme il faut », ce type féminin nouveau qui a remplacé la « grande dame » d'autrefois, et qui est en quelque sorte le symptôme des temps modernes. Elle témoigne de l'affadissement des mœurs françaises, de la dégradation de la « gracieuse franchise du 18^e s. » par « l'hypocrisie anglaise »¹⁴. En un sens, Victorin, le fils de Hulot, qui cache ses sentiments et son énergie sous une « fausse gravité », est au début du roman une autre image de ces mœurs modernes :

« Ces gens sont des cercueils ambulants qui contiennent un Français d'autrefois ; le Français s'agite par moments, et donne des coups contre son enveloppe anglaise ; mais l'ambition le retient, et il consent à y étouffer » (p. 117)

Dans *Autre étude de femme*, la princesse de Cadignan protestait au nom des passions, justement (« à toutes les époques les passions sont les mêmes »), ce qui définissait en quelque sorte le programme littéraire de Balzac (retrouver la passion sous la petitesse apparente de l'époque)¹⁵. Mais le ton journalistique et railleur de Blondet dessinait déjà un autre programme, celui qui consiste à peindre les « diableries angéliques et les innocentes roueries »¹⁶ de la *femme comme il faut*. En un sens *La Cousine Bette* accomplit ces deux programmes, en les mettant aux prises l'un avec l'autre.

L'éducation aux passions : deux leçons de lucidité

La position politique pointée par le roman n'est à vrai dire là que comme un point de référence, et Balzac n'a probablement pas d'illusion, en 1846, sur la possibilité de la restauration d'un régime autoritaire et catholique. Comme le révèle assez bien d'ailleurs les embarras du discours de Chapuzot – et sa fausse position, puisqu'il promet de fait à demi-mot que l'on fermera les yeux sur les démarches de Victorin (« Eh ! Vous vous appelez la Famille, (...) tout est dit, agissez comme vous l'entendrez », p. 498), il s'agit plutôt de proposer au lecteur des modèles d'action individuelle. Le roman propose au lecteur deux leçons de lucidité sur les passions : une pour les femmes (pour éviter de donner prise à la manipulation), une pour les hommes (pour combattre les manipulateurs).

a) Adeline ou les impuissances de la vertu

Dans le roman, Adeline incarne la « vertu », ce terme étant employé de manière ambivalente, à la fois dans son sens général (le bien, la sainteté) et surtout dans son sens restreint (chasteté, fidélité de l'épouse). Le mot « vertu », répété compulsivement par Adeline – en particulier dans son dialogue avec Atala Judici, où il devient l'objet d'un véritable dialogue de sourds (ch. 127) – est ainsi la cible d'une ironie insistante. La vertu comprise en

¹⁴ Balzac, *Autre étude de femme*, *La Comédie humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 700.

¹⁵ C'est ce qu'indique l'allusion à *La Duchesse de Langeais* (*ibid.*, p. 702) : « A toutes les époques les passions seront les mêmes. Je sais d'admirables dévouements, de sublimes souffrances auxquelles manque la publicité, la gloire si vous voulez, qui jadis illustrait les fautes de quelques femmes. (...) Pour moi, je trouve la fuite de la duchesse de Langeais, dit la princesse en regardant le général de Montriveau, tout aussi grande que la retraite de mademoiselle de La Vallière. »

¹⁶ *Ibid.*, p. 700.

ce sens est impuissante : le vice du baron est incorrigible, la vertu d'Adeline est finalement vaincue à la dernière page, en faisant un reproche au baron.

Dans ce contexte, l'intervention de Josépha n'a pas d'autre utilité que présenter au lecteur (ou plutôt à la lectrice) un idéal d'épouse (p. 490) : celle qui sait jouer à la fois les rôles d'épouse et de maîtresse¹⁷, quand bien même cela exigerait des « leçons de gymnastique »... La scène où Adeline échoue lamentablement à se vendre à Crevel, permet de montrer les compétences d'actrice qu'exige ce rôle de courtisane (ch. 88-89, à lire en contraste avec les ch. 1-6). Dans *La Comédie humaine*, il y a au moins une femme qui sait réaliser ce programme, c'est Mme Jules dans *Ferragus* :

La plupart des femmes, en rentrant du bal, impatientes de se coucher, jettent autour d'elles leurs robes, leurs fleurs fanées, (...) les chiffons menteurs, les cheveux vendus par le coiffeur, toute la fausse femme est là, éparse. *Disjecta membra poetæ*, la poésie artificielle tant admirée par ceux pour qui elle avait été conçue, élaborée, la jolie femme encombre tous les coins. À l'amour d'un mari qui bâille, se présente alors une femme vraie qui bâille aussi (...) Inspirée par un amour vrai, car l'amour a, comme les autres êtres, l'instinct de sa conservation, madame Jules agissait tout autrement, et trouvait, dans les constants bénéfices de son bonheur, la force nécessaire d'accomplir ces devoirs minutieux desquels il ne faut jamais se relâcher, parce qu'ils perpétuent l'amour. Ces soins, ces devoirs, ne procèdent-ils pas d'ailleurs d'une dignité personnelle qui sied à ravir ? N'est-ce pas des flatteries ? n'est-ce pas respecter en soi l'être aimé ? Donc madame Jules avait interdit à son mari l'entrée du cabinet où elle quittait sa toilette de bal, et d'où elle sortait vêtue pour la nuit, mystérieusement parée pour les mystérieuses fêtes de son cœur. En venant dans cette chambre, toujours élégante et gracieuse, Jules y voyait une femme coquettement enveloppée dans un élégant peignoir, les cheveux simplement tordus en grosses tresses sur sa tête (...) plus séduisante que la plus habile courtisane, enfin toujours tendre, et partant toujours aimée. Cette admirable entente du métier de femme fut le grand secret de Joséphine pour plaire à Napoléon, comme il avait été jadis celui de Césonie pour Caius Caligula, de Diane de Poitiers pour Henri II. Mais s'il fut largement productif pour des femmes qui comptaient sept ou huit lustres, quelle arme entre les mains de jeunes femmes ! Un mari subit alors avec délices les bonheurs de sa fidélité¹⁸.

b) Victorin ou l'efficacité du vice

Victorin traverse un apprentissage similaire à celui de sa mère. Après quelques scrupules, aisément dissipés, Victorin commande le meurtre de Valérie. Celui-ci est réalisé par des moyens similaires à ceux qu'elle a auparavant utilisés, et tout ce dénouement, souvent caractérisé comme excessivement feuilletonnesque, n'est bien qu'une version concentrée et accélérée des procédés de manipulation exposés pendant le reste du roman : la machination ourdie par Mme de Saint-Estève réalise un magnifique enchaînement de passions, jouant à la fois sur la cupidité et l'envie des lorettes (Carabine veut un tableau), sur la jalousie du Brésilien, sur la fantaisie qu'a Valérie pour Wenceslas. Et les moyens mis en œuvre sont pour partie les mêmes, Valérie étant surprise en flagrant délit d'adultère (si l'on peut dire) avec Wenceslas, comme elle l'avait été avec Hulot, mais volontairement. La victoire, certes compromettante, consiste donc là aussi dans un certain usage des passions, qui permet de jouer le rôle de « sous-fatalité », d'« instrument de la colère divine » ou de « doigt de Dieu ».

¹⁷ En effet, sur le plan de l'intrigue, l'intervention de Josépha n'a pas d'utilité, puisque Adeline rencontre finalement le baron grâce à ses bonnes œuvres dans le faubourg Saint-Antoine, et non grâce aux recherches de Josépha.

¹⁸ Balzac, *Ferragus*, *La Comédie humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1977, p. 839.

La physique des passions, parce qu'elle fait agir des personnages dans une société, en interaction les uns avec les autres, et non dans le vase clos d'un individu abstrait, met les passions aux prises les unes avec les autres. Dès lors l'objet de l'intérêt du romancier n'est pas le développement abstrait d'une physique des passions mais plutôt l'observation d'une technique des passions : celle de la manipulation. C'est en ce sens que le roman fait passer la réflexion sur les passions de la sphère psychologique et morale à une dimension sociale et historique.