



Article scientifique

Article

2014

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Le Paris de Balzac: du mythe à la contextualisation historique

Gal, Maria

How to cite

GAL, Maria. Le Paris de Balzac: du mythe à la contextualisation historique. In: Le Globe, 2014, vol. 154, p. 39–52.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:92124>

Résumé

Le présent article se propose de confronter deux conceptions de la représentation de la ville balzacienne : celle, historique et scientifique, du XIXe siècle, et celle, mythique, du XXe siècle. Nous comparerons ces deux perspectives à partir de trois points de vue : la temporalité, la notion de signe et la notion de didactique. Nous analyserons quelles ont été les étapes décisives de l'évolution de ces conceptions d'un siècle à l'autre, et nous tenterons de déterminer, dans une approche historiciste, ce qu'un retour aux modèles esthétiques et scientifiques du XIXe siècle permet de révéler de l'originalité et de la créativité du rapport établi par Balzac entre temps et espace.

Abstract

The aim of this article is to collate two conceptions of Balzac's representation of the city : that of the XIXth century, historical and scientific, and the mythic one of the XXth century. Our intention is to compare these two perspectives relying on three points : temporality, the notion of the sign and that of didactics. Our analysis will enable us to find out the important phases of the evolution of these conceptions in the transition from one century to the next one. In our historicist approach, focused on the esthetic and scientific models of the XIXth century, we will try to determine the creativity and originality of the established by Balzac relationship between time and space.

LE PARIS DE BALZAC : DU MYTHE A LA CONTEXTUALISATION HISTORIQUE

Maria GAL

Dpt de Littérature française moderne et Dpt de Géographie
Université de Genève

Résumé : Le présent article se propose de confronter deux conceptions de la représentation de la ville balzacienne : celle, historique et scientifique, du XIX^e siècle, et celle, mythique, du XX^e siècle. Nous comparerons ces deux perspectives à partir de trois points de vue : la temporalité, la notion de signe et la notion de didactique. Nous analyserons quelles ont été les étapes décisives de l'évolution de ces conceptions d'un siècle à l'autre, et nous tenterons de déterminer, dans une approche historiciste, ce qu'un retour aux modèles esthétiques et scientifiques du XIX^e siècle permet de révéler de l'originalité et de la créativité du rapport établi par Balzac entre temps et espace.

Mots-clés : Balzac, Paris, mythe, histoire, temporalité.

Abstract : The aim of this article is to collate two conceptions of Balzac's representation of the city : that of the XIXth century, historical and scientific, and the mythic one of the XXth century. Our intention is to compare these two perspectives relying on three points : temporality, the notion of the sign and that of didactics. Our analysis will enable us to find out the important phases of the evolution of these conceptions in the transition from one century to the next one. In our historicist approach, focused on the esthetic and scientific models of the XIXth century, we will try to determine the creativity and originality of the established by Balzac relationship between time and space.

Keywords : Balzac, Paris, myth, history, temporality.

La représentation littéraire de la ville cherche à définir une relation au lieu, à faire saisir à l'individu différentes lectures possibles de son environnement. Elle est tributaire de son époque, et ce qui fait sa spécificité, ce qui distingue, par exemple, le Paris de Balzac de celui de Baudelaire ou d'Aragon, est le rapport qu'établit l'auteur entre l'espace et le temps, et entre cet objet spatio-temporel et ses modalités de lecture. Le rapport entre l'espace et le temps détermine d'emblée le mode de lecture : est-il question d'un espace historique, contemporain ou passé ? D'un espace atemporel, fantastique ou mythique ? D'un espace éternel,

spirituel ? Le lecteur, face à ces options, aborde l'œuvre différemment : il sait qu'il a affaire à une chronique, à un roman historique, à un conte, à un mythe, ou à un récit mystique. Chez Balzac, comme chez beaucoup d'auteurs, ces différentes dimensions cohabitent sans s'exclure : certaines dominent tandis que d'autres se profilent en arrière-plan ou font de brèves apparitions. Ce foisonnement est problématique pour l'interprétation, et c'est à ce niveau qu'interviennent les modalités de lecture, indices textuels qui guident le lecteur, organisent les significations et révèlent, au-delà de l'intrigue, les enjeux majeurs du regard porté sur la ville. Ces indices sont de deux ordres : sémiotiques et didactiques. Tout se joue donc dans un rapport entre l'espace et la temporalité, et sur les signes et les directives qui permettent au lecteur de comprendre les enjeux de ce rapport, de déchiffrer et de donner sens aux conceptions choisies par l'auteur, à sa pensée philosophique.

Dans cet article, je voudrais réfléchir à la manière dont Balzac, au XIX^e siècle, présente la ville à ses lecteurs, aux stratégies narratives qu'il emploie pour faire passer sa vision du phénomène urbain, et à les comparer à la manière dont ces stratégies ont été comprises et interprétées par la critique du XX^e siècle. Pour cette analyse, je partirai de deux dimensions importantes de la ville balzacienne, qui correspondent à la fois à deux catégories rhétoriques et temporelles : le sens propre, le "réel" (temps historique), et le sens figuré, métaphorique (atemporel). La synthèse en est difficile. Si, parmi la critique, certains se sont concentrés sur la dimension historique (vraisemblance historique, topographie, aspects sociaux), ceux qui se sont attachés à l'analyse de la représentation générale, propre et figurée, ont généralement abouti à une synthèse mythique : mythe de la Modernité (Stierle, 2001), lieu propice à l'avènement du héros moderne (Caillois, 1938), ville-navire, ville-monstre ou ville-femme (Citron, 1961:188-200), le Paris balzacien part de réalités factuelles de son temps qu'il transfigure en une vision mythique et polymorphe. La synthèse entre une temporalité historique et l'atemporalité symbolique se résout par l'accession d'une époque, la première moitié du XIX^e siècle, au statut de mythe de la Modernité. Ce dernier, tout en étant précisément situé dans le temps, revêt une dimension exemplaire et figurée qui se soustrait à la durée.

Mais ce faisant, si l'on parvient à un compromis acceptable entre le propre et le figuré, le temporel et l'atemporel, le fait-on conformément à la logique balzacienne ? Les rapports imaginés par l'auteur entre espace et temporalité ont été déterminés dans un but particulier : celui d'une Histoire des mœurs, à la fois romanesque et savante, paraissant en feuilletons dans la presse et adressée à un large lectorat, essentiellement parisien¹. L'interprétation mythique entérinée par le XX^e siècle a-t-elle tenu compte de ces intentions, et comment est-elle passée de la visée historique du XIX^e siècle à la notion atemporelle du mythe ? Est-il légitime de subordonner la première à la seconde, et d'attribuer au texte une logique qui détermine d'emblée ses modalités de lecture ? Nous tenterons de répondre à ces questions en confrontant la perspective mythique à celle du texte balzacien sur trois points essentiels : la temporalité, la notion de signe, et la valeur didactique.

Temporalité mythique

Le mythe participe du système symbolique, c'est-à-dire d'un système qui a une détermination du sens codifiée, autonome, et distincte de la logique du langage commun. Il nécessite un achèvement, une intégrité. Espace clos, signifiant par lui-même, il est enfermé dans une temporalité cyclique. Depuis l'antiquité, le discours mythique s'oppose à d'autres types de discours (historique, juridique) par sa teneur, et par son rapport à la réalité historique, à un espace vécu ici et maintenant. Toutefois, le mythe n'existe que s'il est actualisé. Qu'il s'agisse des mythes grecs, de la mantique, de rites passés ou actuels, de la production moderne des mythologies évoquées par Barthes (1957), le discours mythique n'a de sens que lorsqu'il éclaire le présent. Mais cet éclairage est transcendant, dans la mesure où il rend le présent compréhensible par le renvoi à une dimension exemplaire et atemporelle : spirituelle, divine, originelle ou idéale. Il s'agit d'expliquer le présent sans lien de continuité, hors de la logique linéaire du processus, et le mythe, par son aspiration à l'universalité, confère au présent un sens inédit, révélé, non déduit des antécédents historiques.

Temporalité balzacienne

On peut, après-coup, évaluer le Paris de Balzac en tant qu'entité symbolique, l'inscrire dans la tradition du mythe de Paris. Stierle, attribuant à Balzac sa propre tentative d'atteindre à une totalité mythique, concède que l'écrivain échoue dans cette tâche impossible (Stierle, 2001:273). Mais est-ce de cette tâche-là que se préoccupe l'auteur ? Balzac se revendique historien des mœurs². Son écriture est historique, dans la mesure où le présent qu'il décrit est tributaire du passé et lié à ce dernier dans un rapport de cause à effet. La *Comédie humaine* est elle-même conçue comme un ensemble tripartite, constitué des *Etudes analytiques*, des *Etudes philosophiques* et des *Etudes de mœurs*, correspondant respectivement aux principes, causes et effets de la société décrite. Le rapport causal, tant dans le domaine historique que scientifique, est central chez Balzac comme il l'est dans la pensée de la première moitié du XIX^e siècle (Del Lungo, 2007). Parallèlement à ce dernier, Balzac exploite la tendance organiciste héritée des sciences naturelles, qui vise à expliquer les phénomènes par l'interdépendance de leurs différents éléments. Conjuguées, ces deux tendances appartiennent bien au domaine temporel (succession du rapport causal et simultanéité de la perspective organiciste), et n'ont pas pour ambition de révéler une vérité supérieure, mais de donner plusieurs représentations également significatives d'un phénomène "vivant". Le mythe, lui, n'a pas pour but de comprendre l'apparition d'un phénomène ni les mécanismes de son évolution : la perspective historique s'intéresse au processus, alors que la perspective mythique s'intéresse au phénomène.

La temporalité balzacienne est précise, et ses symboles illustrent toujours un processus historique en devenir. Ses représentations de Paris, la ville-navire, la ville-femme, la ville-monstre, la ville-enfer, souvent considérées comme mythiques, suivent une évolution, et ne valent qu'en tant qu'elles détaillent différentes facettes de la ville et renvoient à une multitude de points de vue, tous historiquement et socialement situés³.

La ville-enfer, inspirée de Dante, ne renvoie pas à un temps apocalyptique, pas plus qu'à une conception atemporelle et symbolique des Enfers : y sont décrites les différentes couches de la société

contemporaine de Balzac, leurs préoccupations, et les relations de cause à effet qui font que les membres de telle sphère sociale pourront, par les capacités d'adaptation qu'ils sauront développer, se hisser eux-mêmes ou faire accéder leur descendance à la sphère supérieure. Le processus arriviste, si présent chez Balzac, est bien un processus causal situé (adaptation à une société en mutation). Qu'il soit exprimé de manière figurée n'ôte rien à sa dimension historique. Une représentation mythique de l'enfer parisien aurait nécessité un glissement du système représentatif : conformément à la logique symbolique, le sens littéral aurait dû faire place au sens figuré, mythique. Or chez Balzac, tous deux coexistent et ont besoin l'un de l'autre pour se développer. Balzac emprunte à l'enfer de Dante un sens aigu du réel et une structure spatiale. Comme pour l'auteur de la *Divine Comédie*, il s'agit d'établir une correspondance entre la dimension historique et la dimension figurée. Mais, tandis que chez Dante l'historique se réalise dans le figuré, dans la *Comédie humaine* le figuré renvoie à différentes perspectives de l'historique. Balzac tisse des réseaux de sens ; le figuré ne lui sert pas à déterminer un sens universel et symbolique, mais à faire dériver différents domaines concrets de la société à partir du symbole. Les correspondances balzaciennes, contrairement à celles développées plus tard par Baudelaire et par les symbolistes, ne sont pas d'ordre symbolique mais historique, évoquant dans la représentation de Paris le rapport non pas transcendant mais immanent d'une multitude de perspectives : scientifiques, sociologiques, éthiques et esthétiques. Son passage par le figuré lui sert à actualiser différentes facettes du temps historique, et à les rendre simultanément dans chaque représentation. Ses représentations symboliques de la ville, caractérisées par le passage de la ville-navire à la ville-femme puis à la ville monstre constituent une évolution organique, influencée par Cuvier et Lavater, empreinte de considérations sociologiques et psychologiques. L'emploi de la forme figurée est ce qui permet à Balzac de rendre la représentation historique à la fois successive (causale) et simultanée (organique) ; logique et plurielle.

Paris est ainsi considéré du point de vue des sciences et des croyances alors en pleine effervescence : sciences naturelles, médecine, physiognomonie, sciences occultes, magnétisme, mystique, etc. Raison

pour laquelle, dans sa représentation urbaine, Cuvier, Lavater et Swedenborg coexistent si naturellement.

Le signe

Le XIX^e siècle, comme l'a montré Ginzburg (1980), est caractérisé par une tendance générale à interpréter le monde par l'intermédiaire du signe ; par sa création et par son interprétation. Balzac est au centre de cette démarche. Son flâneur est connu pour déchiffrer les signes urbains ; mais au-delà du flâneur, tout personnage balzacien est amené à décrypter un lieu, une pratique ou une attitude en vue de réussir dans l'espace social parisien. Balzac développe également cette démarche à l'intention du lecteur, l'incitant à prêter attention aux signes qu'il a parsemés à son intention dans ses romans. Outre les innombrables intrusions par lesquelles il l'engage à porter un regard qualifié sur un détail (regard du scientifique, de l'esthète ou du psychologue), il théorise les règles de la lecture sémiotique de son œuvre dans les *Etudes analytiques* et les *Etudes philosophiques*. La *Physiologie du Mariage*, par exemple, constitue un mode d'emploi du déchiffrement du comportement féminin, et s'adresse aux maris en vue de la sauvegarde du mariage. Dans *Séraphîta*, l'héroïne montre aux autres personnages par quels signes terrestres (naturels, psychologiques et scientifiques) on arrive à la preuve de l'existence de Dieu. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de déchiffrer un ensemble de signes à partir des sciences et des connaissances dont nous disposons.

Le signe au XX^e siècle et le signe au XIX^e siècle

Les études littéraires du XX^e siècle, et plus largement les sciences humaines, ont été largement influencées par le paradigme du signe développé par le linguiste de Saussure. Le signe linguistique saussurien est une entité double, constituée de deux éléments appartenant à des logiques différentes (le concept et l'image acoustique). Cette conception du signe est toutefois propre au XX^e siècle : comme le remarque Del Lungo, "[celle du XIX^e siècle est] moins focalisée sur le signe en tant qu'élément conventionnel, présupposant la connaissance d'un code, que sur le signe comme indice, symptôme ou trace nécessitant une interprétation de l'ordre du déchiffrement (...). Cette différence de statut

du signe semble d'ailleurs motivée du point de vue historique : c'est en effet au tournant du XX^e siècle que s'opère un changement capital d'une vision causaliste et diachronique, dans laquelle le signe est perçu comme un indice singulier et concret qui implique une démarche herméneutique déductive – fondement du "paradigme indiciaire" décrit par Ginzburg –, à une conception systématique et synchronique (...) du signe (...)." (2007:6-7).

Nous retiendrons deux caractéristiques de la notion post-saussurienne du signe, qui s'avèrent intéressantes pour notre propos : premièrement, un système liant deux éléments appartenant à des logiques différentes, deuxièmement, un système synchronique. Ces deux caractéristiques qui, nous l'avons vu, ne sont pas celles de la conception du signe au XIX^e siècle, se rapprochent d'un autre modèle conceptuel : celui du symbole romantique. Schelling définit le langage symbolique comme le mode d'expression le plus abouti, faisant correspondre deux domaines de représentation différents, le particulier et l'universel, dans un rapport de fusion. Tandis que le schématisme est une représentation où l'universel signifie le particulier, l'allégorie, celle où le particulier signifie l'universel, le symbolique "est la synthèse des deux, où ni l'universel ne signifie le particulier, ni le particulier l'universel, mais où les deux ne font qu'un absolument" (1978:45). Le mérite du symbole, pour Schelling, est d'établir une correspondance innée, instantanée et absolue entre deux registres différents. Sous l'influence du modèle saussurien, qui présente l'avantage de la rigueur scientifique, on comprend aisément le glissement, opéré par la critique littéraire du XX^e siècle, de la notion causaliste et diachronique du signe du XIX^e siècle à celle, systématique et synchronique, du XX^e siècle ; et de cette dernière au symbole. D'où la généralisation de la perspective mythique dans l'interprétation de la ville balzacienne, qu'il s'agisse de ce qui est vu (la ville), ou du mode de perception (le flâneur).

Le signe balzacien n'est dès lors plus considéré dans un rapport historique de cause à effet, mais dans un rapport de correspondance symbolique : il n'est plus l'indice d'une réalité concrète, mais d'un concept qui la dépasse, d'une entité mythique, qu'il s'agisse de la

Modernité, du capitalisme, de l'individualisme, etc. Ce glissement est d'autant plus surprenant que de Saussure ne conçoit pas la dimension symbolique du langage (Todorov, 1977:323-338), pas plus que Balzac ne conçoit le signe comme élément transcendant. Le signe du XIX^e siècle est dérivé de la pensée historique⁴. Chez Balzac, il obéit à l'impératif de la causalité, puisque le signe est l'effet, le résultat visible d'une cause. Cette dernière appartient à la même logique référentielle que l'effet : la physionomie malade des Parisiens ou l'aspect peu engageant d'un quartier⁵, représentés de manière figurée, sont le symptôme ou l'indice d'un phénomène rationnel (manque d'hygiène, facteurs psychologiques et sociaux, corruption, répartition démographique, historique des mœurs) dont il faut chercher l'explication dans le domaine des sciences. L'image figurée ne renvoie ni à l'universel ni au conceptuel, mais à la dimension spatio-temporelle du lecteur du XIX^e siècle.

Ainsi du fameux incipit de *La Fille aux yeux d'or*. En considérant cette description comme représentation mythique de la ville, le lecteur actuel perdrait de vue ce qu'un tel passage avait d'édifiant pour le lecteur du XIX^e siècle. Et surtout, il négligerait la finalité première de l'auteur, qui est manifestement d'expliquer scientifiquement un phénomène, de décrire ses causes et ses effets :

"Quelques observations sur l'âme de Paris *peuvent expliquer les causes* de sa physionomie cadavéreuse qui n'a que deux âges, ou la jeunesse ou la caducité : jeunesse blafarde et sans couleur, caducité fardée qui veut paraître jeune [...]. Peu de mots suffiront pour *justifier physiologiquement* la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer [...]. Peut-être avant *d'analyser les causes* qui font une physionomie spéciale à chaque tribu de cette nation intelligente et mouvante, *doit-on signaler la cause générale* qui en décolore, blêmit, bleuit et brunit plus ou moins les individus [...]. Qui donc domine en ce pays sans mœurs, sans croyance, sans aucun sentiment ; mais où *partent et où aboutissent* tous les sentiments, toutes les croyances et toutes les mœurs ? L'or et le plaisir. *Prenez ces deux mots comme une lumière et parcourez* cette grande cage de plâtre, cette ruche à ruisseaux noirs, et

suivez-y les serpenteaux de cette pensée qui l'agite, la soulève, la travaille. Voyez. Examinez d'abord le monde qui n'a rien [...]. [Suit la description des différentes couches de la société, évoluant, comme dans l'Enfer de Dante, en une spirale ascendante. Balzac conclut son incipit ainsi :] Si ce coup d'œil rapidement jeté sur la population de Paris a *fait concevoir* la rareté d'une figure raphaëlesque, et l'admiration inspirée qu'elle y *doit* inspirer à première vue, *le principal intérêt de notre histoire se trouvera justifié. Quod erat demonstrandum* [la formule latine est soulignée par Balzac], *ce qui était à démontrer*, s'il est permis d'appliquer les formules de la scolastique à la science des mœurs".

(Balzac, 1842-1848:236-250 ; l'italique est de moi, sauf la citation latine "Quod erat demonstrandum").

Valeur didactique

Le mythe et l'histoire sont deux langages visant l'explication d'un phénomène : pour l'un comme pour l'autre, la valeur didactique est essentielle. L'acte de communication est au centre de leur démarche, et tous deux n'ont de sens que dans la réception par le lecteur/auditeur de l'événement relaté, et dans son actualisation. Mais les modalités de cette valeur didactique sont différentes. Nous évoquerons deux points : celui de la nature temporelle de l'événement relaté, et celui du mode de communication et des destinataires visés.

La valeur didactique du mythe vise un fait, un événement ou un phénomène clos. Le mythe est exemplaire, et son sens symbolique est applicable aux événements postérieurs qui, par leur structure, leur déroulement, s'apparentent exactement à celle précédemment donnée par le mythe. Ce dernier n'est mythique que dans la mesure où il explique un événement ou un fait actuel par une vérité universelle qui le subsume. Le mythe tire sa force d'un schéma préétabli et cyclique : Œdipe, Sisyphe, Icare ne sont significatifs que dans la mesure où on les retrouve toujours identiques à eux-mêmes à différents moments de l'histoire, universelle ou personnelle. La mythologie barthésienne procède du même principe : les combats de catch ou la couverture de *Paris-Match* présentant le salut

militaire français d'un jeune noir ne sont mythiques que dans la mesure où ils renvoient (de manière spontanée ou tronquée), à la représentation originelle, pure et finie, d'un cas exemplaire : "geste pur qui sépare le Bien et le Mal et dévoile la figure d'une Justice enfin intelligible" ou "l'Empire français" (Barthes, 1957:23). Qu'en est-il du Paris de Balzac ? Qu'en est-il du phénomène exemplaire visé par sa représentation, du schéma exemplaire préétabli ? La physionomie de Paris y est-elle expliquée par le récit mythique des origines ; sa fin y est-elle préfigurée⁶ ? Si Balzac parle des origines du lieu, s'il définit minutieusement la diversité de sa physionomie, il le fait d'un point de vue scientifique : historique, sociologique, psychologique ou statistique⁷. Le recours au sens figuré, dans ces cas également, sert à diriger le lecteur du lieu vers sa représentation imagée, et de celle-ci à son explication rationnelle. La didactique balzacienne ne tend pas vers la caractérisation d'un phénomène fini et exemplaire, mais vers la pluralité d'un processus en devenir. La structure de sa représentation, par conséquent, ne relève pas de la vérification d'un modèle préétabli, mais de la valorisation de plusieurs modèles référentiels coexistants et différenciés. Balzac développe la pertinence de sa démonstration non sur un modèle transcendant mais immanent : contrairement au mythe, il n'est pas dans la représentation itérative d'un fait, séparée par le temps de son modèle, mais dans la représentation continue d'un processus. Du point de vue de la nature temporelle du phénomène représenté, on peut donc dire que la didactique qui sert à donner sens à un fait mythique n'a ni la même structure ni les mêmes procédés que celle qui sert à donner sens à un processus historique : valeur universelle et transcendante pour le premier, empirique et immanente pour le second.

D'autre part, le mythe, construit par les symboles, est généralement hermétique : il a plusieurs significations possibles, mais si le lecteur ne comprend pas le ou les sens signifiés, il reste en présence d'une fable fantastique, non du sens déterminant, philosophique. La distinction est tranchée : pas d'intermédiaire, sans compter qu'une symbolique complexe prise au sens littéral devient incompréhensible pour le non initié. Certains l'ont défendu, notamment dans l'exégèse biblique : sens spirituel pour l'initié, imagé pour le simple. Chez Balzac, on assiste au

contraire à une pluralité des niveaux de signification. Employant différents genres littéraires, eux-mêmes significatifs de la distinction des sexes (roman sentimental pour les femmes, roman historique pour les hommes), sensible aux différences de classe de ses lecteurs, à l'écart entre les générations (cf. la description du héros qui ouvre *Le Cousin Pons*), recourant aux mécanismes du roman noir parallèlement à ceux du conte philosophique, Balzac vise le lectorat le plus large possible (David, 2010). Son système de référence ne peut pas être considéré comme mythique, dans la mesure où il n'y a pas deux niveaux de lecture différents, mais une pluralité, graduée selon des critères sociaux. La dimension didactique qu'il confère à son œuvre est structurellement distincte de celle du mythe ; la procédure n'est pas la même et, conséquemment, le mode narratif diffère. Alors que le mythe vise de manière distincte deux lectorats différents (les initiés et, le cas échéant, les simples), la didactique balzacienne, par sa pluralité, par ses incessantes intrusions d'auteur, tente au contraire de rallier ses différents lectorats, de les satisfaire, et de les faire accéder, sinon à toutes les dimensions du phénomène, du moins à celles qu'elles sont en mesure d'apprécier et de comprendre. La dimension didactique du mythe s'oppose, par son mouvement transcendant, à celle de l'écriture balzacienne, issue d'un mouvement horizontal : cette dernière ne vise pas la révélation, l'accession à une vérité supérieure, mais l'accession à une pluralité des disciplines, à une compréhension diversifiée du processus.

Conclusion

La détermination de la ville balzacienne comme celle d'une représentation mythique est issue des présupposés de la critique littéraire du XX^e siècle. Elle ne tient pas compte des intentions et des conceptions du XIX^e siècle, celles de Balzac. Un retour aux conditions d'écriture de son époque révèle un décalage des appréciations et des rapports considérés entre l'espace et la temporalité. Ce qui a pu, par la suite, sous diverses influences, être considéré comme un rapport mythique au temps se révèle en réalité être un rapport historique et scientifique. Cela est important au niveau de la lecture, dans la mesure où cela détermine l'attention du lecteur : d'une perspective synchronique et systématique,

on revient à une vision diachronique et causaliste. Ainsi, comme l'exprime Harvey (2012), le but de Balzac n'est pas de donner une représentation mythique de Paris, mais au contraire de "démythifi[er] la ville et [ce qu'on a pu, par la suite, considérer comme] les mythes de la modernité". Dans cet article, nous avons tenté de rendre attentif à la créativité et l'originalité issues d'une telle conception. Hors d'une modalité préétablie entre temps et espace, tenu de faire de l'Histoire un objet accessible, plaisant, scientifique et esthétique, Balzac s'est efforcé de rendre compte de la spécificité d'une période historique en pleine effervescence. On découvre chez lui une interdisciplinarité étonnante, une pluralité des discours, une grande variété de formes figurées ; mais loin de tendre à une représentation mythique et inaccessible, cette diversité du texte, soumise en toute rigueur à la logique historique et causale de l'écrivain, revient vers la dimension spatio-temporelle du lecteur, son espace vécu, sous la représentation d'une ville infinie mais accessible.

Bibliographie

- BALZAC, H. (1842-1848), *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 17 vol., <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30051006q>.
- BARTHES, R. (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- CAILLOIS, R. (1938), *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard.
- CITRON, P. (1961), "La Poésie du Paris de Balzac", in *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Minuit.
- DAVID, J. (2010), *Balzac, une éthique de la description*, Paris, Honoré Champion.
- DAVID, J. (2007), "Le sens pratique du détail", in Del Lungo, A., Lyon-Caen, B. (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- DEL LUNGO, A. (2007), "Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIX^e siècle", in Del Lungo, A., Lyon-Caen, B. (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

GINZBURG, C. (1980), "Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice", in *Le Débat*, 6.

HARVEY, D. (2012), *Paris, capitale de la modernité*, Paris, Les Prairies ordinaires.

HUGO, V. (2002), "Océan – Faits et croyances", in *Œuvres complètes*, Seebacher J., Rosa J. (dir.), Paris, Laffont, vol. *Océan*.

PEPIN, J. (1976), *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Etudes augustinienes.

SCHELLING, F. W. J. (1978), *Textes esthétiques*, Paris, Klincksieck.

SCHELLING, F. W. J. (1998), *Introduction à la philosophie de la mythologie*, Paris, Gallimard.

STIERLE, K. (2001), *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme.

TODOROV, T. (1977), *Théories du symbole*, Paris, Seuil.

Notes

1. Cf. l'incipit du *Père Goriot* : "[...] l'œuvre accomplie, peut-être aura-t-on versé quelques larmes *intra muros* et *extra*. Sera-t-elle comprise au-delà de Paris ? Le doute est permis." (Balzac, 1842-1848:IX, tome 1).

2. Cf. *L'Avant-propos* de la *Comédie humaine*.

3. Il faudrait, pour rendre compte de ces représentations, faire des citations d'ampleur qui ne rentreraient pas dans le cadre restreint de cet article. Je renvoie par conséquent à l'incipit de *La fille aux yeux d'or* pour la représentation de la ville-vaisseau et de la ville-enfer, et à l'incipit de *Ferragus* pour la représentation de la ville-femme (laquelle apparaît de manière insistante dans la production littéraire de Balzac des années 1830 à 1835) et de la ville-monstre.

4. "Le détail est toujours la preuve d'une érudition ; mais sa vérité ne se mesure plus seulement à son authenticité documentaire, elle inclut son interprétation à l'aune d'une philosophie de l'histoire" (David, 2007:86).

5. Cf. l'entrée en matière, respectivement, de *La fille aux yeux d'or* et de *Ferragus*.

6. Cf. les origines de Rome ; la funeste destinée promise à Saint-Pétersbourg ou à Venise ; la dimension mythique de Paris chez Hugo (étymologie de la ville :

issue de "Lutetia" - boue, et de Parisis, dérivé d'"Isis" - déesse de la Vérité, Paris est dès les origines à la fois ville de boue et de Vérité).

7. Cf. les innombrables descriptions topographiques chez Balzac. Celle du Palais de Justice, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, est à ce titre exemplaire.