

# Tableaux de Paris

## *Ferragus*

La préface d'*Histoire des Treize* mais l'accent sur la dimension parisienne des aventures à suivre : « Il s'est rencontré, sous l'Empire et **dans Paris** » (p. 9) en forment les premiers mots. Tout à la fin de ces pages, Balzac reprend, de façon à amener une conclusion : « Il y eut donc **dans Paris** treize frères qui s'appartenaient et se méconnaissaient tous dans le monde » (p. 17). Où je relève l'emploi du passé simple, qui indique que le temps des Treize est révolu, ainsi que l'indiquent d'autres observations convergentes. Dans la dernière phrase de l'ensemble, il justifie le choix des trois histoires retenues « par **la senteur parisienne** des détails, et par la bizarrerie des contrastes » (p. 17). L'ambition de peindre Paris se confirme d'une façon éclatante au seuil de *Ferragus*, dont l'entrée en matière est consacrée aux différents types de rues de la capitale, et plus encore de *La Fille aux yeux d'or*, où est dressée une typologie sociale de la ville, assimilée à un enfer dantesque qui comporterait cinq cercles (les prolétaires, les petits bourgeois, les grands bourgeois, les artistes, le grand monde). Ces deux ouvertures présentent la ville au présent de vérité générale, qui semble coïncider avec le temps de la composition des nouvelles concernées et non celui de leurs intrigues respectives : on apprendra bientôt que Maulincour croisait Mme Jules rue Soly « il y a [...] environ treize ans » et, dans *La Fille aux yeux d'or*, sont au moins évoqués les succès de la Taglioni, qui se révèle au début de la monarchie de Juillet, et l'obligation hebdomadaire de rallier la Garde nationale, qui date de la même époque, alors que l'action proprement dite est datée du mois d'avril 1815 c'est-à-dire des Cent-Jours. *La Duchesse de Langeais* est construit d'une façon moins linéaire que ces deux récits ; il s'agit pour l'essentiel d'une grande analepse, parisienne, logée entre une introduction et une conclusion situées aux confins de l'Espagne, cinq ans plus tard (en 1823). Mais cette analepse commence par un long chapitre, intitulé « L'amour dans la paroisse de Saint-Thomas d'Aquin », où le romancier procède à l'étude de la société du faubourg Saint-Germain, au présent et dans la perspective d'expliquer la fin de la Restauration en 1830. Le procédé est comparable à celui qui se rencontre dans les deux autres nouvelles.

Trois épisodes particuliers, datés de 1815 à 1823 quoique relatés à rebours de l'ordre chronologique, sont ainsi introduits par de vastes tableaux à visée démonstrative, qui les situent depuis un point de vue surplombant qui est celui de la monarchie de Juillet. Quand Balzac écrit et publie *Histoire des Treize*, le tableau parisien constitue une sorte de genre, illustré en particulier par Louis-Sébastien Mercier dans le *Tableau de Paris* et par Restif de la Bretonne dans les *Nuits de Paris* : une promenade sensible, inspirée par la tonalité des *Rêveries* de Rousseau, mettait au jour les contrastes, et surtout les misères, de la grande ville révolutionnée. Mercier justifiait son entreprise en ces termes :

L'écrivain est souvent placé entre ces contrastes frappants, et voilà pourquoi il devient véhément et sensible ; il a vu de près la misère de la portion la plus nombreuse d'une ville qu'on appelle opulente et superbe ; il en conserve le sentiment profond. S'il eût été heureux, il y a mille idées touchantes et patriotiques qu'il n'eût pas eues. Orateur du plus grand nombre, et conséquemment des infortunés, il doit défendre leur cause ; mais la défend-on quand on n'a pas senti le malheur d'autrui, c'est-à-dire, quand on ne l'a point partagé ?

Ce genre devait donner naissance à un ensemble d'écrits d'inspiration journalistique, consacrés à l'observation de ce qu'on appelait volontiers la « physionomie » de Paris, soit à de petites « études de mœurs » : quartiers, décors, types humains voire objets emblématiques comme le parapluie ou le bonbon. Walter Benjamin, le premier à identifier cette littérature, l'a désignée comme « panoramique » :

En même temps que les panoramas proprement dits s'est développée une littérature de panorama dont font partie *Paris ou le Livre des Cent-et-un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris*, *La Grande Ville*. [...] Ce sont des séries d'esquisses dont le prétexte anecdotique correspond aux figures situées au premier plan dans les panoramas, tandis que le tableau qu'ils donnent de la société est l'équivalent du décor peint à l'arrière-fond<sup>1</sup>.

Il y a toute une littérature dont le caractère stylistique donne un équivalent parfait des dioramas, et autres panoramas. Ce sont les recueils composés dans l'esprit du feuilleton et les séries d'esquisses du milieu du siècle. Des œuvres comme *La Grande Ville*, *Le Diable à Paris*, *Les Français peints par eux-mêmes*. Ce sont dans une certaine mesure des dioramas moraux, non seulement proches parents des autres par

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, le Livre des passages*, trad. J. Lacoste, Cerf, 1989, p. 37.

leur diversité audacieuse, mais construits exactement comme eux techniquement. Le premier plan élaboré visuellement, plus ou moins détaillé, du diorama trouve son équivalent dans l'habillage feuilletonesque très profilé qui est donné à l'étude sociale, laquelle donne ici un large arrière-plan analogue au paysage<sup>2</sup>.

Entre 1831 et 1834, l'éditeur Ladvocat, menaçant ruine, avait sollicité ses amis dans le but de composer *Paris ou le livre des cent-un*, recueil composite inspiré des tableaux de Mercier et Restif auquel contribuèrent Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Sue, Dumas... Quant à Balzac, il avait ouvert sa carrière journalistique par une *Physiologie du mariage* (publiée anonymement en 1829) et l'avait continuée en écrivant *Théorie de la démarche* (1833).

« Miroir en miettes » de la société de cette époque, comme l'écrit Nathalie Preiss, la physiologie est un petit genre journalistique dont les auteurs s'emparent de sujets modernes, en prenant en considération des types sociaux méprisés sous l'Ancien Régime, tels que la portière (on en trouve un exemple dans *Ferragus*) et le chiffonnier, ou bien de nouvelles figures comme la grisette, la lorette, l'employé de bureau, le bas-bleu (c'est-à-dire la femme écrivain), le flâneur... Les physiologies touchent donc à l'étude de l'existence sociale et morale, sur un mode piquant et imagé ; elles font une place considérable à l'esquisse et à la saynète (une grande référence générique de cette littérature est théâtrale), destinées à susciter à la fois le sourire et la mélancolie. Cette « littérature panoramique » est en elle-même *collectionneuse*, destinée comme l'écrivait Jules Janin à retenir et perpétuer un présent par définition labile – mélancolique, allégorique et moderniste, donc, d'où la fantaisie, l'arabesque, l'ironie :

En effet, comptez combien peu de moralistes ont daigné entrer dans ces simples détails de la vie de chaque jour ! Comptez donc combien le nombre des poètes comiques est inférieur au nombre des logiciens, des métaphysiciens, ou simplement des casuistes ! Dans cette représentation animée des mœurs et des caractères d'un peuple, l'antiquité ne vit guère que sur Homère et sur Théophraste, sur Plaute et sur Térence ; les temps modernes s'appuient sur Molière et sur La Bruyère, deux Représentants sérieux et gais à la fois de notre vie publique ; l'un, l'historien du peuple, l'ami du peuple ; l'autre, l'historien de la cour, dont il était loin d'être l'ami. Entre ces deux grands maîtres se placent, de temps à autre, quelques écrivains subalternes, Sainte-Foix et Mercier par exemple. Mais chez les badigeonneurs du

---

<sup>2</sup> *Id.*, p. 547.

carrefour et de la rue, quels regards sans portée ! quels jugements faits au hasard ! Comme ces valets de chambre de l'histoire rapetissent à plaisir leur triste héros, en le réduisant aux proportions les plus infimes ! A ces faiseurs de silhouettes crayonnées d'une main tremblante sur le mur d'une cuisine, je préfère encore les satiriques, race acharnée et mal élevée, il est vrai, mais qui finit cependant par arriver à une certaine ressemblance, et dont les pages brutales ressemblent à l'histoire, comme un coup de poignard qui tue ressemble à un coup de bistouri qui sauve. Mais, quoi ! nous ne sommes pas chargés de faire l'histoire des moralistes : nous devons seulement rechercher de quelle façon il faut nous y prendre pour laisser quelque peu, après nous, de cette chose qu'on appelle la vie privée d'un peuple ; car, malgré nous, nous qui vivons aujourd'hui, nous serons un jour la postérité. Nous avons beau nous estimer au plus bas, c'est-à-dire nous estimer un peu plus qu'à notre juste valeur, il faudra bien qu'à notre tour nous tombions tête baissée dans ce gouffre béant qu'on appelle l'histoire, et qui finira par absorber l'éternité et Dieu lui-même avec elle. Donc, puisque nous sommes encore, à l'heure qu'il est, sur le bord de ce gouffre, prenons nos précautions pour bien tomber dans l'abîme ; le pied peut nous glisser, nous pouvons avoir le vertige, et alors il nous faudrait tomber là comme des goujats pris de vin ou de sommeil.

Oui, songeons-y, un jour viendra où nos petits-fils voudront savoir qui nous étions et ce que nous faisons en ce temps-là ; comment nous étions vêtus : quelles robes portaient nos femmes ; quelles étaient nos maisons, nos habitudes, nos plaisirs ; ce que nous entendions par ce mot fragile, soumis à des changements éternels, la beauté ? On voudra de nous tout savoir : comment nous montions à cheval ? comment nos tables étaient servies ? quels vins nous buvions de préférence ? Quel genre de poésie nous plaisait davantage, et si nous portions ou non de la poudre sur nos cheveux et à nos jambes des bottes à revers ? Sans compter mille autres questions que nous n'osons pas prévoir, qui nous feraient mourir de honte, et que nos neveux s'adresseront tout haut comme les questions les plus naturelles. C'est à en avoir le frisson cent ans à l'avance.

On peut estimer que l'entreprise est mélancolique et moderniste parce qu'elle a trait à une forme de conservation symbolique, quand le temps passe, de types et d'objets promis à disparaître et elle préfigure par exemple celle de Baudelaire dans « Le Cygne » (qui appartient du reste à la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* ; notez aussi que *Ferragus* fait une place importante aux chantiers de Paris). Les développements de Baudelaire sur la

modernité, c'est-à-dire sur l'inscription du présent dans les œuvres, se rapportent à cette problématique. C'est peut-être pourquoi il choisit Constantin Guys, peintre et graveur de physiologies, dans l'important essai intitulé *Le Peintre de la vie moderne*.

Pour revenir à Balzac, la position de ses « tableaux de Paris » en ouverture de *Ferragus* et de *La Fille aux yeux d'or*; en particulier, tire de la « littérature panoramique » non seulement son principe mais quelquefois aussi sa matière : il arrive qu'il accommode certains de ses propres articles de presse pour les insérer dans les nouvelles. Cependant les pages en question ont ici une autre fonction que celles publiées dans des journaux ou des fascicules divers : placées en ouverture d'une œuvre de fiction, elles engagent à adopter un mode de lecture plutôt qu'un autre (ce qui signifie qu'elles tiennent du programme) et elles introduisent l'anecdote – soit que ladite anecdote illustre une idée, comme cela semble le cas dans *Ferragus* et dans *La Duchesse de Langeais*, soit qu'elle serve de contre-exemple dans *La Fille aux yeux d'or*, où la beauté de Henri de Marsay contredit l'énoncé général :

Si ce coup d'œil rapidement jeté sur la population de Paris a fait concevoir la rareté d'une figure raphaëlesque, et l'admiration passionnée qu'elle y doit inspirer à première vue, le principal intérêt de notre histoire se trouvera justifié. *Quod erat demonstrandum*, ce qui était à démontrer, s'il est permis d'appliquer les formules de la scolastique à la science des mœurs.

L'idée de démonstration et de justification était présente dans *La Duchesse de Langeais* :

Ces idées veulent des développements qui appartiennent essentiellement à cette aventure, dans laquelle ils entrent, et comme définition des causes, et comme explication des faits (p. 219).

On constatera que, dans *Ferragus*, la transition entre considérations générales et récit singulier est menée avec plus de finesse que dans les deux autres histoires et qu'elle repose sur un jeu de points de vue. Ce sera l'objet du commentaire composé qui suit.

## Commentaire composé

*Ferragus*, p. 39-46 (jusque « son conspirateur »)

NB : Ce passage est beaucoup plus long qu'aucun passage qui vous serait proposé pour l'examen. Ce découpage ne me permettra pas de rendre compte de tous les détails du texte mais il présente l'avantage d'éclairer la méthode de Balzac dans l'ensemble du récit. Il ne

m'empêche pas, par ailleurs, de vous montrer comment procéder quand on se trouve confronté à l'exercice du commentaire composé.

## Introduction

[1. **Situation de l'extrait**] Pages liminaires de la nouvelle. Se sont jusqu'ici succédé, passée la préface générale, deux titres, celui du récit et celui de son premier chapitre : *Ferragus, chef des Dévorants* et *Madame Jules*, soit deux noms de personnages. Le premier est manifestement un nom de guerre, assorti d'un titre assez mystérieux (on pourra se demander ce que *dévore* ce personnage, alors que *dévorants* est supposé dériver de *devoir*, comme l'explique la préface). Le second désigne une femme par son titre d'épouse, *Madame*, suivi du prénom de son mari : fait rare, qui la désigne familièrement comme une bourgeoise (et non comme une aristocrate) et qui pourrait marquer l'étroitesse du lien, voire la dépendance, qui l'unit à son mari – on comprendra plus tard que Madame Jules désigne Clémence Bourignard, épouse de Jules Desmarets, lui-même souvent désigné par sa fonction d'agent de change du banquier Nucingen.

[2. **Caractérisation et organisation du passage**] Aucun de ces deux personnages n'est nommé dans ce début de récit (*cet incipit*) et on serait porté à penser qu'ils en sont absents. Ces pages forment principalement un « tableau de Paris », suivi d'une amorce d'intrigue, qui ne consiste non pas tant en une description qu'en une caractérisation morale de la ville, appuyée sur la double métaphore du monstre et de la courtisane. Quant à l'amorce d'intrigue, conjuguée aux temps du passé alors que le tableau se conjugue au présent de vérité générale, comme si Paris y était vu du ciel, elle se détache très progressivement, comme si Balzac y actualisait une hypothèse qui prendrait peu à peu son autonomie.

[3. **Perspective de lecture**] Tel sera l'objet de ce commentaire : comment Balzac dégage-t-il ici, à partir de l'établissement d'un « lieu commun » (Paris), à la fois le chemin d'une intrigue particulière et celui d'une lecture ?

### [4. **Annnonce du plan**]

I. [Qu'est-ce que c'est ?] Un tableau de Paris, présenté par un amateur et amant de la ville

II. [Comment est-ce que c'est fait ?] ... placé sous le signe de l'excès et de la monstruosité

III. [Pourquoi, quel est l'enjeu ?] ... de façon que se dégage pour le lecteur un chemin peut-être trompeur

## I. Tableau de Paris : l'établissement d'un « lieu commun »

### a. Connaître et reconnaître Paris

D'entrée de jeu, le lecteur est installé dans la capitale (« dans Paris »), évoquée au présent de vérité générale à grand renfort de formules impersonnelles : « Il est », comme on vient de voir, et encore « il existe », « il y a », « il y a là », « il est des rues », « il y a telle rue », « il se rencontre », « il y a je ne sais quoi »... Le point de vue adopté est moral (« certaines rues déshonorées », « des rues simplement honnêtes », « des rues assassines », « des rues estimables »), fondé sur une analogie entre la ville et l'humanité : « les rues de Paris ont des qualités humaines », elles ont une « physionomie ». Le narrateur se pose donc en observateur (« ces observations, incompréhensibles au-delà de Paris », « les conjectures qu'un observateur peut se permettre » ; à propos d'effets de nuit : « ceux qui se sont amusés à les observer ») et il convoque d'abord deux modèles d'appréhension possible de la grande ville, celui de la justice et de la police, d'une part, celui de la statistique à la manière de Benoiston de Châteauneuf, d'autre part. La nature de la référence à la police varie dans ces pages puisque, dans un premier temps, on lit que celle-ci devrait incriminer certaines « rues assassines » comme responsables des meurtres qui s'y commettent. A la fin de l'extrait, elle réapparaît dans une simple comparaison : on voit un personnage encore anonyme considérer une maison « avec l'attention d'un agent de police cherchant son conspirateur ». On a lu qu'un observateur se permet des « **conjectures** » et découvre un peu plus loin que, aux mouvements d'une passante, « un homme d'esprit **devine** le secret de sa course mystérieuse » : l'observation se double donc de l'interprétation. Ce grand tableau de Paris aurait-il pour fonction de présenter le cadre d'une enquête de ce type ?

### b. Le lieu de tous les possibles littéraires

Le portrait de l'observateur se précise au milieu du passage, à la faveur d'une distinction entre les « amateurs » de Paris et ses « amants ». Les premiers, en « petit nombre », sont des « gens qui ne marchent jamais en écervelés, qui dégustent leur Paris, qui en possèdent si bien la physionomie qu'ils y voient une verrue, un bouton, une rougeur » : Balzac file l'image la comparaison entre la ville et les humains qu'elle abrite. Ces connaisseurs ne se confondent pas exactement avec les « hommes d'étude et de pensée, de poésie et de plaisir qui savent récolter, en flânant dans Paris, la masse de jouissances flottantes, à toute heure, entre ses murailles » : à l'affût d'indices minuscules (verrues, boutons, rougeurs), jamais « écervelés »,

ils ne flânent pas mais se contentent de marcher, sans que leur imagination soit sollicitée par le « beau spectacle » de la capitale, par sa « vraie poésie », « ses « bizarres et larges contrastes ». Le point de vue adopté par Balzac dans ce début de nouvelle est donc à la fois celui d'un savant et celui d'un poète, dans l'esprit de qui jaillissent des images comme celle d'une « monstrueuse merveille ». On lit un peu plus loin que « Voyager dans Paris est, pour ces poètes, un luxe coûteux » – « luxe coûteux » en temps, parce qu'ils ne peuvent pas ne pas « dépenser quelques minutes devant les drames, les désastres » et autres accidents qui l'y assaillent et parce qu'ils ne sont jamais assurés, ayant décidé de gagner la périphérie de la ville, de pouvoir « en quitter le centre à l'heure du dîner », tant elle les captive. Le point de vue narratif épouse le leur, d'où quelques exclamations directement adressées à la ville, tutoyée. Aux yeux de ces « amants » ou « poètes » se présentent donc des « drames », Paris est pour eux « la ville aux cent mille romans » ; il est remarquable que cette figure de poète se substitue peu à peu à celle du savant qui dominait dans les premières lignes de la nouvelle. Voilà qui justifie ce que le narrateur appelle un « début vagabond », conçu sur le modèle de la flânerie : il introduit à un « drame » ou un « roman » particulier.

### c. Une connivence avec le lecteur

La caractérisation morale, sociale et poétique réalisée par ce tableau de Paris se construit de telle façon que le lecteur puisse s'y reconnaître, ce que favorisent à la fois le recours au présent de vérité générale et quelques références implicites ou explicites à l'actualité. L'évocation d'une « rêverie de la Grèce », à propos de la place de la Bourse, s'explique par la présence de colonnades érigées seulement en 1825 alors que l'intrigue est datée d'il y a « environ treize ans », c'est-à-dire par rapport à l'actualité de la publication de la nouvelle en 1833. Une forme de connivence avec le lecteur s'exprime par quelques tours exclamatifs (« Monstre complet d'ailleurs ! », « Beau spectacle ! Mais, ô Paris ! »), par des phrases interronégatives, visant à susciter l'acquiescement du lecteur (« La rue Traversière-Saint-Honoré n'est-elle pas une rue infâme ? » ; « A qui n'est-il pas arrivé de partir, le matin, de son logis [...] ? » ; « qui n'a pas [...], qui n'a pas ») et surtout par des jeux pronominaux. La deuxième phrase du passage réunit ainsi l'auteur et les lecteurs dans un « nous : « les rues de Paris [...] nous impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense ». Ce « nous » englobant laisse place à un « vous » dès la phrase qui suit : « Il y a des rues de mauvaise compagnie où vous ne voudriez pas demeurer, et des rues où vous placeriez volontiers votre séjour » ; plus loin : « Si vous vous promenez dans les rues de l'île Saint-Louis », « Tantôt la créature que vous y suivez... ». Il s'agit d'énallages de



personne (la deuxième se substituant à la troisième personne de manière à donner de la variété et de la vivacité au récit) qui produisent l'effet d'autant d'adresses à un lecteur indirectement introduit dans le récit qui s'ouvre, au nom de la connaissance de Paris qu'il partagerait avec l'auteur ou le narrateur. Le narrateur va jusqu'à exprimer directement la crainte d'être « compris par peu de personnes ». Enfin les tournures familières (finir « en queue de poisson »), les métaphores incongrues et prosaïques, comme celle du « grand homard », la forte modalisation du texte (repérable en particulier dans l'abondance des adverbes) donnent à l'ensemble une empreinte d'oralité qui renforce encore l'effet de proximité. Le lecteur est *a priori* prêt à littéralement *suivre* le narrateur, voire son ou ses personnages.

## II. Le règne de l'extraordinaire

### a. La ville des contrastes

Ce tableau de Paris est placé, comme l'annonçait la préface, sous le signe de « la bizarrerie des contrastes », il se distingue par une extrême diversité mise en valeur, dès ses premières lignes, par la prépondérance des énumérations : après avoir accumulé les épithètes morales susceptibles d'être associées à des rues, Balzac dresse une liste hétéroclite de rues parisiennes, saisies à des moments divers du jour et de la nuit – en particulier dans le long développement relatif aux mouvements du « monstre », du « grand homard ». Plus loin, il détaille les aspects de ce « plus délicieux des monstres » (femme, vieux, neuf, élégant) ; ailleurs il fait varier les apparences d'une femme « à la brune », suivant les jeux de l'ombre et de la lumière. Paris est la « mouvante reine des cités », le temps y court si vite qu'il n'y a « rien de neuf ». La disparate semble régner, tempérée cependant, sur le plan stylistique, par une syntaxe qui à la fois l'ordonne et la met en évidence, soit par le moyen de la liste (où les éléments juxtaposés partagent une même fonction syntaxique), de l'alternative (« triste ou gai, laid ou beau, vivant ou mort »), ou même de l'anaphore, qui permet de préciser peu à peu, par exemple (au moyen du retour de la conjonction *si*), la figure d'une passante imaginaire. Les contrastes ne sont pas seulement liés à la diversité de la capitale, dont on saisit qu'elle tend même à toujours différer d'elle-même, suivant les heures (entre « le dernier frémissement des dernières voitures de bal » et au matin), du centre aux Barrières où s'agitent « trente mille hommes ou femmes », suivant « les clartés incertaines d'une boutique ou d'un réverbère » qui donnent à une « pauvre bourgeoise » l'allure d'une créature rêvée.

### b. Une fantasmagorie

Opposés au sérieux « amateur », les « amants » de Paris sont en effet des êtres d'imagination, ils ont une « âme impressible ». La ville leur déroule un « spectacle » fascinant, conformés en particulier par les jeux de la clarté et de l'ombre : « tes sombres paysages, tes échappées de lumière, tes culs-de-sac profonds et silencieux ». La voix narrative s'arrête sur ce qu'elle appelle des « effets de nuit » : « Il se rencontre dans Paris des effets de nuit singuliers, bizarres, inconcevables. Ceux-là seulement qui se sont amusés à les observer savent combien la femme y devient fantastique à la brune. » Où le mot *fantastique* renvoie à l'idée d'apparitions et disparitions fantomatiques, de fantasmagories, à tout ce qui « allume l'imagination » et laisse apercevoir des êtres d'un autre monde : « Les sens s'émeuvent alors, tout se colore et s'anime ; la femme prend un aspect tout nouveau ; son corps s'embellit ; par moments ce n'est plus une femme, c'est un démon, un feu follet qui vous entraîne par un ardent magnétisme ». A la limite, toute la capitale se concentre dans de telles figures féminines, le narrateur la désigne comme « une créature » et même « une grande courtisane » dont chacun connaît « parfaitement la tête, le cœur et les mœurs fantasques ». L'expression « amants de Paris », jointe à l'idée de « masse de jouissances flottantes », prend ainsi toute sa valeur. Il importe bien sûr dans ce contexte que le mirage, l'illusion s'imposent en tous lieux – rendant évidemment fort difficile et fort risquée la tâche d'un quelconque enquêteur.

### c. Le monstre

Balzac développe l'idée que la ville forme un monstre non seulement gigantesque, du fait du nombre des rues, des maisons, des êtres qu'il réunit, mais du fait de sa disparate : une sorte de chimère, un Léviathan. On lit que ses greniers sont une « espèce de tête pleine de science et de génie », comme les artistes et les penseurs qui les habitent, tandis que les premiers étages où demeurent les bourgeois sont des « estomacs heureux » et que les boutiques, au rez-de-chaussée des immeubles, en forment les pieds. Les diverses parties du monstre sont « manœuvrées par trente mille hommes ou femmes », comme une mécanique géante que le romancier compare à « un grand homard » muni de membranes (ce sont les gonds des portes), d'articulations (qui « craquent » et par qui « le mouvement se communique »), d'un ventre (« le monstre mange ») et de « mille pattes ». Certainement dominant la misère, l'ombre, l'infamie, la laideur, mais l'excès est en lui-même source de beauté. Ville « aux cent mille romans », riche de « drames » innombrables, Paris est plein d'une « vraie poésie », sensible seulement à ses authentiques amants, épris du « fantastique de la vie réelle » et de ces drames « de l'école moderne » qui ne sont pas accessibles à tous. Charge au romancier, dans ces conditions, d'extraire la poésie, qu'il est capable de saisir, de la gangue qui la dissimule aux

yeux des profanes : ce tableau de Paris ne vise pas seulement à situer une anecdote particulière, il constitue en lui-même un art poétique.

### III. Le dégagement d'une intrigue et d'un chemin de lecture

#### a. Du narrateur omniscient au personnage

Certes, Paris est bien un « lieu commun », qui peut être caractérisé et reconnu par tous ceux qui y circulent, pour peu en particulier que ceux-ci appartiennent à la classe enviée des flâneurs, des rêveurs (je rappelle que l'étymologie du mot « rêve » renvoie à l'errance). La métaphore filée du monstre, aussi bien que les développements consacrés à la disparate et à la fantasmagorie, montrent qu'elle n'est pas réductible par la pensée mais on observe au moins que le romancier, si dans ce « début vagabond » il la dépeint comme un labyrinthe, y aménage pourtant le chemin d'une intrigue. On se souvient que l'ensemble s'ouvre sur la mention de « rues déshonorées », comparables à « un homme coupable d'infamie » : ce dernier mot doit être retenu. L'« observation éminemment utile et neuve » à laquelle « se résume » ce qu'il nomme un « début vagabond » forme en effet un retour à cette première ligne de la nouvelle, reprise et précisée par : « Oui donc, il est des rues [...] dans lesquelles une femme appartenant à ce monde [le grand monde] ne saurait aller sans faire penser d'elle les choses les plus cruellement blessantes ». Suit une longue phrase hypothétique, scandée par le retour anaphorique de *si*, au terme de laquelle la femme imaginaire dont il s'agit paraît condamnée ; on lit : « cette femme est perdue. Elle est à la merci du premier homme de sa connaissance qui la rencontre dans ces marécages parisiens ». Il se trouve que cette femme tout abstraite, hypothétique, et le non moins hypothétique « premier homme de sa connaissance » qui viendrait à la croiser se matérialisent dans le paragraphe suivant, où ils deviennent des personnages. Apparaît en effet « un jeune homme », qui se trouve par un extraordinaire hasard dans l'une de ces rues marquées par l'infamie (là, « pas un mot qui ne répêât un mot infâme »), où il croit reconnaître une femme aimée. Succédant au narrateur, qui évoquait l'hypothèse que son lecteur suive une femme (« la créature que vous y suivez »), ce jeune homme, qui appartient manifestement à la catégorie des « amateurs », voire des « amants » de Paris, tire de son « observation » qu'une conclusion : « il connaissait Paris ; sa perspicacité ne lui permettait pas d'ignorer tout ce qu'il y avait d'infamie possible pour une femme élégante, riche, jeune et jolie, à se promener là, d'un pied criminellement furtif ». Le texte ne précise pas à quoi se reconnaît la démarche d'un pied « criminellement furtif ».

#### b. La délégation du point de vue

Peu à peu, le tableau se resserre : on est passé du point de vue d'un homme d'étude spécialisé dans la physionomie morale de la grande ville à un amateur ou un amant de Paris, sur qui se règle la focalisation du passage, à un simple amant, non plus narrateur mais personnage. La transition entre un point de vue et l'autre (on s'achemine vers une focalisation interne) est marquée par l'emploi absolu du pronom *elle*, en italiques dans le texte, qui désigne l'inconnue comme la femme par excellence, unique, absolue : au lieu que le pronom personnel puisse être substitué à n'importe quel nom, il s'érige ici presque en nom propre. Une autre marque, plus ambiguë, de confusion, est le « Pst ! » qui marque le moment où elle disparaît dans une allée, se déroband au regard du jeune homme : peut-être le narrateur montre-t-il ainsi sa compassion à l'endroit du personnage, momentanément dépité. Enfin, et surtout, l'épithète venant clore la phrase où il est question de la façon dont « doit monter une femme impatiente » est curieusement reprise par le personnage lui-même : « – Impatiente de quoi ? se dit le jeune homme », comme si sa figure se dégageait soudain, avec netteté, de celle du narrateur. Or ce jeune homme ne s'est pas contenté de reconnaître une femme aimée de lui, dans un quartier où elle ne se trouve pas à sa place. La reconnaissant, il subit passagèrement une crise qui lui secoue tout le corps : « En un moment son cœur bondit, une chaleur intolérable sourdit de son diaphragme et passa dans toutes ses veines, il eut froid dans le dos, et sentit dans sa tête un frémissement superficiel. » Voilà les marques physiologiques d'un étrange coup de foudre, qui semble tenir à l'incongruité de la présence d'une femme honnête en un tel lieu : le jeune homme paraît découvrir dans la femme aimée une courtisane qui le fascine.<sup>3</sup>

### c. La possibilité d'errer

A la dernière ligne du passage, on lit qu'il « regarda, le malheureux, tous les étages de la maison avec l'attention d'un agent de police cherchant son conspirateur », ce qui semble bien le désigner comme un enquêteur soucieux de déchiffrer une vérité cachée : n'a-t-il pas déjà été question de « conjectures » et de « devine[r] le secret d'une course mystérieuse » ? Le passage a été scandé par l'affirmation que la réputation d'une femme rencontrée dans « une rue infâme » de Paris, surtout « à la brune », est « perdue ». Sur la base de son tableau de Paris, telle est la formule, tel est le « lieu commun » établi par la narration, partiellement prise en charge par le personnage du jeune homme à la fin de l'extrait. Ce point était annoncé par

---

<sup>3</sup> Ce point sera confirmé plus loin : « Madame Jules était toujours debout, au milieu de ses pensées et de son cœur, plus attrayante alors par ses vices présumés que par les vertus certaines qui en avaient fait pour lui son idole. »

l'indication que « sa perspicacité ne lui permettait pas d'ignorer ce qu'il y avait d'infamie possible [...] » ; voilà qui annonçait sa reprise de l'épithète « impatiente », qui achève d'inscrire le personnage dans le cadre tout normatif d'une étude d'inspiration morale – ce mot employé dans son sens ordinaire, actuel, mais aussi dans celui qui préfigure, à l'époque de Balzac, celui de « sociologique ». Or ce jeune homme a été présenté comme un être anachronique et romanesque, épris d'une femme « digne d'inspirer un de ces amours platoniques qui se rencontrent comme des fleurs au milieu de ruines sanglantes dans l'histoire du Moyen Age » et qui touche un homme dont les yeux « voient bien clair ». Par opposition, la phrase suivante évoquait des « effets de nuit », propres à dissiper une telle passion mais aussi à abuser un tel personnage : il était bientôt question d'un « éclat fugitif, presque toujours trompeur » puis d'une confusion possible entre une « pauvre bourgeoise » et « un démon, un feu follet » apparu dans l'ombre. Paris a d'autre part été désignée comme « la ville aux cent mille romans », où se rencontrent partout des drames. Or le narrateur avait anticipé la possibilité d'une grave méprise ; après avoir souligné le danger couru par une femme aperçue dans une rue infâme, il affirmait : « Mais il y a telle rue de Paris où cette rencontre peut devenir le drame le plus effroyablement terrible, un drame plein de sang et d'amour, un drame de l'école moderne. Malheureusement, cette conviction, ce dramatique sera, comme le drame moderne, compris par peu de personnes [...]. Nous mourons tous inconnus. C'est le mot des femmes et celui des auteurs. » Où se dessine la possibilité d'une fausse piste.

## Conclusion

L'ouverture de *Ferragus* présente au lecteur un tableau reconnaissable par le lecteur quoique monstrueux, d'une ville marquée par la disparate et la fantasmagorie. De cette vue générale se dégage une intrigue particulière dont il semble que le héros suive les pas du narrateur, non seulement par sa flânerie mais par l'interprétation morale que lui suggère une situation incongrue. Le voilà prêt à mener l'enquête, à la façon d'un policier ; toutefois la narration suggère la possibilité non seulement d'une errance mais d'une erreur, propre à faire l'objet d'un « drame moderne ». La suite le confirmera : il fallait éviter un tel lieu commun.