

**Le héros romantique dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Illusions perdues* de
Honoré de Balzac, *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert et *Les Travailleurs*
de la mer de Victor Hugo**

**By
Lea Kon**

**A Thesis Submitted to the Faculty of Graduate Studies of
The University of Manitoba
In Partial Fulfillment of the Requirements of the Degree of
Master of Arts**

**Department of French, Spanish and Italian
University of Manitoba
Winnipeg**

Copyright © 2011 by Lea Kon

Tables des matières

	PAGE
Remerciements _____	ii
Abrégé _____	iii-iv
Introduction _____	1-15
Chapitre I : Julien Sorel : l'exaltation, les pulsions et la diminution d'un héros romantique déplacé _____	16-61
Chapitre II : <i>Illusions perdues</i> : le fardeau du génie _____	62-141
Chapitre III : <i>L'Éducation sentimentale</i> : l'épuisement d'un héros romantique _____	142-167
Chapitre IV : La revalorisation du héros romantique dans <i>Les Travailleurs de la mer</i> de Victor Hugo _____	168-211
Conclusion _____	212-223
Bibliographie des œuvres citées _____	224-225
Bibliographie des œuvres consultées _____	226-227

« **Tout homme est un livre où Dieu lui-même écrit.** »

Victor Hugo

Les Contemplations

Remerciements

Je voudrais remercier mes chers parents, Branka et Velimir Kon et ma chère sœur, Deborah Kon, qui m'ont toujours inspirée par leur amour constant, leur soutien et leur encouragement, et qui ont inculqué en moi une passion pour l'apprentissage et la littérature.

Un remerciement spécial est à mon directeur de mémoire, le Professeur Étienne Beaulieu, qui représente pour moi le modèle du travail dédié et doué. Professeur Beaulieu a enrichi mes études par ses connaissances inestimables, son expérience et sa bonne volonté. Je tiens à assurer le Professeur Beaulieu de ma gratitude respectueuse et de mon admiration la plus profonde.

Je souhaite remercier les fondateurs du prix *University of Manitoba Graduate Fellowship* et de la bourse académique *Anita K. Ross* pour leur appui financière pendant mes études de maîtrise. J'aimerais remercier les membres de comité et les professeurs les plus distingués du Département français à l'Université du Manitoba qui m'ont aidée et qui ont démontré l'intérêt pour mon projet intellectuel.

Abrégé

Cette étude thématique, sociocritique et philosophique fait ressortir la présence du romantisme dans les oeuvres traditionnellement conçues comme réalistes dans le cadre de la littérature française du XIX^e siècle. Cette recherche extrapole les attributs romantiques par l'agent du héros romantique dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Illusions perdues* de Honoré de Balzac, *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert et *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo. Cette étude précise que l'archétype du héros romantique devient un délégué du romantisme, et dans chaque œuvre, son rôle est défini par cette liaison au romantisme qui affirme et le fait dépasser la catégorisation comme un être appartenant au roman de formation et également comme l'incarnation du désenchantement de l'époque. Le héros romantique est l'enfant sublime qui désire l'union à l'Absolu, le poète et le mage, ce qui le rend déplacé dans la société bourgeoise dont l'ampleur augmente considérablement à cette époque. Certes, il faut souligner les tendances de ces figures romantiques à s'immerger dans la société. Les héros romantiques présentés sont motivés simultanément par les pulsions au sublime et aux manipulations sociales dans le but d'accéder au pouvoir et à la gloire sociale. La double appartenance mène à la déchirure, à la capitulation de soi et subséquemment à la fatalité. Cette étude renforce que le héros romantique est simultanément diminué et valorisé pour demeurer la figure dominante des œuvres même de la seconde moitié du XIX^e siècle. De plus, ces œuvres traitent le romantisme comme un personnage non humain, fournissant une manière de présenter la polémique à propos des personnages, thèmes, esprit, genres et la validité du romantisme.

Introduction

Examen du sujet : le héros romantique – une description générale

Le héros romantique est connu pour son refus des convenances sociales et son idéalisme. L'archétype romantique garde sa vision d'une utopie personnelle avec zèle pour se focaliser sur sa propre subjectivité. Rejeté et évité par la société, il mène une existence d'auto-suffisance, se polarisant autour de sa propre personne comme la source de sa profondeur. Pour le héros romantique, l'intériorité et l'introspection forment une réalité concrète dans laquelle il se submerge afin d'établir sa présence. Cette affirmation et émancipation marquent le héros romantique qui est plus magnétique et charismatique et moins attiré par la société. Le héros romantique traditionnel charme et séduit, mais il se garde d'une adoration et d'une affiliation complète avec les autres, préférant son autonomie spirituelle (quelquefois même au prix de son humanité). Certes, cette autonomie est également la source de sa distinction et puissance et la source de sa tendance à l'isolement. L'aliénation et la mélancolie auto-imposées et infligées définissent le héros romantique traditionnel. Au contraire, l'isolement et la dépression imposés par la société marquent le héros romantique des œuvres des tendances romantiques et réalistes, et il est essentiel de souligner que l'archétype continue sa progression comme un être élu, inspirant les œuvres comme *Le Rouge et le Noir* (Stendhal), *Illusions perdues* (Honoré de Balzac), *L'Éducation sentimentale* (Gustave Flaubert) et *Les Travailleurs de la mer* (Victor Hugo). Dans ces œuvres, le héros romantique est transformé d'un être contemplatif qui s'observe et qui analyse l'humanité avec douleur et misanthropie, à un être qui participe et désire s'intégrer à la société, refoulant ses observations critiques de soi et de l'humanité afin de dépasser son état d'isolement artificiel et insupportable. En renonçant et en dépassant ses observations et

son isolement, le héros romantique renonce indirectement à la rétention d'un degré de pureté et à son état élu, ce qui provoque son malheur. Le héros romantique dans les œuvres mentionnées est un être emprisonné et immobilisé par son inaptitude à négocier entre ces deux états, la pureté d'isolement et l'intégration sociale. Ces deux états sont conçus comme irréconciliables par le héros romantique.

En deuxième lieu, la présence d'un héros romantique altéré formalise la transition entre le romantisme, qui décrit les états abstraits d'un personnage distingué, et le réalisme qui décrit l'état physique, le corps et l'état social d'un personnage. Au contraire du héros romantique qui est élu dès le départ de sa description, le personnage d'une œuvre réaliste est rendu distinct ou élu comme le sujet choisi pour servir la description littéraire. En somme, la description littéraire confère une élection d'état au personnage choisi. Le héros romantique représente une cohésion entre la nature élue et l'élévation par la description littéraire. De plus, cette cohérence de l'archétype romantique se transmet à l'unité entre les deux états d'un personnage, l'état abstrait et l'état physique. Le héros romantique dans les œuvres nommées incarne la profondeur d'âme, un domaine abstrait, et l'insertion dans un domaine concret, ce qui amalgame les deux écoles littéraires du romantisme et du réalisme. Dans les œuvres mentionnées, le héros romantique incarne la subjectivité d'école romantique, tandis qu'il annonce l'examen omniscient de l'école réaliste. L'emploi de cet archétype dans ces œuvres des attributs des deux écoles, indique une littérature de transition qui implique des constituants correspondants.

Néanmoins, au niveau thématique, l'élection des êtres au sein de leur sphère abstraite provoque leur rabaissement et leur chute. Les œuvres indiquées retiennent la prédilection à la fatalité du héros romantique qui est destiné à surmonter temporairement les obstacles sociaux ou ceux de la réalité, mais jamais de les vaincre, mourant après une

leçon féroce donnée par la société. Le héros romantique se particularise par son rôle d'inadapté dont l'âme est exilée du corps social. Ces notions traditionnellement romantiques sont employées, adaptées et développées par les romanciers considérés réalistes (ou au moins comme les précurseurs du réalisme) comme Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert et Victor Hugo. Ces romanciers continuent d'appliquer la doctrine romantique à leurs personnages principaux, ce qui suggère une affinité et une prolongation du romantisme. Les œuvres *Le Rouge et le Noir*, *Illusions perdues*, *L'Éducation sentimentale* et *Les Travailleurs de la mer* présentent le héros romantique dans le cadre romanesque qui appuie le fonctionnement d'un héros romantique, un héros inadapté et élu.

Examen du sujet : le héros romantique – une définition précise

Cette étude a pour visée de préciser les paradigmes du héros romantique, situant ses qualités profondes qui se répandent de sa caractérisation comme figure en révolte. Les facteurs sociaux, romanesques et psychologiques contribuent à une situation plus abstraite qui se lie à l'esprit et à la philosophie romantique des écrivains comme Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert et Victor Hugo. Nous constatons que la figure du héros romantique est le dépositaire de la ferveur romantique de ces écrivains et de leur penchant pour le sublime et la peur d'une réalité écrasante qui rend les puissances métaphysiques de ces héros romantiques infertiles et non transposables. La peur de déplacement, d'inadaptation et de la futilité d'existence comme une figure élue parmi des conditions littéraires et sociales qui minimalisent cette quête afflige le héros romantique.

Cette étude précise la conception suivante de la figure du héros romantique comme des figures invocatrices de la beauté d'âme humaine, ce qui correspond à leur statut élu. Ils

sont créés pour faire ressortir cette beauté d'âme humaine florissante et en crise, ce qui s'oppose à la réalité imitatrice programmée dans chaque roman. Selon les chercheurs comme Gérard Gengembre, le héros romantique est l'être qui reflète l'idéal romantique de l'Art pour l'Art et la beauté pour la beauté : « [l]e romantisme n'a plus d'autre mission que d'ajouter de la Beauté au monde¹ ». Sous cette figuration de la philosophie romantique, cette étude extrapole que le héros romantique doit représenter cette tendance pour la beauté spirituelle qui agrandit l'âme humaine. En effet, la beauté d'âme humaine est une préoccupation romantique qui résonne dans l'esprit de chaque héros choisi pour cette étude, un héros qui dépasse les contraintes du *bildungsroman* pour chercher une alliance éternelle avec ses sentiments purs et avec l'Absolu. Loin d'abandonner la quête sublime par l'approche d'âge adulte, les héros romantiques de cette étude éprouvent une crise afin de retenir leur état et leur pureté personnelle et artistique qui sont d'origine innée de leur état élu (et non pas seulement à cause de leur jeunesse et leur état inexpérimenté comme les ingénus). Les œuvres de cette recherche constituent des *bildungsromans* d'état élu du héros romantique et même du romantisme, traitant l'entrée de cette figure et de ce mouvement dans une réalité et une époque affectées mais toujours en procès de s'altérer par le progrès du temps ce qui se contraste aux tenants romantiques. Les œuvres de cette étude tracent la germination d'un romantisme qui continue d'influencer et de programmer la thématique, l'esprit, les personnages et les codes artistiques de ces écrivains et qui, loin de s'imposer, est un catalyseur qui provoque un examen de la conscience humaine et artistique. Dans cet ordre d'idées, Gengembre décrit les réponses pétillantes des artistes et des intellectuels à propos du XIX^e siècle, mais nous pouvons également appliquer cette série de réactions aux créations artistiques de ces artistes qui infusent leurs personnages d'une pareille énergie :

¹Gérard Gengembre, *Le romantisme*, Paris, Ellipses, 2008, p. 59.

« Entre la solidarité créatrice d'une communauté et la singularisation égoïste, entre l'analyse nombriliste et la fureur de vivre, tout le romantisme se dispose² ». Les créations romantiques, comme le héros romantique, naviguent un univers de la cohésion et de la dislocation sociale, un univers dissonant qui exige l'unité et l'égoïsme, l'altruisme et l'ambition, la passion de vivre et la fatalité, donc, selon Gengembre, tous les pôles romantiques. Le héros romantique est un être des extrêmes et d'un potentiel ouvert. D'autre part, le héros romantique incarne la beauté d'âme et également le besoin angoissant pour l'infini, ce qui caractérise cette figure et la philosophie romantique. Gengembre souligne ce rapport entre le sublime et le romantisme en expliquant les faits suivants sous la section intitulée « L'homme romantique » : « Si l'on admet que l'infini est l'objet dernier de la sensibilité, son identification à l'inaccessible conduit à l'appréhension de la divinité, et à celle d'un manque. À l'horizon de la sensibilité, comme le montrait sa dimension mélancolique s'inscrit la conscience malheureuse³ ». Le héros romantique est conçu pour l'intégration et la projection de la sensibilité. Il se place et il fait preuve d'une finesse d'âme, existant pour et par ses sentiments provoqués par sa sensibilité. Gengembre établit un rapport entre l'infini et la sensibilité comme un conduit ou comme la condition requise pour arriver à l'infini, à l'état de conscience au-dessous l'existence humaine. Le manque de cette connexion à l'Absolu ou de cette connaissance et conscience du sublime afflige l'homme et par digression le héros romantique qui est sensible à la souffrance, à la dépression et à la quête pour la consolation. Il faut noter que ce penchant pour la mélancolie sert à résoudre la crise de l'homme romantique, fournissant la préparation et le lien au sublime par la souffrance et le sentiment de la mélancolie. Le héros romantique doit pâtir (ou se soumettre à cette souffrance) pour accomplir son destin, le contact au sublime.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 59.

Cette fonction, ce besoin et ce code décrivent et définissent le romantisme et le héros romantique. Le héros romantique s'approche de la profession du mage et du prophète mondain qui entretient des rapports au sacré comme un être imparfait mais prédisposé au songe et à la liberté d'âme. Les personnages Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Frédéric Moreau et Gilliatt exemplifient ces traits de l'homme romantique qui éprouve des pulsions pour le divin mais qui se trouve déchiré à cause d'une diversité de traits humains qui rivalisent dans son esprit et qui le poussent vers des machinations sociales. En autres mots, le héros romantique est le produit de l'esprit romantique de l'école du désenchantement, devenant un héros des racines romantiques profondes, déracinés dans une époque où les nouvelles trajectoires deviennent économiques et sociales au lieu des trajectoires sacrées et personnelles. Le héros romantique de cette étude incarne un romantisme fragile mais tangible et également son déplacement. Nous déduisons que le héros des idéaux romantiques déplacés incarne la crise des écrivains de l'époque qui essaient de se placer artistiquement et philosophiquement dans une époque d'un ethos divergeant, analysant cette immersion minutieusement dans les œuvres interprétées dans cette étude. D'après Gengembre, la spéculation sur la direction de l'art et du personnage héroïque se présente comme une préoccupation principale des écrivains comme Stendhal et Balzac (et nous retenons que ce n'est pas le héros romantique qui se révolte, mais toute une société qui refuse les codes traditionnels qui forment le héros romantique) :

Comment se frayer un chemin dans une société bloquée ? La révolution de 1830 ouvre enfin de nouvelles espérances. Mais l'éphémère illusion laisse vite place à ce que Balzac appellera en janvier 1831 l'« école du désenchantement », qui lui paraît bien représentée par *Le Rouge et le Noir*. La même année, *La Peau de chagrin* explique l'impossibilité pour un jeune homme de vivre dans la société contemporaine. Le mal du siècle prend alors une nouvelle tonalité. La monarchie de Juillet fait figure de « gouvernement de boutiquiers », et l'argent triomphe comme unique valeur de la société moderne. Pour échapper au mal du siècle, il faut se faire arriviste. Le temps des Rastignac arrive. Dès lors, cette expérience douloureuse d'une profonde crise culturelle constitue le fonds même de l'attitude romantique, et se monnaie en désespoir, en révolte, en repli hautain sur soi, en hantises diverses. Le culte du moi comme son effacement, la fuite vers des refuges comme l'ailleurs du rêve ou du passé ou la tentative de reconquête d'un monde perdu à reconstruire sont autant de modulations du mal du siècle, décidément protéiforme.⁴

L'échec et l'amertume précipités par la perte des espoirs et des parangons après la Révolution de 1830, stimulent les œuvres comme *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *La Peau de chagrin* et nous pouvons ajouter *Illusions perdues* de Balzac qui présentent des nouveaux héros, les parvenus ambitieux, déterminés à se placer et à profiter du progrès économique. Selon Gengembre, le mal du siècle devient également une crise morale de la société et la pression d'arriver à l'affluence et à la puissance sociale. Le héros romantique programmé pour la recherche du sacré se retrouve dans un piège où il ne peut qu'aspirer à la progression sociale. Ce double penchant pour le sacré et l'ambition caractérise le héros romantique de cette étude. La révolte romantique qui privilégie la séparation et la solitude et la profusion des sentiments comme la réponse à la croissance économique, continue de motiver les héros de cette étude qui se réfugient dans leur propre personne, dans le moi souffrant. Néanmoins, un échappement complet dans le moi, dans l'imaginaire, dans le passé et dans le sacré n'est pas suffisamment satisfaisant (même si cette attirance motive les héros de cette recherche). Le mal du siècle dû au manque de proximité au divin et le mal du siècle dû au manque de statut social, caractérise les héros romantiques comme Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Frédéric Moreau et Gilliatt (ce dernier est le plus proche

⁴ *Ibid.*, p. 35-36.

du divin mais il désire également les plaisirs d'une existence humaine régulière, comme l'amour ; c'est précisément son lien au divin qui empêche la jouissance des plaisirs typiques et mondains). Incapable de choisir et de se sacrifier, dévidé de force morale et de certitude, le nouveau héros romantique des œuvres mentionnées perd sa place personnelle, capitulant aux forces contrastantes, désirant trop, étant capable d'achever tout et donc de s'amoindrir dans la déchirure d'une quête frénétique et incompatible. Le nouveau héros romantique est un être qui répond aux exigences d'ethos romantique et aux besoins sociaux, ce qui devient l'épicentre de sa déchirure et de sa chute. Le héros romantique des œuvres analysées représente le dilemme de l'être de la nouvelle époque.

Examen des lectures complémentaires

Le héros romantique représente une figure dominante de l'âge romantique, incarnant la subjectivité et l'essor de l'individu. Cette figure mobilise la contemplation sur le vécu de la perspective intime. Le chercheur Gérard Gengembre s'appuie sur la compréhension du romantisme du philosophe et l'épistémologue français Georges Gusdorf qui déclare que : « l'âge romantique [...] est le temps de la première personne⁵ ». L'individu forme l'axe idéologique qui anime la description et la compréhension de l'épreuve personnelle, fournissant un décodage analytique et révélateur d'un sujet ombré, imprécis et peu reconnu. Le romantisme éclaire, magnifie et concrétise ce qui est obscur, imaginaire et peu substantiel. Le héros romantique est le moyen qui permet cette précision de l'état d'individu. Cette charnière mène à l'art de portraitiste moral et psychologique qui dépeint la conception physique d'un individu, révélant ce qui est caché et impalpable. Dans le même ordre d'idées, l'emploi et le développement du héros romantique représentent un

⁵ *Ibid.*, p. 30.

trait significatif du mouvement romantique : sa capacité de se transformer et de se découvrir continuellement, se transposant dans plusieurs perspectives, techniques et actualisations. Selon le philosophe et le critique littéraire Friedrich Schlegel, le romantisme se définit par sa capacité de se réinventer, adaptant ses attributs et ses centres de polarisation afin de se fondre à plusieurs sujets artistiques⁶. Schlegel définit le mouvement romantique dès ses premières étapes en 1798 en Allemagne où le mouvement apparaît plus en avance et se catégorise en trois étapes: la jeunesse (*Frühromantik*) de 1798 à 1802, la maturité (*Hochromantik*) de 1802 à 1816 et la période tardive (*Spätromantik*) de 1816 à 1830⁷. Schlegel, le coauteur de la revue l'*Athenäum* avec son frère August Wilhelm Schlegel, souligne sa conception du mouvement romantique comme une école d'expérimentation et de transformation continue :

L'art créateur romantique est encore en devenir, et c'est même son essence propre et son caractère spécifique que de ne pouvoir jamais atteindre la perfection, d'être toujours et de devenir éternellement nouveau. Il ne peut être épuisé par aucune théorie et il n'y a guère qu'une critique divinatoire qui pourrait se risquer à vouloir définir son idéal. Lui seul est infini, comme lui seul est libre.⁸

L'intégration de la thématique et des procédés artistiques est une fixation du romantisme qui vise à créer et à se perpétuer par un amalgame complet entre ses prédicats et le sujet à traiter. Le romantisme se réincarne par l'emploi constant de ses traits et de ses archétypes, comme le héros romantique. Le héros romantique provient de ce romantisme en flux, inspirant plusieurs métamorphoses dans les œuvres de Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo. Le héros romantique dans les œuvres mentionnées de ces écrivains constitue l'intégration de l'analyse de l'individu et simultanément de la société. Le nouveau héros romantique lie

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ Gérard Gengembre, *Le romantisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003, p. 51.

⁸ Gérard Gengembre, *Le romantisme*, p. 11.

la perspective subjective, provenant d'une entité à l'examen omniscient de la société, formant un réseau pour le réalisme et le pont thématique et technique entre le romantisme et le réalisme. Le héros romantique porte et attire le mouvement romantique au réalisme, rattachant l'un à l'autre.

En outre, dans son essai *Réalisme et forme romanesque*, Ian Watt différencie le romantisme et le réalisme selon la perspective cultivée par chaque école. Selon ce chercheur, le romantisme s'attache au sujet ou à la matière subjective et idéalisée, tandis que le réalisme s'ancre dans l'observation objective, mesurée et externe du sujet choisi :

Les critiques associent principalement le terme « réalisme » à l'école réaliste française. « Réalisme » fut apparemment employé pour la première fois comme désignation esthétique en 1835 pour indiquer « la vérité humaine » de Rembrandt en opposition à « l'idéalité poétique » de la peinture néo-classique ; il fut consacré plus tard comme terme spécifiquement littéraire par la création en 1856 de *Réalisme*, journal édité par Duranty.⁹

Cette distinction exclut l'intégration des deux procédés et la possibilité de l'analyse objective d'une matière subjective. Cette étude postule que l'analyse subjective et objective d'un sujet est congruente, s'appuyant sur la description du fonctionnement de l'individu au niveau abstrait et concret. Il faut souligner que les œuvres *Le Rouge et le Noir*, *Illusions perdues*, *L'Éducation sentimentale* et *Les Travailleurs de la mer* contiennent les éléments du romantisme, se concentrant sur le héros romantique, et les éléments du réalisme, dépeignant l'être élu, le héros romantique sous « la vérité humaine » au lieu de présenter ces héros romantiques sous « l'idéalité poétique ». Notamment, ces œuvres se servent d'un sujet romantique, un sujet idéalisé, et le traitent d'une manière objective, fusionnant le subjectif (par le choix d'un individu distinct) et l'objectif (par l'analyse précise et

⁹ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, Roland Barthes, et L. Bersani et Ph. Hamon et al., Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 13.

inébranlablement honnête) d'un être erroné et inconstant, mais simultanément suprême et illustre. En somme, le sujet des œuvres mentionnées retient un romantisme discernable, même si les techniques de description sont plus liées au mouvement réaliste. Ces écrivains combinent les aspects indispensables du romantisme et du réalisme, composant une analyse plus complète et plus équilibrée dans leurs études de la nature humaine et de la société. Donc, le romantisme fournit le sujet d'analyse et le projet de décrire les complexités de l'individu, et le réalisme structure l'analyse de l'individu de sa manière objective et complémentaire.

Le héros romantique est défini par la discordance entre l'état de son âme et les circonstances de la réalité externe. Cette réalité exige une réponse experte. George Lukács constate que le roman démontre la crise autour du « défaut de correspondance entre l'âme et la réalité¹⁰ ». À l'époque où le roman devient le genre littéraire dominant, le héros romantique incarne cette disparité, un conflit entre ses pulsions, sa nature innée et les besoins de la société. La séparation entre l'abstrait et le concret empêche son engagement dans le monde. Le héros romantique n'impose pas sa volonté à son âme (à son existence spirituelle), il est souvent incapable de régler son existence physique, car il est trop maladroit, inhabile et impuissant. Lukács stipule que ce détachement entre l'âme et la réalité marque le roman et les personnages du XIX^e siècle : « Pour le roman du XIX^e siècle, c'est l'autre type de relation nécessairement inadéquate entre l'âme et la réalité qui a pris plus d'importance : l'inadaptation qui tient à ce que l'âme est plus large et plus vaste que tous les destins que la vie peut lui offrir¹¹ ». Le héros romantique traditionnel est trop occupé par son état spirituel qui dépasse les contraintes de la réalité. Ce mage du rêve et de l'imaginaire est trop abstrait et trop sublime pour l'existence physique. Néanmoins, dans le

¹⁰ George Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Denoël, 1989, p. 107.

¹¹ *Ibid.*, p. 109.

cas du héros romantique en progrès, un être qui est adapté par Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo, le héros romantique se préoccupe moins de son état spirituel et artistique (qui influence mais ne domine pas le héros), substituant cette préoccupation par l'ambition d'entrer et d'envahir la société. Certes, l'effet d'inadaptation dure, car le héros romantique ne peut pas transférer effectivement ses pulsions abstraites à la survie concrète et à la réussite professionnelle, ce qui cause son inadaptation, sa marginalisation, son oppression et même sa mort. Le héros romantique de Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo échange sa concentration, mais non pas son inadaptation.

Dans cet ordre d'idées, le traité intitulé *Le réalisme et la peur du désir* par Léo Bersani, traite du réalisme et indirectement fait appel au romantisme. Bersani constate que « [I]a passion bouleverse la vie des personnages, mais elle ordonne également leur personnalité¹² ». Nous extrapolons que la passion détermine de la même puissance la personnalité des personnages des œuvres romantiques. Les personnages romantiques peuvent être qualifiés par le genre de leur passion. En particulier, le héros romantique se différencie par le surgissement et la dominance de la passion. Nous pouvons associer cette passion au désir de procurer la gloire et l'entrée sociale. Les œuvres *Le Rouge et le Noir*, *Illusions perdues*, *L'Éducation sentimentale* et *Les Travailleurs de la mer*, se programment autour d'un héros qui démontre les tendances d'un héros romantique. Le héros romantique de ces œuvres se transforme, transposant la passion de l'amour souffrant et altruiste, donc de l'amour pour l'amour, aux autres objets personnels. Ces visées s'élargissent et l'amour n'est pas toujours le stimulant principal. L'amour (toujours influent) est remplacé par l'ambition, car le héros romantique s'adapte aux conditions sociales de l'époque. Ces

¹² Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, Roland Barthes, et L. Bersani et Ph. Hamon et al., Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 54.

conditions dictent l'accroissement personnel et l'essor social. Le héros romantique se trouve pris dans un piège entre sa passion originelle et sa nouvelle passion, l'ambition. Il faut remarquer que le héros romantique des œuvres mentionnées est un être hybride qui est composé du besoin de sentir la passion, certes cette passion est destinée à servir et enflammer l'ambition du héros qui agit en vue de se placer à un rang approprié (un rang avantageux égal à son état élu). Le héros romantique se focalise sur la passion comme un instrument de ses désirs, l'ascension sociale, artistique et dans un cas rare, l'amour.

Déclaration de la problématique : la transformation du héros romantique

La transformation du héros romantique dans les œuvres mentionnées s'ancre dans le refus de la quête ultime du héros élu, une notion qui est programmée par Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo. Cette étude entreprend de préciser le genre de métamorphose de cet archétype romantique dans les œuvres des tendances romantiques et réalistes. Les héros romantiques forment une correspondance entre le romantisme et le développement du réalisme. Le héros romantique dans ces œuvres dépasse la caractérisation d'un être en révolte qui se distancie de l'humanité, rejetant l'ordre social. Le héros romantique continue de fonctionner comme un moyen, démontrant les dédains et les visées de la société, mais la source de cette vue est sa tentative de joindre les plus hauts rangs et de monter les échelles de cette société, devenant une réflexion, un miroir des grâces et des vices humains et sociaux. Le héros romantique des œuvres mentionnées opère autour de la société, toujours désirant l'acceptation et le pouvoir d'un être à l'apex social. Les héros romantiques de ces œuvres ne refusent pas la société, même s'ils sont rejetés et marginalisés, mais, au contraire, ils refusent de suivre le chemin de leur destin, qui est la source de leur état élu. Ces figures dénie la validité de cette quête, évitant, ignorant ou changeant leur poursuite

afin d'accéder au chemin de la gloire sociale. La voie de la noblesse d'âme et d'esprit offerte est supprimée par Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*), Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*), Frédéric Moreau (*L'Éducation sentimentale*) et indirectement Gilliatt, (*Les Travailleurs de la mer*). Les écrivains ayant donné vie à ces personnages traitent de l'idéologie du héros romantique, redoutant l'idéalisme de la figure du héros romantique. Ces héros littéraires refusent leur singularité et les dons divins de leur propre valeur, dirigeant leurs capacités innées vers la direction de l'accomplissement (et du conformisme) social, ce qui détourne et fait dérailler le héros et le mène à sa propre fatalité physique, intellectuelle, morale et spirituelle. En niant leur nature supérieure, ces personnages rendent possible leur propre destruction. Les héros analysés dans cette étude sont liés par leurs talents suprêmes et par leurs origines mélangées. Marginalisés et inadaptés par leur état comme les parvenus du sang paysan ou du sang mêlé (bourgeois-aristocratique), ces héros tombent à cause de leur effort à se réorienter vers la noblesse afin de réapproprier leur statut social et dignité personnelle. Noble par cœur (ce qui est déjà une cause de leur inadaptation), ces personnages ont comme objectif principal le retour à leur rang approprié. Ce rang approprié est représenté également par la classe sociale et la vocation intellectuelle-artistique, il faut lier et accéder aux deux à la fois. Les héros romantiques présentés sont des êtres divisés entre leurs pulsions naturelles et leur fonctionnement social, ce qui provoque l'inconstance d'âme et un idéalisme instable. L'indéterminisme et la fuite marquent ces personnages d'un destin particulier. L'acceptation et l'intégration des pactes sociaux est une adversité insurmontable qui ruine ces héros exceptionnels. L'inadaptation du héros romantique est le modèle qui offre un panorama de la plénitude et de la diminution de l'âme et de l'intellect humain dans le cadre des œuvres romanesques en transition entre le romantisme et le réalisme. Cette étude vise à préciser les éléments du

héros romantique qui persistent et influencent les écrivains des œuvres nommées. Les aspects qui dominent les récits de ces auteurs incluent la physiologie, les origines, l'agrandissement social, les pulsions naturelles et le destin fatal du héros romantique. Cette thématique forme une fondation romantique qui ordonne la structure, la perspective, la philosophie et même la raison d'être des romans en question.

Chapitre I : Julien Sorel : l'exaltation, les pulsions et la diminution d'un héros romantique déplacé

Introduction

Cette analyse remarque le fait que Stendhal situe ses œuvres littéraires dans une époque précise, se servant des types qui représentent l'époque présentée. Le roman *Le Rouge et le Noir* se situe pendant l'époque de la Restauration (1814-1830) sous la monarchie limitée de Louis XVIII et Charles X (les frères de Louis XVI). Selon le spécialiste littéraire George Lukács, ce roman manifeste « une haine ardente contre cette période¹³ », car Stendhal considère cette époque comme celle de la médiocrité des tendances étroites et avares, ou « mesquines¹⁴ ». Le héros qui prévaut lors de la période de la Restauration dans *Le Rouge et le Noir* est le jeune homme aux origines humbles d'une ambition toute-puissante. Cette ambition dirige et domine l'être du personnage principal. Julien Sorel représente la figure du jeune homme naïf, mais mercenaire qui se modèle d'après Napoléon afin d'imiter sa réussite stellaire. Julien Sorel, l'homme qui vient de l'Histoire¹⁵, vise à ressentir l'épanouissement et l'enrichissement d'une société en croissance. Julien représente le rêve de l'ascension sociale, ce qui devient plus difficile après la chute de Napoléon. La société réprime les usurpateurs potentiels, motivés par leur pauvreté et leur obscurité. Pour Julien la gloire signifie son destin, devenant la première maîtresse qui caresse son amour-propre. Accablé par des inquiétudes, de la peur et la connaissance de son manque de finesse, Julien possède des attributs qui minimalisent l'image d'un héros, d'un mercenaire militaire et d'un Don Juan qui sait comment subjuguier une femme et une société. Stendhal limite les prouesses du héros principal afin de le

¹³ George Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspéro, 1967, p. 85.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Id.*

diminuer et le distinguer de la société. Somme toute, le destin fatal de Julien Sorel (et d'autres personnages stendhaliens), représente les défauts, les injustices et la « bassesse¹⁶ » d'une telle époque.¹⁷ Le héros sauve son intégrité morale (ou son état élu) par la mort, mené vers sa propre destruction par les conditions sociales.¹⁸ De plus, le grand amour de Julien est Napoléon. Julien se trouve dans un milieu noble qui exprime de la peur et de la haine contre Napoléon (un usurpateur), tandis que les libéraux ont dépassé Napoléon et désirent plus de liberté et de puissance eux-mêmes. Il n'y a pas de place chez les nobles (qui désirent les Bourbons) et chez les libéraux indépendants pour un disciple ou un partisan de Napoléon, qui incarne la menace et qui est démodé et dépassé. Notamment, le héros principal de cette œuvre est déclassé et donc privé d'une appartenance sociale. Ce manque d'allégeances permet au héros de passer plus facilement entre les classes et surtout de porter les traits des classes diverses, échangeant ses croyances et ses obéissances de classe selon son milieu et situation personnelle. Le héros stendhalien soutient des rapports complexes aux systèmes sociaux formels.

Les rapports obscurs et subtils du héros stendhalien réfléchissent le rapport oblique de l'écrivain à propos des catégorisations sociales. Stendhal maintient un rapport idéologiquement complexe avec la bourgeoisie et la noblesse, les groupes dominants qui déterminent le sort du héros romantique. Après la Révolution de 1789, Stendhal a essayé de prédire l'accroissement économique et certainement culturel de la bourgeoisie vers 1880 qui, selon l'écrivain, continuerait l'épanouissement de la tradition du rationalisme et du classicisme du Siècle des Lumières, évoluant au niveau de la haute culture.¹⁹ Stendhal a envisagé une floraison culturelle à l'avenir. Conscient des défauts des courants sociaux,

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

Stendhal entreprend de décrire ses relations instables avec la bourgeoisie, l'aristocratie et la société en général. Selon Paul Bénichou, ces relations sont ambiguës, se reposant dans le héros d'une œuvre stendhalienne. Le héros devient un dépositaire de cet antagonisme idéologique :

Cette ambivalence de Stendhal est bien connue. En fait il recherche, dans ces créations romanesques, un type d'excellence humaine qui répudie sans cesse la bourgeoisie pour l'aristocrate, l'aristocrate pour le bourgeois, et s'élève ainsi au-dessus de l'un et de l'autre : le type, finalement, d'une aristocratie du caractère, conçue par une intelligence libre du XIX^e siècle. Et il ne fait que continuer en cela une démarche qui remonte aux origines mêmes de la révolution bourgeoise : dès que le type héroïque, d'ascendance féodale, a dû désertier la littérature, ce n'est pas un type proprement bourgeois qui a pu le remplacer, c'est une figure du Philosophe sensible qui tient des deux classes, et qui, davantage encore, annonce l'Intellectuel moderne. Quand les vieilles valeurs de la vie noble et chrétienne sont tombées en désuétude, ce fut pour faire place à la foi des penseurs. Tout montre que l'avènement de la bourgeoisie à la tête de la société française s'est doublé de la constitution d'un pouvoir spirituel relativement distinct d'elle. Ce pouvoir l'a accompagnée tout au long de son règne, et l'a suffisamment incommodée pour lui faire, en plus d'une occasion, souhaiter et réaliser une réconciliation avec la vieille Église en quête de survie : non sans mécomptes aussi de côté-là et tentation parfois – en désespoir de cause – de maudire tout ce qui pense.²⁰

Donc, le héros romanesque est obligé de transcender les fautes et les manques de la bourgeoisie et de l'aristocratie. Stendhal décrit les aspects positifs de chaque camp social afin de critiquer l'autre camp, et il critique également les deux regroupements sociaux pour recommander ou élever l'autre. Néanmoins, les deux classes sont démolies dans les œuvres de Stendhal, ce qui complique et rend ambiguë le positionnement de l'écrivain envers ces deux entités sociales. Conséquemment le héros romantique de l'œuvre devient une sorte de surhomme qui doit incarner les meilleures qualités des deux classes, et naturellement les vices des deux regroupements. Julien Sorel est un spécimen de cette description qui

²⁰ Paul Bénichou, *Romantismes français I. Le Sacre de l'écrivain. Le Temps des prophètes*, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 327-328.

possède une nature aristocratique, un cœur noble et les goûts raffinés d'un aristocrate. Néanmoins, il possède des visées bourgeoises, comme l'ascension économique et sociale. Doué d'une intelligence vive et d'une élégance innée, Julien n'appartient pas à la paysannerie, ni à la bourgeoisie (à cause de son dédain pour le labeur et le mercantilisme), ni à la noblesse à cause de ses origines communes. Il est déplacé par la possibilité d'appartenir à plusieurs rangs et par un esprit inconstant qui est tenté par les attirances et les richesses de chaque camp. Pareillement, les doubles allégeances au romantisme et à la noblesse et également à la société bourgeoise mènent aux ruptures et à la déchirure personnelle, et finalement à la destruction de l'être qui n'a pas une place solide et donc ne peut pas fonctionner, ni exister dans sa propre zone tampon. Une existence sans une place sociale distincte égale à la mort dans l'univers social stendhalien. De plus, Julien, sans « ascendance féodale²¹ », n'est ni paysan, ni bourgeois, ni aristocrate seigneurial et de la cour. Julien n'est pas le Philosophe, l'intellectuel qui doit être la nouvelle aristocratie selon l'interprétation de Bénichou des pensées de Stendhal. Le héros stendhalien dans *Le Rouge et le Noir* est plutôt un véhicule qui permet la révélation des sphères sociales et de la nature humaine dans ces sphères variées. Julien possède les capacités d'un penseur qui élève l'humanité, mais sans la volonté et la puissance personnelle de se diriger envers cette quête du héros romantique et d'intellectuel qui peut s'anoblir par la noblesse de son esprit et de son travail intellectuel et moralement édifiant. Cette analyse confirme que les valeurs et l'âme de Julien sont distinctes des préceptes d'un Philosophe et surtout d'un homme bourgeois. Il est possible d'associer les propensions personnelles de Julien au romantisme, car Julien s'occupe de l'état de son esprit et de son âme en dépit de son déplacement entre le pouvoir aristocratique et l'enrichissement bourgeois. De plus, cette recherche précise

²¹ *Ibid.*, p. 328.

qu'il existe du potentiel dans l'œuvre pour la revendication, sinon le regard nostalgique, pour les valeurs du romantisme et du héros romantique en quête de la pureté. Cette image mélancolique devient souvenir ou une source adoucie de la pureté dans un monde gâté par l'ambition. Ce genre de désir nostalgique pour le meilleur soi se trouve dans le personnage Julien Sorel qui possède des tendances et des pulsions romantiques qui revitalisent son être et son appartenance double et informelle à l'aristocratie et à la bourgeoisie, provoquant sa chute. Le héros romanesque doit posséder les meilleurs traits des deux groupes, mais cette existence précaire est souvent montrée comme aléatoire et dangereuse.

Autour l'œuvre : l'aspect auto-référentiel du *Rouge et le Noir*

Julien Sorel s'instruit à propos du monde par sa lecture des *Confessions* de Rousseau et le *Mémorial de Sainte-Hélène*, son Coran²² qui décrit le chemin de la gloire, ce qui constitue la foi et le destin de Julien. Selon le personnage, les autres livres sont des menteurs.²³ Julien se figure le monde par la littérature. Ses connaissances du monde sont irréelles et illusoire, par exemple, il prend le rôle d'un héros et d'un amant romanesque. De plus, Stendhal se sert du roman et des stéréotypes dans le roman pour produire un roman à l'intérieur d'un autre roman. Stendhal indique ouvertement la dépendance et l'imitation des romans que Julien digère : « [...] à Paris, l'amour est fils des romans. [...] Les romans leur auraient tracé le rôle à jouer, montré le modèle à imiter ; et ce modèle, tôt ou tard, et quoique sans nul plaisir, et peut-être en rechignant, la vanité eût forcé Julien à le suivre²⁴ ». Julien s'instruit des romans pour se mêler dans une société des formules et des procédés précis. Jeune homme d'un milieu peu désirable et ignorant, Julien n'a recours

²² Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Flammarion, 1964, p. 41.

²³ *Id.*

²⁴ *Ibid.*, p. 60

qu'à l'instruction des romans pour se préparer pour sa grande entrée dans le monde. Le roman est une ressource riche et un professeur constant du comportement et des mœurs sociales. Julien prend les leçons littéralement, se préparant à jouer les rôles qui sont démontrés. Surtout, Stendhal critique le monde littéraire et le roman en utilisant la forme identique. Le roman est auto-référentiel d'une manière limitée (et il se moque des stéréotypes, et il est imprégné des images des autres romans, par exemple, l'influence de *Don Juan* de Byron est évidente par le comportement de Julien, l'amant conçoit de ses maîtresses comme ses délices et ses proies). Cette technique se sert d'une ironie légère, Stendhal utilise son roman pour dénigrer le comportement suggéré dans les œuvres variées de son époque.

La narration du personnage principal

Stendhal cultive la focalisation interne (ou le point de vue interne) qui met l'accent sur la perspective du personnage principal, Julien Sorel. Cette forme de narration renforce l'intériorité et la subjectivité de Julien Sorel et souligne son rôle comme le catalyseur principal de l'œuvre qui rend possible l'action et la thématique romantique dans l'œuvre. Les perceptions de Julien mobilisent l'œuvre. Le narrateur révèle les pensées personnelles de Julien, formant un univers concret des éléments insaisissables comme les sentiments. Par exemple, le narrateur décrit l'état de son sujet comme un prisonnier qui attend la punition par la mort :

[...] pour la première fois, Julien, un peu revenu à lui, fut très malheureux. Chacune des espérances de l'ambition dut être arrachée successivement de son cœur par ce grand mot : Je mourrai. La mort, en elle-même, n'était pas *horrible* à ses yeux. Toute sa vie n'avait été qu'une longue préparation au malheur, et il n'avait eu garde d'oublier celui qui passe pour le plus grand de tous.

Quoi donc ! se disait-il, si dans soixante jours je devais me battre en duel avec un homme très fort sur les armes, est-ce que j'aurais la faiblesse d'y penser sans cesse, et la terreur dans l'âme ?

Il passa plus d'une heure à chercher et à se bien connaître sous ce rapport.

Quand il eut vu clair dans son âme, et que la vérité parut devant ses yeux aussi nettement qu'un des piliers de sa prison, il pensa aux remords !²⁵

Les perceptions personnelles et la conversation interne (entre le personnage et son esprit-âme) sont révélées, dépeignant un portrait minutieux du tempérament, des espoirs, du moral et de la compréhension de la vie et de l'état du personnage. Stendhal fait apparaître à la surface des pensées innées et l'état spirituel du personnage. Ces éléments dominent le récit et l'inscrivent dans la tradition romantique qui s'occupe de la matière abstraite comme les états émotionnels et spirituels. La seule distinction est le fait qu'un narrateur doit faire ressortir ces éléments personnels et profonds au lieu d'un être qui raconte directement son état. Le narrateur devient un intermédiaire qui intercepte et interprète des notions abstraites d'un personnage préoccupé par son âme. Le personnage continue d'accéder à son âme, comme la figure romantique, mais c'est avec l'aide du narrateur qui, comme un être suprême, aide le personnage (et le lecteur) à faire entrer en contact les points entre ses révélations personnelles. La thématique, les éléments abstraits de l'âme et de l'esprit, continue du romantisme même si la technique, comme l'emploi d'un narrateur, qui les fait apparaître et communiquer est modifiée. Le narrateur devient un guide qui ordonne les expressions abstraites et romantiques du soi.

Pareillement, Stendhal emploie la focalisation zéro (ou le point de vue omniscient)

²⁵ *Ibid.*, p. 500.

comme Balzac, ce qui renforce l'aspect de Julien comme l'ingénu qui a besoin d'un guide tout-puissant qui gère son existence (de plus, les lecteurs peuvent observer Julien d'une distance comme ceux qui réagissent à Julien). Par exemple, c'est Stendhal qui décrit l'apparence et l'impression faite par Julien. Le lecteur peut s'appuyer sur cette vue externe par le narrateur omniscient. Par exemple, quand Julien prend le rôle exigé du précepteur, assimilant l'uniforme et le comportement d'un précepteur, le narrateur explique de sa perspective toute-puissante, experte et externe que : « C'était un autre homme. C'eût été mal parler que de dire qu'il était grave ; c'était la gravité incarnée. Il fut présenté aux enfants, et leur parla d'un air qui étonna M. de Rênal lui-même²⁶ ». Le narrateur décrit Julien comme un observateur à l'externe de la scène, insérant une description détaillée qui informe les lecteurs qui deviennent les spectateurs et les témoins d'un héros romantique au centre des regards des autres. Stendhal décrit l'état personnel de Julien de point de vue omniscient, révélant tout aux lecteurs. Il existe un deuxième exemple pertinent. Stendhal décrit les pensées de Julien comme un observateur d'un jeune homme triomphant après sa deuxième conquête amoureuse d'une aristocrate :

Il monta à cheval et chercha les endroits les plus solitaires d'une des forêts voisines de Paris. Il était bien plus étonné qu'heureux. Le bonheur qui, de temps à autre, venait occuper son âme, était comme celui d'un jeune sous-lieutenant qui, à la suite de quelque action étonnante, vient d'être nommé colonel d'emblée par le général en chef ; il se sentait porté à une immense hauteur. Tout ce qui était au-dessus de lui la vieille, était à ses côtés maintenant ou bien au-dessous. Peu à peu le bonheur de Julien augmente à mesure qu'il s'éloignait.

S'il n'y avait rien de tendre dans son âme, c'est que, quelque étrange que ce mot puisse paraître, Mathilde, dans toute sa conduite avec lui, avait accompli un devoir. Il n'y eut rien d'imprévu pour elle dans tous les événements de cette nuit, que le malheur et la honte qu'elle avait trouvés au lieu de cette entière félicité dont parlent les romans.

Me serais-je trompée, n'aurais-je pas d'amour pour lui ? dit-elle.²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 383.

Il faut noter que Stendhal combine la focalisation zéro, partageant l'effet de l'apparence Julien comme un soldat d'amour, fier et convaincu de sa supériorité, simultanément suivant les pensées d'un autre personnage, Mathilde (Mlle de La Mole) qui s'est laissée séduire par Julien. Pareillement, Stendhal se sert de la focalisation interne pour décrire l'état de l'âme de Julien afin d'expliquer son manque de tendresse envers sa maîtresse. Stendhal incorpore les deux styles de narration pour décrire le comportement et l'apparence de cette figure principale et pour disséquer l'état de son âme, créant une image complète de ce personnage principal et une description externe et interne, un domaine qui s'applique au romantisme. Stendhal analyse les nuances subjectives internes, ce qui indique une continuation des procédés romantiques.

La physiologie du héros romantique - Julien Sorel : une figure du caméléon

La description de Julien Sorel, un jeune homme délicat et svelte, des grands yeux noirs et de traits irréguliers, le distingue de son patrimoine et de sa famille. Il est différent, d'une taille mince et d'un comportement plus sensible que ses frères, qui sont indirectement décrits comme des brutes, comme des gens hardis, des paysans de bonne santé et de travail laborieux. Julien n'est pas satisfait du travail laborieux, d'un estomac plein et de l'amusement pour faire passer le temps. Sa lecture constante est odieuse à son père. Nous tirons la conclusion que Julien est encore plus pénible à cause de sa physiologie et de ses tendances plus aristocratiques, comme sa pâleur et sa figure mince. Clairement, Julien n'appartient pas à ce monde. Un être passionné et sensible, Julien ressemble à une figure romantique, évoquant un mage qui médite sur l'existence et la nature humaine, la description suivante résume cette impression prophétique de Julien :

« Des grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu [...] »²⁸. Julien est un être de passion et de brillance d'une intériorité riche et d'une imagination dans toute sa plénitude. Il est détesté à cause de ses capacités qui le transportent au-dessus de sa famille et des hommes du grand monde ; il est un homme supérieur, ce qui cause la friction. Julien souffrira à cause de ses dons et de sa supériorité d'âme et d'esprit. Le romancier établit ce facteur dès le début du roman, établissant un héros élu qui sera détruit par sa propre infatuation et par sa vanité. Julien est un homme supérieur qui se laisse séduire par ses capacités, ce qui est fatal.

Pour Julien (et Lucien d'*Illusions perdues*), une vie obscure, pauvre et simple serait plus néfaste que la mort. Il faut se distinguer, il faut se placer en haute société ou souffrir d'une existence ignoble et insupportable :

Julien ne faisait paraître devant lui que des sentiments pieux. Qui eût pu deviner que cette figure de jeune fille, si pâle et si douce, cachait la résolution inébranlable de s'exposer à mille morts plutôt que de ne pas faire fortune !

Pour Julien, faire fortune, c'était d'abord sortir de Verrières ; il abhorrait sa patrie. Tout ce qu'il y voyait glaçait son imagination.²⁹

L'apparence physique de Julien, qui indique sa grandeur d'âme et son esprit vif, cache ses résolutions sévères et mercenaires. Julien est machiavélique et déterminé, mais toujours, comme son physique, fragile et harcelés par ces faiblesses (comme sa naissance) et par le doute. Julien est simultanément tenace et vulnérable, rusé, pur, cruel et sensible, un être de contradictions et de dichotomies. Le corps de Julien indique son penchant pour le songe et la réflexion, simultanément cachant la force de son ambition, ce qui rend Julien séduisant et dangereux. Le corps de Julien est en correspondance exacte à son esprit et son âme profonde, méditative, noble et déterminée. Ces traits s'inscrivent dans la tradition

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁹ *Ibid.*, p. 45.

romantique. Au contraire de cette correspondance parfaite entre le corps et l'âme, Balzac présente deux héros qui incarnent un enjeu plus complexe entre le corps et l'âme du héros romantique.

Les origines du héros romantique - Julien Sorel : un parvenu adepte

Julien est destiné à ne pas appartenir et à avoir des ennemis partout. Il n'est pas paysan, il n'est pas bourgeois, il est noble sans les éléments préalables de cette position. Dès le début, le lecteur peut observer que Julien n'a pas vraiment un patrimoine, ni une appartenance sociale, ce qui est un danger dans une société si rigide et hiérarchisée. Ce manque d'appartenance rend possible son désir d'avancer. Julien est un orphelin psychologique qui possède des traits et des origines spirituelles uniques : « Et moi aussi, je suis une sorte d'enfant trouvé, haï de mon père, de mes frères, de toute ma famille³⁰ ». Julien est libre de s'insérer dans le bon monde, mais il est également abandonné et dépendant de son intelligence pour lutter contre le monde. Il est important qu'il y ait de la spéculation sur la naissance et les origines de Julien, étant donné que Julien est un être si intelligent, si doué et si raffiné et sensible, il ne peut pas être un paysan. Julien est plus aristocratique qu'un fils de paysan devrait et pourrait être. De plus, son amour pour Napoléon (et sa lecture de sa vraie bible, le *Mémorial de Sainte-Hélène*) indiquent qu'il est potentiellement le fils d'un chirurgien de l'armée de Napoléon, ce qui explique l'abus de sa famille. Maltraité, il éprouve de la haine pour son père. En outre, Julien hérite de l'orgueil, l'amertume et la colère contre les riches et les nobles de son père. La méfiance, la défiance et l'imprudence (à cause de leur pauvreté) caractérisent la famille Sorel et influencent la constitution psychologique du personnage principal.

³⁰ *Ibid.*, p. 57.

Une structure déterminée par les manœuvres audacieuses du héros romantique

Il faut noter qu'une série d'actions impétueuses définissent Julien. Par exemple, la séduction de Mme de Rênal à Verrières, la séduction de Mlle de La Mole et de la Maréchale à Paris et les duels à Besançon et à Paris (pendant un voyage pour Monsieur le Marquis de La Mole) ordonnent la série d'événements de l'histoire. Julien se laisse vulnérable aux scandales et à la mort. Le courage faux de Julien, motivé par son orgueil sans bornes, fournit la structure et l'action perpétuelle de l'œuvre. L'œuvre établit une répétition des exploits intrépides, comme les visites amoureuses nocturnes, la séduction des femmes nobles, les duels et les machinations qui peuvent exposer Julien et le laisser sans position, sans pain et sans connexions. La structure du redoublement se base sur une répétition des actes osés. L'embrassement des actions audacieuses peut indiquer un désir fatal de la part de Julien qui tente la punition à cause d'un désespoir subtil de son état déplacé. Dans le même ordre d'idées, la structure est également circulaire, par exemple, l'histoire commence et se complète à Verrières, le personnage ne s'éloigne pas de ce commencement (et plus il essaie, plus il est tourmenté et dominé par ses manques et par ses désavantages, commettant les mêmes erreurs de jugement). L'histoire commence à Verrières (en Franche-Comté), elle passe à Besançon, après elle se situe à Paris (qui devrait être le lieu de sa gloire), et elle continue brièvement à Strasbourg où le rêve semble s'accomplir, et le lecteur se retrouve à Verrières, le lieu de sa naissance et de sa mort. Julien est attrapé dans un cercle vicieux, ce qui détermine la structure de l'œuvre. Comme Napoléon, le héros et le modèle ultime de Julien, Julien est destiné à mourir. Pour résumer, la structure et les actions de Julien sont répétitives, démontrant que Julien évolue dans sa tromperie, dans son savoir-faire, mais pas nécessairement dans son savoir-vivre, répétant les mêmes erreurs de jugement.

L'agrandissement social : manœuvres et manipulations - Julien Sorel : l'interpréteur des rôles sociaux

Pour surmonter ses manques (et ses origines humbles), Julien se dédie aux jeux des apparences (comme un jeune précepteur dévoué et un séminaire soumis) et de la séduction. Ces jeux doivent flatter son ego et ses sentiments d'infériorité. Julien se donne des tâches à accomplir pour se débarrasser des ses désavantages de naissance. Le résultat est une série de plans et des actes de faux courage, de l'audace et de l'illusion. Julien s'oppose à son maître par sa défiance et par la séduction de la femme de la maison même sous la présence du maître. Le roman devient une liste des activités précaires et indolentes d'un héros qui se culpabilise et se déshonore au niveau du burlesque. Homme d'orgueil qui souffre de ses prétentions et des rôles insupportables auxquels il doit se borner, Julien se lance dans des actions potentiellement fatales pour échapper à sa réalité (comme les duels). Cette tendance se répand dans l'œuvre et malgré soi, Julien se met dans des escapades pour se sentir vivant, pour briser les contraintes et les restrictions de sa position. Nous pouvons remarquer que Julien continue de prendre des rôles, de s'immerger dans une hypocrisie étouffante (ce qui est nécessaire pour fonctionner et pour accomplir ses devoirs).

Les héros romantiques présentés se dédient à l'acquisition de la gloire sociale par la richesse et la position d'influence. Julien Sorel est pris entre l'hypocrisie et l'incertitude, désirant être un membre de la classe patricienne, une affiliation qu'il désire et simultanément déteste. L'amour-propre, l'ambition et la méfiance de ses subalternes en position de supérieurs empêchent Julien de sentir le bonheur dans sa splendeur complète et perpétuelle. Obsédé par sa mission de s'immerger et même de triompher de la haute société de ses subalternes, Julien est accablé de doute, de mépris de soi et d'inquiétude. Il doit affecter l'assurance, un charme sophistiqué et la perfection dans son rôle d'un jeune

homme cultivé et bien situé. Ce jeu d'apparences dévore sa force et sa vitalité et le plaisir d'aimer et d'être apprécié, aimé et respecté (de Mme de Rênal). En conséquence, l'amour, l'aristocratie et ses propres sentiments sont toujours suspects. Julien éprouve une existence de terreur de soi et des autres, car il ne faut pas démontrer ses faiblesses. Le monde des arrivistes exige un tel prix. L'hypocrisie, qui est nourrie de son orgueil, bloque le développement personnel de Julien qui possède des qualités fines.

De plus, Julien refuse le sort de son ami Fouqué (et son offre de devenir partenaires). Comme Lucien (d'*Illusions perdues*), il refuse le pain sans gloire et sans dignité (le métier d'un bourgeois industrialisé lui semble méprisable, vil et bas). Julien reconnaît qu'il est fait pour des grandes choses comme un être supérieur, alors il doit s'entourer de personnes d'ascendance et d'influence sociale. Pour s'immerger au monde des patriciens, Julien exige de lui-même une approche irréprochable et une apparence impeccable. L'exigence de la perfection l'empêche de goûter le bonheur d'amour, les plaisirs de luxe et la bonne position dont il est chanceux de jouir chez la famille Rênal. Julien doit maintenir les apparences, la confiance, le mensonge de l'expérience et l'exécution précise de son rôle d'amant distingué. Julien est toujours tourmenté de la peur d'être « un amant subalterne³¹ ». L'amour, associé à son amour-propre, n'est qu'une tâche à accomplir minutieusement, d'une manière recherchée et étudiée, ce qui rend Julien aveugle et insensible aux transports d'amour qu'il provoque et qu'il ressent. La nature calculée, méticuleuse et pétulante de Julien ne lui permet pas de céder aux plaisirs d'amour, ni de laisser le courant d'amour se développer sans sa manipulation. Julien se distancie de l'amour et des sentiments naturels en dépit de son âme qui est naturellement sensible et prédisposée à palpiter d'émotions. La citation suivante souligne le potentiel naturel que

³¹ *Ibid.*, p. 115.

Julien possède pour être un amant et un individu tendre et profond, et l'hypocrisie et l'insistance sur la poursuite des modèles idéaux qui bloquent sa nature profonde :

[...] il prétendit encore jouer le rôle d'un homme accoutumé à subjuguier des femmes : il fit des efforts d'attention incroyables pour ôter ce qu'il avait d'aimable. Au lieu d'être attentif aux transports qu'il faisait naître, et aux remords qui en relevaient la vivacité, l'idée du *devoir* ne cessa jamais d'être présente à ses yeux. Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel, s'il s'écartait du modèle idéal qu'il se proposait de suivre. En un mot, ce qui faisait de Julien un être supérieur fut précisément ce qui l'empêcha de goûter le bonheur qui se plaçait sous ses pas.³²

Si Julien avait été plus authentique, il aurait eu la puissance personnelle de surpasser les modèles, mais son intellect et ses ambitions, qui sont des parties de sa nature supérieure (même si ces éléments sont négatifs), sont des obstacles insurmontables. Julien s'obstine à conquérir par des campagnes bien coordonnées les esprits et les cœurs des femmes et des hommes autour de lui. De plus, Julien ne peut pas se laisser aimer une femme qui pour lui sera toujours inaccessible à cause de sa haute naissance. Il ne peut pas risquer de tomber en amour et de se rendre vulnérable à une classe de laquelle il est exclu. Pour combattre l'amour, il essaie de l'exclure de son cœur par la raison, par sa méfiance et par ses complots. Julien se protège en expulsant les sentiments de faiblesse, comme l'amour. Pour s'accoutumer à cette condition (la négation de l'amour), il se remémore constamment le fossé qui le sépare de Mme de Rênal, un membre du « camp ennemi³³ ». L'amour est seulement un moyen d'accéder au pouvoir (ce qui est une déviation du code du héros romantique). Dans cet ordre d'idées, Julien se sert des termes militaires pour se rappeler son grand destin et sa position d'infériorité. L'emploi des termes de guerre est approprié, car la mobilité sociale est un sort de guerre, en particulier pour des gens de naissance

³² *Ibid.*, p. 111-112.

³³ *Ibid.*, p. 119.

inférieure. Être de contradictions (ou de forces opposées), il est mu par des transports d'âme profonds et abstraits, nobles et purs, mais également par une amertume mordante, une envie intolérable, une haine virulente et un désir pour le feu de destruction impitoyable contre ses adversaires. Il est poète et guerrier mercenaire. Il est sublime et machiavélique, tout dépend du sujet (au récepteur) de son regard (et de son orgueil). En outre, Julien cherche des croyants et des sacrifices pour satisfaire son ego. L'ego de Julien cherche l'intégration parfaite à un modèle pour se projeter comme l'idéal dans le but d'échapper à la faiblesse et à la vulnérabilité qui sont intolérables pour l'ego et pour ceux qui sont déjà imparfaits à cause de leurs origines. Julien est décrit comme un être « [p]auvre et avide³² », et nous pouvons considérer les motivations et le comportement de ce héros sous l'image d'un parvenu éhonté.

Julien est motivé par son orgueil et par le besoin d'appartenir et de plaire à ceux qui sont puissants, à ceux qu'il faut impressionner, ce qui est compréhensible. Ce besoin d'appartenir, de réussir et de se distinguer lui causent de l'angoisse, en particulier, les rôles qu'il doit assumer. Ces rôles, qui ne sont pas toujours naturels ou respectés par Julien, provoquent la culpabilité. Julien doit devenir un hypocrite, prétendant avoir une affinité pour la vie au séminaire, pour la vie d'un prêtre. Le jeu de faire semblant afflige Julien, car il faut surveiller ses actions, ses manières et ce que les autres penseront de lui. Il faut se préparer pour la performance et il lui faut jouer le rôle de cette performance, ce qui rend l'existence fatigante et superficielle. Julien exprime cette fatigue et ce mécontentement, indiquant qu'il est devenu hypocrite et que ce style de vie et ses camarades lui déplaisent et l'attristent :

³² *Ibid.*, p. 495.

Julien réussissait peu dans ses essais d'hypocrisie de gestes ; il tomba dans des moments de dégoût et même de découragement complet. Il n'avait pas de succès, et encore dans une vilaine carrière. Le moindre secours extérieur eût suffi pour lui remettre le cœur, la difficulté à vaincre n'était pas bien grande ; mais il était seul comme une barque abandonnée au milieu de l'océan. Et quand je réussirais, se disait-il, avoir toute une vie à passer en si mauvaise compagnie ! Des gloutons qui ne songent qu'à l'omelette au lard qu'ils dévoreront au dîner, ou des abbés Castanède, pour qui aucun crime n'est trop noir ! Ils parviendront au pouvoir ; mais à quel prix, grand Dieu !

La volonté de l'homme est puissante, je le lis partout ; mais suffit-elle pour surmonter un tel dégoût ? La tâche des grands hommes a été facile ; quelque terrible que fût le danger, ils le trouvaient beau ; et qui peut comprendre, excepté moi, la laideur de ce qui l'entourne ?³⁵

Cette citation nous présente l'image de Julien comme un être isolé et abandonné (de sa famille, du bon monde et peut-être de Dieu). Stendhal utilise une image puissante (et rare, car le langage figuré n'est pas commun dans l'œuvre) pour indiquer la solitude de Julien. Julien est perdu, sans direction sur cet océan appelé la vie. Il ne peut pas s'adapter à la vie religieuse au séminaire, une vie de privation, de sécheresse et de contrôle. La liberté intellectuelle est interdite et la menace de l'enfer est toujours une arme utile pour étouffer l'âme et l'esprit. Privé de la touche humaine, les séminaires produisent des automates qui visent à remplir les besoins essentiels et peu d'autres. Pour Julien, une vie qui satisfait les besoins minimums est insuffisante. Naturellement, il désire les délices de la culture, de l'âme et de la société. Son acceptation de la vie intellectuellement et spirituellement aride et son obéissance aux prêtres au séminaire, et les indignités de la vie au séminaire (et le manque de camaraderie), démoralisent Julien qui cherche la puissance de surmonter ces obstacles et de trouver des gens de goût et de sensibilité. Julien est fait pour sentir et pour éprouver plus qu'un jeune homme typique, moyen et médiocre. Julien possède un goût inné pour la sensibilité, ce qui le distingue, le rend différent et donc vulnérable face à ses contemporains. Julien est conscient de cette marque de distinction, de son état disparate :

³⁵ *Ibid.*, p. 216.

« Ma présomption s'est si souvent applaudie de ce que j'étais différent des autres jeunes paysans ! Eh bien, j'ai assez vécu pour voir que *différence* engendre haine [...]»³⁶ ». Julien est différent, prédestiné pour la gloire et pour la fatalité. L'être humain court un grand risque s'il est différent.

Par la bonté de la Providence et de la nature humaine généreuse, Julien trouve des sympathisants comme l'abbé Pirard qui reconnaît la grandeur de l'âme de Julien : « [...] le cœur est bon et même généreux ; l'esprit est supérieur. Au total, je vois en vous une étincelle qu'il ne faut pas négliger³⁷ ». L'abbé Pirard est conscient du potentiel de Julien, et qu'il possède une nature magnanime et libérale, qu'il est de bon cœur sans une méchanceté innée. Julien possède une lumière qui perce les obstacles de sa vie. Néanmoins, l'abbé prédit que Julien éprouvera des défis et des troubles à cause de son insistance sur le bon goût, sur sa dignité (et son orgueil) et à cause de ces talents qui susciteront de l'inimitié et de l'hostilité de ses contemporains :

Ta carrière sera pénible. Je vois en toi quelque chose qui offense le vulgaire. La jalousie et la calomnie te poursuivront. En quelque lieu que la Providence te place, tes compagnons ne te verront jamais sans te haïr, et s'ils feignent de t'aimer ce sera pour te trahir plus sûrement. A cela il n'y a qu'un remède : n'aie recours qu'à Dieu, qui t'a donné, pour te punir de ta présomption, cette nécessité d'être haï ; que ta conduite soit pure ; c'est la seule ressource que je te voie. Si tu tiens à la vérité d'une étreinte invincible, tôt ou tard tes ennemis seront confondus.³⁸

L'abbé lui donne un conseil avisé : il ne faut pas croire aux autres ni former des alliances basées sur l'amitié, car les autres, ses opposants ou ses contemporains, toujours animés par la jalousie, n'hésiteront pas à trahir et à sacrifier Julien en faveur de leurs intérêts. La nature humaine et la société des parvenus dictent ce comportement. La foi et l'aide de Dieu

³⁶ *Id.*

³⁷ *Ibid.*, p. 227.

³⁸ *Ibid.*, p. 227-228.

sont les seuls moyens que Julien peut maîtriser pour survivre. Cette prédiction est sinistre, mais sage et pertinente. En fait, l'abbé considère que Julien est différent et donc détesté pour assurer qu'il va se tourner vers Dieu en ferveur (au moins, c'est l'interprétation d'un prêtre). Julien sera haï et persécuté pour le rendre humble, ce qui est logique dans la perspective des pieux mais trop sévère et injuste dans la perspective humaniste. Julien est distingué à souffrir à cause de sa distinction personnelle.

Le désarroi contrôlé et inhibé caractérise Julien. Après le meurtre (Julien ne sait pas que Mme de Rênal n'est pas mortellement blessée), Julien se laisse prendre machinalement ; il ne voit pas, car il est fatigué, immobile et hors de soi ayant complété la tâche ordonnée par son ego. Julien accepte sa mort (de l'article 1342 du Code pénal – la mort avec prédétermination), sachant qu'il la mérite et à un certain plan, il a toujours voulu mourir. Paradoxalement, Julien s'est débarrassé de ses désirs et de ses vices en commentant l'un des plus grands vices, simplifiant ainsi son existence. Pour Julien, dévidé et amené vers sa fatalité prédestinée, le sommeil le prend comme une petite mort, une préparation pour la mort réelle : « Je n'ai plus rien à faire sur la terre, se dit Julien, et il s'endormit profondément³⁹ ». Julien a accompli son destin fatal. Ironiquement, Julien essaie de tuer la personne qui était (dans sa vie) la seule source d'amour et de pureté (son ego essaie de détruire l'expression de son âme la plus pure ; il faut préciser, Mme de Rênal peut représenter son âme et la pureté d'amour qu'il a désirée, mais elle n'est pas son homologue). Il faut noter que Julien continue de songer à son ambition, même très proche du jour de sa mort. Les regrets et son ambition sont toujours présents :

³⁹ *Ibid.*, p. 501.

Mais aussi, quelle perspective !... Colonel de hussards, si nous avions la guerre ; secrétaire de légation pendant la paix ; ensuite ambassadeur... car bientôt j'aurais su les affaires..., et quand je n'aurais été qu'un sot, le gendre du marquis de La Mole a-t-il quelque rivalité à craindre ? Toutes mes sottises eussent été pardonnées, ou plutôt comptées pour des mérites. Homme de mérite, et jouissant de la plus grande existence à Vienne ou à Londres...⁴⁰

Julien ne se débarrasse pas de son ambition, de son rêve ; il tient ces principes, comme l'ambition, juste avant la fin de son existence. Il ne peut pas renoncer à son désir de prestige et d'importance, ni d'être un diplomate, un Metternich, un Disraeli (qui vient plus tard), un Napoléon raffiné du monde politique. Julien est toujours affligé de son ambition, ce qui provoque l'amertume et la douleur. Julien a des moments de lucidité (la lumière perce les nuages de son esprit), mais il reste toujours, au fond, inaltéré.

Les pulsions naturelles du héros romantique versus ses manœuvres sociales - Julien

Sorel : un être distingué et élu

Julien est conscient de son état singulier et de son sort particulier ; il n'est pas fait comme les autres hommes, et il n'est pas fait pour faire comme les autres hommes. Il doit surpasser l'état naturel de son rang par la grandeur (et la sensibilité) de son âme et par ses capacités intellectuelles. Julien nourrit une ambition grandiose, refusant une existence médiocre et commune :

Dès sa première enfance, il avait eu des moments d'exaltation. Alors il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris, il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat. Pourquoi ne serait-il pas aimé de l'une d'elles comme Bonaparte, pauvre encore, avait été aimé de la brillante Mme de Beauharnais ?⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, p. 533.

⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

Il est sans fortune et obscur, comme Napoléon Bonaparte, mais, comme son héros, il possède la vision et la ténacité de se faire maître du monde (avec une épée, une plume de diplomate ou avec les accoutrements d'un prêtre). Julien est doué, mais intoxiqué par les possibilités de l'avenir, par son propre courage et par son ego qui doit s'augmenter pour nourrir sa vision du monde. Julien est contraint à servir son ego pour accomplir ses objectifs irréels. Pour oser se mêler et conquérir la société, Julien est contraint à suivre les desseins de ceux qui ont fait l'impossible, comme Napoléon, telle est la situation obscure de Julien. Il faut faire l'impossible, l'inexécutable pour atteindre une meilleure position. Le désespoir et la déception hantent Julien, car la vie médiocre dans les ombres de la bonne société (s'il est chanceux) serait intolérable. Julien rêve de l'honneur, du respect et des privilèges qui sont accordés aux importants, c'est la seule position qui compte et le seul moyen d'obtenir la dignité. Il ne faut pas oublier que Julien est surtout un être privé de la dignité et du respect dès son enfance. Il cherche d'une manière erronée la dignité et l'acceptation qui sont toujours ôtées. Le rêve de Julien, qui est brièvement accompli pendant un moment stellaire et passager ravit, et choque Julien. L'accomplissement de son rêve, forgé par son mariage à Mlle de La Mole, inclut des terres de Languedoc, un titre, une position de lieutenant de hussards (au régiment), 36,000 livres de rente et le nom qu'invoque la noblesse, M. le chevalier Julien Sorel de La Vernaye. Julien est brièvement né à nouveau. Il ne peut pas résister à la puissance de son rêve qui domine son être. Le bonheur d'avoir saisi une bonne position militaire, une fortune et un titre rend Julien extatique. Il est pris, possédé par un zèle sans bornes pour sa nouvelle position. Il trouve la puissance de réalisation de son rêve irrésistible. Son rêve le possède complètement, il perd sa raison et sa liberté. Julien est saisi « des transports de l'ambition la plus

effrénée⁴² ». Parvenu aux ambitions sans bornes, Julien construit son avenir : « A peine lieutenant, par faveur et depuis deux jours, il calculait déjà que, pour commander en chef à trente ans, au plus tard, comme tous les grands généraux, il fallait à vingt-trois être plus que lieutenant. Il ne pensait qu'à la gloire et à sa file⁴³ ». Il faut devenir un chef de file ou ne rien faire. Le sort de Julien est précaire et étroit.

Julien Sorel : Une figure romantique ou une figure de ridicule ou encore les deux à la fois ? Le héros romantique rabaissé et satirisé

Le héros stendhalien doit abandonner la vie de la société (leur appartenance et leur participation) pour devenir isolé et finalement éliminé. Le héros stendhalien comme Julien Sorel doit se séparer de la société pour ressentir son état élu, sa dignité et sa distinction personnelle. Surtout, il se sépare pour une durée limitée afin de sentir sa liberté, sa propre personne qui réapparaît après les masques portés par Julien. Julien apprend l'art de se masquer, se démasquant pendant des moments brefs qui définissent son caractère et son âme, et surtout, son état élu comme un héros romantique qui examine son âme. Il y a deux épisodes de ce bref enlèvement des masques : le séjour (imposé personnellement) dans la grotte parmi les arbres de la forêt et les scènes qui précèdent la mort pendant son emprisonnement. Il faut souligner que Stendhal redoute le romantisme et les figures mythiques du romantisme, évoquant ces figures dans ces héros qui, par leur association au romantisme, doivent conséquemment mourir, détruits par leurs pulsions romantiques. La société n'est pas la seule cause de la chute de ces héros. Néanmoins, la disparité entre les pulsions romantiques du héros et les exigences de la société qui ne peut pas tolérer et placer un pareil héros provoque sa chute. Donc, nous pouvons parler d'un romantisme dégradé, et

⁴² *Ibid.*, p. 494.

⁴³ *Id.*

des héros dégradés par leur association au romantisme. Stendhal oppose, contraste et satirise l'héroïsme romantique embelli et magnifié pendant une époque qui dévalorise l'héroïsme et qui ne peut pas accepter les attributs du romantisme. Le pragmatisme et le matérialisme dominant l'époque, ridiculisant et réduisant les préceptes romantiques et surtout l'idéalisme de ce mouvement. L'époque se moque du héros et le détruit pour son attachement à l'idéalisme.⁴⁴ De plus, selon Lukács, Stendhal est simultanément satirique, cynique et élégiaque, se lamentant sur le passage du héros romantique,⁴⁵ et nous pouvons en inférer qu'il plaint ainsi le romantisme lui-même. Lukács considère que Stendhal maîtrise un « réalisme satirique⁴⁶ », observant les tendances sociales et le romantisme (par le héros romantique) d'une perspective objective qui scrute les erreurs de l'état de la société et de l'époque romantique. L'exagération, la répétition et l'intensité hypersensible des stances, des gestes et des déclarations romantiques de Julien Sorel, un être inconstant, réduisent l'effet de la puissance de l'imagerie et de la philosophie romantique. L'opposition et le contraste entre les préceptes romantiques et le sujet motivé par cette philosophie, Julien Sorel, renforcent la satire. Néanmoins, Julien est un être de tendances romantiques et a le potentiel d'un héros romantique inachevé à cause de ses pulsions mondaines. Dans cet ordre d'idées, nous pouvons interpréter les scènes de l'élévation des images et de la philosophie romantique dans l'œuvre comme une élévation du romantisme et de Julien Sorel comme un héros romantique, ou comme le dénigrement des deux, une satire qui se moque des tendances du mouvement et des jeunes parvenus qui pensent avec présomption mériter et exhiber cette grandeur. Les deux considérations sont possibles, et également leur

⁴⁴ George Lukács, *Balzac et le réalisme français*, p. 88.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p.89.

fusion. Une analyse de cet épisode du portrait du romantisme et du héros romantique éclairerait les relations de Stendhal avec le romantisme.

Julien fait l'épreuve d'une bataille psychologique, refusant et détestant les rôles qu'il s'impose, sa tromperie et sa duplicité. Julien s'accuse d'être un imposteur et l'effort de jouer le jeu d'un jeune homme accommodé au monde et son manque de confiance le rendent la proie des crises et des états d'esprit variables, souvent déprimés. Julien essaie d'échapper à sa propre hypocrisie dans le but de préserver une certaine pureté d'âme, ayant besoin de respirer de l'hypocrisie étouffante, de goûter l'air pur et l'âme purifiée pour se centrer : « Loin de désirer s'entendre à une nouvelle scène d'hypocrisie, il avait besoin d'y voir clair dans son âme, et de donner audience à la foule de sentiments qui l'agitaient⁴⁷ ». Julien n'est pas un malfaisant ni un imposteur par sa nature, en fait, sa nature lui demande de se retourner, de se reprendre et de se purifier.

Pour se purifier, Julien choisit la nature, ou plus précisément, la nature sauvage, isolée et désolée, une nature qui n'est pas touchée, affectée ni subordonnée par la civilisation (et ses faussetés). Julien choisit les grandes roches, les montagnes pour faire retour à son âme. Julien s'est positionné physiquement sur l'élévation la plus haute de ce territoire, se mettant au-dessus de l'humanité, de ses contemporains et de ses maîtres, ce qui représente son désir psychologique de se mettre au-dessus de ceux qu'il considère ses subordonnés. Julien se considère son propre maître et le maître des autres, car il est l'homme supérieur. Il faut remarquer que l'ego et l'amour-propre de Julien se manifestent en abondance pendant cette scène, le séparant de l'humanité par sa supériorité conçue. L'image de Julien sur les grandes roches, se complaisant dans la grandeur de son âme et dans son orgueil, rappelle l'image du tableau de Chateaubriand qui se projette

⁴⁷ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, p. 86.

audacieusement contre les éléments pour se forger et se définir ; la défiance et la détermination de l'âme caractérisent cette pose et cette position envers l'existence. Les paragraphes suivants du roman inspirent cette conjecture :

Il fut presque sensible un moment à la beauté ravissante des bois au milieu desquels il marchait. D'énormes quartiers de roches nues étaient tombés jadis au milieu de la forêt du côté de la montagne. De grands hêtres s'élevaient presque aussi haut que des rochers dont l'ombre donnait une fraîcheur délicieuse à trois pas des endroits où la chaleur, des rayons du soleil eût rendu impossible de s'arrêter.

Julien prenait haleine un instant à l'ombre de ces grandes roches, et puis se remettait à monter. Bientôt par un étroit sentier à peine marqué et qui sert seulement aux gardiens des chèvres, il se trouva debout sur un roc immense et bien sûr d'être séparé de tous les hommes. Cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral. L'air pur de ces montagnes élevés communiqua la sérénité et même la joie à son âme.⁴⁸

La séparation des autres et de la société marque ce héros qui désire se distinguer de l'existence typique de ses contemporains. Il exige son destin spécial et incomparable, éminent et inégalable. De plus, Julien fête sa victoire sur son maître, éprouvant la saveur de son opposition, la somme de plus de cinquante écus par an, trois jours de congé, et toujours, sa conquête d'amour (et la possession de Mme de Rênal). Stendhal fournit une répétition de cette image fameuse pour insister et nous faire noter la corrélation entre Julien, l'image romantique par excellence de Chateaubriand, et l'orgueil de Julien qui devient sans bornes. Cette image romantique devient gravée dans les esprits des lecteurs et elle est affirmée par des paragraphes comme le suivant :

⁴⁸ *Ibid.*, p. 86-87.

Julien, debout, sur un grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappèrent, il enviait cette force, il enviait cet isolement.

C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ?⁴⁹

Julien rêve de son avenir illustre et de ses conquêtes, comparant son destin à celui de Napoléon (ce qui est ironique, car les deux souffriront une fuite, un échec). La prédiction de Julien est juste mais corrompue par l'amour-propre. De plus, l'inclusion du vol de l'épervier attire l'attention des lecteurs et le regard de Julien qui admire la suprématie et l'isolement de ce prédateur ; essentiellement, Julien se considère comme ce prédateur, suprême, glorieux et royal (ce que les éperviers représentent). De plus, Julien se considère un prédateur, malheureusement il est aussi une proie. Il est la proie de son orgueil, de son avidité et de la société. L'attraction de Julien pour un oiseau prédateur n'est pas surprenante. En outre, dans la citation qui suit, Julien devient l'oiseau de proie, prenant la position et la pose de cet oiseau pour surveiller le monde. Cette action symbolise sa prise d'une position prédatrice envers les autres et envers le monde. Quand même Julien trouve la paix et la sécurité qu'il a toujours désirées, trouvant son nid où il peut échapper à ses ennemis (ses maîtres et ses subordonnés en position de pouvoir). Julien trouve la vigueur et l'inspiration d'écrire directement de son âme, se débarrassant de sa tension et de ses accablements :

⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

Enfin il atteignait le sommet de la grande montagne, près duquel il fallait passer pour arriver, par cette route de traverse, à la vallée solitaire, qu'habitait Fouqué [...]. Caché comme un oiseau de proie, au milieu des roches nues qui couronnent la grande montagne, il pouvait apercevoir de bien loin tout homme qui se serait approché de lui. Il découvre une petite grotte au milieu de la pente presque verticale d'un des rochers. Il prit sa course, et bientôt fut établi dans cette retraite. Ici, dit-il, avec des yeux brillants de joie, les hommes ne sauraient me faire de mal. Il eut l'idée de se livrer au plaisir d'écrire ses pensées, partout ailleurs si dangereux pour lui. Une pierre carrée lui servait de pupitre. Sa plume volait : il ne voyait rien de ce qui l'entourait. Il remarqua enfin que le soleil se couchait derrière les montagnes éloignées du Beaujolais.⁵⁰

Ses prétentions d'écrire sont charmantes, indiquant qu'il possède des dons intellectuels et artistiques. De plus, pour la première fois dans l'œuvre, il exprime le sentiment de la liberté, déclarant « Je suis libre⁵¹ », ce qui est assez rare. Julien est toujours opprimé et sous le contrôle des autres ou des jeux et des rôles qu'il doit prendre. La solitude, la tranquillité et la distance physique des autres, lui permettent de goûter sa propre existence et sa propre identité. Julien hésite à quitter sa grotte, préférant une durée prolongée pour goûter son âme et sentir la liberté :

Pourquoi ne passerais-je pas la nuit ici ? se dit-il, j'ai du pain, et *je suis libre* ! Au son de ce grand mot son âme s'exalta, son hypocrisie faisait qu'il n'était pas libre même chez Fouqué. La tête appuyée sur les deux mains, Julien resta dans cette grotte plus heureux qu'il ne l'avait été de la vie, agité par ses rêveries et par son bonheur de liberté sans y songer il vit s'éteindre, l'un après l'autre, tous les rayons du crépuscule. Au milieu de cette obscurité immense, son âme s'égarait dans la contemplation de ce qu'il s'imaginait rencontrer un jour à Paris.⁵²

Julien exprime la notion de liberté, démontrant qu'il comprend sa nécessité, malheureusement, la liberté, la quête principale de plusieurs protagonistes et généralement des êtres humains devient un élément qui sera toujours hors de portée de Julien qui est emprisonné par son orgueil et par les limites de son rôle (de sa position dans la société).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁵¹ *Id.*

⁵² *Ibid.*, p. 96-97.

Somme toute, la liberté sera complètement supprimée à la conclusion de l'œuvre. Julien n'a pas vraiment saisi l'importance et le besoin de cette liberté (qu'il a goûtée, qu'il était capable de sentir). Nous pouvons également arguer qu'il a cherché sa liberté par son destin et par les corridors du pouvoir social, politique et économique, une voie plus restrictive et loin de la liberté totale et pure. De plus, Julien se sent libéré par le fait qu'il aime et qu'il est aimé, qu'il a suscité l'amour d'un autre et qu'il est valable à un autre, ce qui est indispensable. Julien est si proche du bonheur et de la liberté de l'âme, mais son destin l'appelle vers une attirance plus forte.

Julien refuse la proposition de Fouqué qui est pragmatique et pratique, suggérant qu'il faille gagner de l'argent ensemble et après quelques années, Julien peut entrer au séminaire et s'acheter une cure, ce qui est une méthode acceptable de se procurer une position. Julien est tenté mais hésitant, trouvant douteuse l'attirance d'une vie typique, confortable et correcte. Julien est accablé par cette attirance et ce qu'il considère comme son manque de résolution et de détermination, se comparant à Hercule, car il porte des décisions et des poids sévères. Toute l'existence et la visée de Julien sont des tâches herculéennes. Il décide qu'il existe seulement une tâche digne de lui, celle de devenir un héros, un militaire glorieux, un homme supérieur, et qu'il deviendra plus ferme, comme les autres héros (ce qui est un commentaire ironique de la part de l'écrivain sur les exagérations de l'héroïsme et des militaires ou des hommes suprêmes). Stendhal pose la question suivante : qui est un homme supérieur ? Est-ce que les grands hommes, les suprêmes et supérieurs méritent cette description ? Stendhal écrit d'un ton ironique plein de soupçon. La croyance naïve de Julien se juxtapose à l'ironie légère (de l'expérience) de Stendhal. La citation suivante a inspiré ces conjectures :

Rien ne peut vaincre la vocation de Julien. Fouqué finit par le croire un peu fou. Le troisième jour, le grand matin, Julien quitta son ami pour passer la journée au milieu des rochers de la grande montagne. Il retrouva sa petite grotte, mais il n'avait plus la paix de l'âme, les offres de son ami la lui avaient enlevée. Comme Hercule, il se trouvait non entre le vice et la vertu, mais entre la médiocrité suivie d'un bien-être assuré et tous les rêves héroïques de sa jeunesse. Je n'ai donc pas une véritable fermeté, se disait-il ; et c'était là le doute qui lui faisait le plus de mal. Je ne suis pas du bois dont on fait les grands hommes, puisque je crains que huit années passées à me prouver du pain ne m'enlèvent cette énergie sublime qui fait faire les choses extraordinaires.⁵³

Julien est toujours naïf et l'esclave de son ego, choisissant la voie de la perdition et la croyance aveugle au destin des grands hommes (et à l'existence des hommes supérieurs de son calibre). Julien devient une marionnette de son amour-propre et de sa vision fautive et oblique. Cet épisode se conclut par la prise de position sur la montagne au-dessus de l'humanité (une répétition de la position pendant le premier jour de son congé). L'écrivain reproduit cette scène pour récapituler la position psychologique de Julien qui se place sur « un promontoire élevé » au terme psychologique, créant un destin redoutable. Julien se convainc de sa gloire et de sa singularité et l'expérience entre les grandes roches fait naître des sentiments uniques et puissants, cette constatation est claire et correcte, mais la nature de cette démarcation et son association à la gloire est discutable et suspecte. Néanmoins, Julien se sent rafraîchi, trouvant le courage et l'endurance nécessaire pour sa grande tâche : « Placé comme sur un promontoire élevé, il pouvait juger, et dominerait pour ainsi dire l'extrême pauvreté et l'aisance qu'il appelait encore richesse. Il était loin de juger sa position en philosophe, mais il eut assez de clairvoyance pour se sentir *différent* après ce petit voyage dans la montagne⁵⁴ ». Julien doit croire à son destin unique, à sa gloire personnelle et à sa personnalité exceptionnelle pour combattre sa bassesse et sa pauvreté aux yeux du monde. Julien est obligé de se convaincre de sa prédestination pour la

⁵³ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

grandeur afin de surpasser ces éléments (et son complexe d'infériorité qui est un résultat naturel et réel de sa condition de vie). Les positions et les attitudes extrêmes et naïves de Julien sur la montagne, lui donnent une figure romantique mais également une figure de satire et de ridicule. Il faut analyser si Stendhal considère les héros byroniens, les figures romantiques (comme Chateaubriand) comme des figures de satire, d'ironie et de l'ego illimité, autrement dit, si ces figures sont valables pour Stendhal, il les considère inappropriées et anachroniques pour le siècle mercenaire qui suit. Stendhal s'amuse avec cette idéologie du héros romantique ou byronien et nous observons qu'il est fasciné par cette notion. Julien est un héros d'un autre siècle, déplacé et anachronique (il n'est pas un héros médiéval, mais il possède certaines prédispositions à la gloire et à l'honneur qui appartiennent à l'époque médiévale). Il faut tenir la conclusion que les héros romantiques appartiennent à l'époque médiévale, ce qui cause le fossé, la brèche entre les écrivains romantiques, les partisans des chevaliers, et l'époque, mercantile qui suit (d'un manque d'un meilleur mot, l'époque réaliste qui suit). Déplacés et anachroniques, les figures purement romantiques retiennent leur attirance et leur substance, même si leur raison d'être est dépassée et anéantie. L'élévation de l'individu et de son rapport à son âme et à l'Absolu captive et instruit l'imagination, prolongeant le romantisme, même sur le ton ironique qui peut indiquer une mélancolie inadmissible et frustrante pour une époque qui privilégie la subjectivité et le discours de l'âme.

L'emploi des images romantiques indique une influence de ce mouvement qui, même satirisé, communique la majesté de ses préceptes et de ses êtres, de ses conscrits élus, ce qui peut suggérer une lamentation subtile pour un mouvement d'idéalisme et de pureté de la part de Stendhal, qui cherche les traces de la pureté et aspire à purger la corruption sociale par l'effet moralisateur de ses œuvres. Le romantisme continue de

fournir les thèmes, les images et le topos de l'œuvre et de la vision de Stendhal. Plus précisément, l'œuvre opère autour de la dissonance entre les tendances romantiques du héros principal, Julien Sorel, et la société de la Restauration qui privilégie l'accroissement de la bourgeoisie (et donc de l'économie) et la suppression des éléments de la société déclassés, indigents et prêts à monter les échelles, comme Julien Sorel. L'esprit romantique est donc élevé comme plus noble que la réalité de la Restauration, mais également comme peu transférable et tenable dans les conditions altérées. La satire, le sourire ironique, puisse cacher l'amertume d'une mélancolie exacerbée pour un mouvement qui vise à passionner l'âme et les sens humains et à les rattacher au sublime, surpassant l'existence matérielle. Une préoccupation basée sur l'attirance et le scepticisme envers ce mouvement peut galvaniser Stendal de continuer de le traiter et décrire toujours en contraste avec les conditions qui prévalent, soulevant le dilemme autour du romantisme et catégorisant *Le Rouge et le Noir* sous la bannière des œuvres en transition entre le romantisme et le réalisme.

Le destin et la prédilection du héros romantique : le châtement et la fatalité

Incapable d'accepter son état élu qui l'attache au romantisme et inapte à mettre en pratique avec réussite les cabales et les acrobaties d'élévation sociale, ces êtres, comme Julien Sorel, sont condamnés par la société. Selon Léo Bersani, les héros sont programmés à se détruire (ou être détruits) parce qu'ils représentent et sentent les passions interdites⁵⁵ (comme le désir de se mêler avec les membres au sommet de la société, dérangeant l'ordre établi). Bersani constate que : « Le roman réaliste [et nous ajoutons le roman romantique]

⁵⁵ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, p. 66.

admet les héros du désir pour pouvoir les soumettre à des cérémonies d'expulsion⁵⁶ ». Plus précisément, le contrôle et l'écrasement des agents de la rébellion sont indiscutables et établissent comme une pratique qui sauvegarde l'accord social que le roman imite.⁵⁷ Les héros romantiques qui osent se débarrasser de leurs origines basses pour s'interposer comme des parvenus établis (comme Julien), ou les isolés et les privés qui essaient de se reconnecter à l'humanité (comme Gilliatt du roman *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo), sont punis avec force et finalité. Julien est littéralement condamné à la mort sous le code pénal et Gilliatt se condamne pour avoir perdu le seul être qu'il aime et qui a dû être son compagnon dans une solitude interminable. Bersani souligne que le héros est un « intrus⁵⁸ » et un « étranger⁵⁹ » et donc sa marginalisation et son exil sont une conséquence naturelle de son manque d'affiliation au rang désiré ou même à l'humanité. Le héros romantique devient un bouc émissaire qui porte les actions et les désirs inadmissibles (ce qui rend ces héros inadmissibles à la société). Le héros romantique fascine et repousse ses contemporains dans le roman. De plus, la sanctification de l'ordre établi et de la congruité sociale ordonne la suppression du héros romantique :

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 66-67.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁹ *Id.*

Le désir est une menace pour la forme du récit réaliste. Le désir subvertit l'ordre social ; il fait aussi éclater l'ordre romanesque. Le roman du XIX^e siècle est hanté par la possibilité de ces moments subversifs, et il les réprime avec une brutalité qui est à la fois choquante et logique au plus haut point. En termes formels, le désir est une sorte de gonflement structural ; c'est une maladie de la disjonction se développant dans une partie de la structure qui refuse d'être définie par rapport aux autres parties et revendique, en quelque sorte, une scandaleuse affinité avec les éléments étrangers à la structure. La littérature réaliste semble accorder une énorme importance aux désirs destructeurs en les incarnant dans ses héros. De fait, dans le roman réaliste, le conflit le plus fréquent est un conflit qui oppose une société et un héros refusant les limites que cette société voudrait imposer à ses devoirs et à ses satisfactions. Étant donné que ses limites sont fondées sur une conception reconnue du sujet, la révolte du héros est fondamentalement dirigée contre l'idée de sa propre nature qui est implicite dans les possibilités qui lui sont offertes.⁶⁰

Selon Bersani, le roman du XIX^e siècle se focalise sur la purgation et l'effacement de la source du désaccord social, supprimant et détruisant l'être qui est la source des passions irrégulières et troublantes (en particulier de l'ère romantique qui se base sur la profusion des sentiments incontrôlables et choquants). Les passions et le désir propulsent le héros romantique et le récit qui est dirigé par la description, la poursuite et la suppression de ces désirs. La passion structure le héros et la nature du texte qui est détendue. En outre, Bersani précise que la littérature réaliste (et nous renforçons la littérature romantique) se situe autour des désirs destructeurs qui sont figurés dans le héros (qui sont emblématiques de ces désirs flagrants). Cette impression de la littérature réaliste s'inspire de la tradition romantique, incorporant la déchirure des sentiments même si le but est de surpasser cet état. Cette notion est particulièrement applicable à la littérature romantique qui valorise les passions cachées et peu permises. Plus précisément, la littérature romantique, qui engendre cette concentration et acceptation des passions interdites, donne naissance aux héros romantiques qui emportent ces passions et confrontent la réalité à leur extérieur. Il faut remarquer que la littérature réaliste (si nous séparons les deux mouvements), continue cette

⁶⁰ *Ibid.*, p. 65.

tradition et cette focalisation sur la passion, explorant et décrivant cet aspect même par sa suppression. Les héros des œuvres réalistes portent les passions des héros romantiques qui sont présentés et chassés à cause du danger des passions qu'ils symbolisent, comme les héros romantiques des œuvres analysées dans cette étude, Julien Sorel, Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*), Frédéric Moreau (*L'Éducation sentimentale*) et Gilliatt (*Les Travailleurs de la mer*).

Cependant, il y a une autre distinction importante entre l'explication de Bersani et cette étude à propos des impositions de la société et le héros. Selon Bersani, la société règne sur le héros, essayant de déterminer (ou de transformer) sa nature innée. Le conflit s'ancre dans ce désaccord et l'impossibilité de réunir les contraintes de la société et les pulsions du héros. Cela incite une révolte du héros contre la société et ses injonctions. La prémisse de cette étude suit un argument similaire et affirme qu'il existe un conflit entre les restrictions et les codes sociaux et les désirs du héros. Néanmoins, cette étude entreprend de démontrer que les règles de la société sont imposées mais également acceptées et désirées par le héros romantique en vue de son désir de s'intégrer dans cette société, d'où arrive la crise entre la quête personnelle que le héros devrait suivre par l'aide de ses talents, et la quête qu'il désire suivre par l'attraction de ses passions (l'appartenance sociale et la gloire). Ce sont plutôt les passions néfastes comme cette appartenance et l'adoption des codes sociaux que les talents naturels du héros romantique qui précipitent la crise et la chute. Le héros romantique refuse les dons et la quête de sa propre personne, une quête authentique qui peut libérer le héros. En somme, le héros romantique est sacrifié (comme un bouc émissaire) parce qu'il sacrifie ses tendances (ou talents) naturelles à la poursuite de sa passion : l'ambition, la réussite, la richesse et la puissance sociale. Les codes et sociaux et l'attraction du pouvoir social s'interposent et sabotent l'esprit d'un héros romantique

autrefois passionné par les éléments plus abstraits, personnels et liés au sublime. Le héros romantique est toujours progressivement déplacé à cause de ses allégeances doubles et son appartenance indéfinie comme le héros romantique du passé, qui est la source de sa vraie nature et de son talent, et ses attirances qui stimulent le héros romantique de profiter de ses talents (et de la grande possibilité du transfert de ses talents au cadre social pour le progrès personnel). Le héros romantique est un être déchiré entre son passé romantique et l'acte de cultiver ses nouveaux liens à la société. Cette déchirure provoque une crise de double personnalité, car le héros romantique est élu et créé afin de sentir une affinité avec l'Absolu, tandis qu'il est également le produit de son temps et de son époque, désirent l'avancement et la participation sociale, donc l'inverse de son état déclassé. Les œuvres de cette étude traitent de la nouvelle formation du héros romantique qui prend une vocation et une classe et qui était autrefois libre et déclassé. La stratification sociale forme le héros romantique qui était intouchable et élu par son manque d'état social. La crise d'identité et des mœurs est la conséquence qui est démontrée dans les œuvres mentionnées. Le héros romantique incarne la nécessité et la peur de la part de l'écrivain d'intégrer ses créations dans le nouvel ordre (et nous pouvons dire sa propre peur comme un artiste élu et déclassé des effets de sa stratification sociale).

La condamnation et la pénitence de Julien Sorel

Julien est déterminé par une ambition mordante et une fatalité inconsciente qui hante le personnage, se manifestant pendant plusieurs moments perturbateurs. Par exemple, pendant la crise du mariage (et la réaction négative du Marquis), Julien propose avec humilité à cause de son humiliation et sa détresse d'écrire une note de suicide pour aider le Marquis (s'il veut le tuer). Cette note est d'une très mauvais augure, elle est sinistre et

fatidique, indiquant le genre de sentiments qui préoccupent notre héros. Julien écrit une note de suicide trop facilement, révélant les sentiments qui le torturent et le harcèlent. La note indique que Julien est prédestiné à la tragédie. La note de suicide exprime l'oppression d'une existence intolérable pour Julien (et cet épisode reflète l'attentat de Lucien d'*Illusions perdues* qui trouve son existence insupportable) : « *Depuis longtemps la vie m'est insupportable, j'y mets un terme. Je prie Monsieur le Marquis d'agréer avec l'expression d'une reconnaissance sans bornes, mes excuses de l'embarras que ma mort dans son hôtel peut causer*⁶¹ ». Le héros romantique ne peut pas subir les poids de sa quête et son ambition. L'existence que Julien a choisie, celle d'un mauvais chemin, d'une fausse voie, son ambition, devient insoutenable, odieuse et infernale. L'existence en proie à ses doutes et à son complexe d'infériorité devient pénible et étouffante, suscitant le désir de la mort. Ce sentiment de la malédiction est réitéré puisque Julien comprend (après le meurtre) que : « Toute sa vie n'avait été qu'une longue préparation au malheur, et il n'avait eu garde d'oublier celui qui passe pour le plus grand de tous⁶² ». Julien est conscient de sa fatalité et il la prononce vers la fin de sa vie, ce qui est rare. Ce héros ne peut pas cacher la vérité qu'il a toujours soupçonnée. La vie de Julien est une série de crises et de calamités, certaines sont évitables (son ego, sa bravade et le degré de son ambition), et les autres sont hors de son contrôle (comme sa naissance et le manque d'affection et d'appartenance à sa famille, le fonctionnement de la société et le manque de perspectives d'avenir pour les hommes bien éduqués mais trop pauvres à obtenir une position, son complexe d'infériorité qui le pousse). Julien est une victime consentante ; il se laisse attraper par son ego et également par la société. Il est plutôt une victime qu'un persécuteur faible ou insignifiant.

⁶¹ Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, p. 480-481.

⁶² *Ibid.*, p. 499.

Attendant sa mort et la conclusion de ses traumas, Julien désire toujours gagner les faveurs des autres, il désire l'affection et le respect qu'il a rarement senti pendant son existence turbulente. Il décide qu'il va partager un peu de sa petite fortune (de ce qu'il a économisé) pour être remémoré, ce qui est un sentiment naturel et de chaque être humain. Malheureusement, pour susciter l'attention et le souvenir des autres, il doit lier son nom à l'argent, au matérialisme, ce qui est un sort lamentable qui décrit la société. La motivation de Julien est noble et rationnelle, c'est plutôt la société qui se trompe. Julien décide que : « Il me reste un moyen d'être considérable à leurs yeux : c'est de jeter au peuple des pièces d'or en allant au supplice. Ma mémoire, liée à l'idée de l'or, sera resplendissante pour eux⁶³ ». Julien tient à cette idée sachant que son père sera apaisé seulement par l'argent. Julien lui donne toute la somme qu'il possède puisque c'est la valeur de sa vie et il est hanté, perturbé par cette vérité indéniable. Toute son existence a été accaparée par la richesse et la position sociale, et malheureusement mais très convenablement, sa fin et sa vie étaient caractérisées et validées par l'argent. Donc quelle a été la valeur de sa vie ? Il a toujours été manipulé et exploité par les puissants pour satisfaire leurs besoins (par exemple, le Marquis l'utilise comme courrier des messages secrets pour la cabale des royalistes de la famille Bourbon et il sert comme une source d'amusement et d'animation pour l'ennui de Mlle La Mole). Julien se rend compte de son insignifiance, ce qui est un état le plus déplorable qui est possible pour les êtres humains ; nous cherchons des témoins et des partenaires sincères de notre existence, nous avons besoin d'être signifiants et essentiels pour, au moins, un autre être. Privé de l'amour et de l'amitié, Julien n'a eu que Mme de Rênal et Fouqué à tenir cette connexion. Il se peut que son amour-propre soit formé par le manque de connexion humaine, de la touche et de la compréhension humaine

⁶³ *Id.*

pendant son enfance et son adolescence. Nous concluons que Julien était toujours physiquement et psychologiquement privé, pauvre et déshérité.

Julien se questionne, se harangue et s'afflige à la prison, mais sous forme de question, démontrant la continuation du manque de certitude et de l'acceptation de soi. Julien est accablé de honte, il se fait des injures psychologiques et des reproches, mais comme toujours, ses reproches et son autocritique ne sont pas suivies de geste visant à s'améliorer, car il est trop tard et Julien est déjà attrapé par un piège. Quand même, un moment de lucidité est inévitable, perçant son doute et son ego. Dans ce moment, Julien se demande, finalement la question primordiale de son être : « Je suis donc un égoïste ? Il se faisait à ce sujet les reproches les plus humiliants. L'ambition était morte en son cœur, une autre passion y était sortie de ces cendres ; il l'appelait le remords d'avoir assassiné Mme de Rênal⁶⁴ ». La vérité se manifeste au moment où Julien peut aimer quelqu'un d'autre plus que lui-même, Mme de Rênal. La puissance de son amour peut vaincre son ambition qui l'a empêché d'aimer et de sentir le remords. La présence du remords marque la présence de l'amour et l'abaissement de son ambition (sinon la disparition temporaire de cet obstacle). Julien est encore amoureux et ravi d'entendre que Mme de Rênal vit toujours ; il pense finalement goûter le bonheur de l'amour.⁶⁵ Julien se rend compte qu'il a trouvé du bonheur et de l'amour seulement quand il risque de les perdre, ce qui est tragique et ce que fait de Julien un héros tragique : « Il est singulier pourtant que je n'aie connu l'art de jouir de la vie que depuis que j'en vois le terme si près de moi⁶⁶ ». Julien admet ce qui est indéniable : il n'a pas apprécié la vie et la félicité qui est possible pendant ses aventures, et c'est seulement quand ces éléments seront inaccessibles, qu'il devient conscient de leur

⁶⁴ *Ibid.*, p. 517.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 522.

importance. Julien, le mondain et l'égoïste, se tourne vers la métaphysique, exprimant plusieurs contemplations élevées et réfléchies. Julien constate que l'être humain devient sensible à la durée de la vie seulement quand elle est limitée. De plus, il se compare - il s'humilie en se comparant à une mouche qui devient consciente de la finitude et de la futilité de son existence : « Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d'été, pour mourir à cinq heures du soir ; comment comprendrait-elle le mot *nuit* ? / Donnez-lui cinq heures d'existence de plus, elle voit et comprend ce que c'est la nuit⁶⁷ ». La nuit finale et obscure, la mort s'approche avec le passage du temps que l'être humain ne peut que compter avec trépidation et appréhension. L'angoisse domine son existence. Julien essaie de faire certaines résolutions, par exemple, il est déterminé à n'être pas un hypocrite, d'aimer et de vivre (même pendant ce temps éphémère et transitoire). Il est également le fugitif de la vie et de la mort.

Néanmoins, Julien possède de l'honneur, de l'amour (et il a les capacités d'un amant de la tradition du mouvement romantique). Par exemple, il veut prendre sur soi le péché de Mme de Rênal,⁶⁸ goûtant le poids de sa culpabilité et de ses remords pour avoir séduit et aimé une femme si pure et innocente. Julien veut prendre la fièvre de Stanislas pour souffrir d'un péché qu'il a créé. Julien est consciente de sa transgression et de la crise de son amant. De plus, il éprouve le sentiment de l'amour, du respect envers son amant et même de l'altruisme, ce qui dépasse les besoins de son amour-propre de posséder une femme : « Cette grande crise morale changea la nature du sentiment qui unissait Julien à sa maîtresse. Son amour ne fut plus seulement de l'admiration pour la beauté, l'orgueil de la posséder⁶⁹ ». Julien a des tendances, des possibilités d'être noble, il n'est pas un méchant,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 549.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁹ *Id.*

sans cœur (ou un cœur noir). Ensuite, Julien est dévoré par la flamme de l'amour de la passion,⁷⁰ ayant l'expérience d'un amour incontestable et véritable.

Le crime de Julien, sous le code pénal, mérite la mort. La société punit l'intention et la motivation du crime commis. Julien comprend qu'il mérite la mort due au genre du crime qu'il a commis ; il n'essaie pas de fuir ni d'échapper à la loi ; il est prêt, malgré sa douleur, à mourir mais il veut néanmoins éclairer la corruption du système légal qui libère ceux qui ont des connexions ou de l'argent. Pendant sa défense, Julien expose cette question de la classe sociale et de l'injustice du système judiciaire, admettant qu'il est un paysan avare et averse et qu'il est puni pour : « Vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune⁷¹ ». Julien a commis le crime, mais il est cent fois plus coupables que les autres, selon l'opinion du public à cause de ses prétentions et sa tentative de renverser sa position sociale, menaçant les conventions sociales et l'ordre établi. Julien a bien saisi la situation : il faut restreindre et supprimer ce danger et l'attitude tenace des jeunes gens qui désirent et qui peuvent augmenter leur condition de vie. Julien conclut très sagement et avec éloquence que :

[...] je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société.⁷²

Julien est puni également à cause de son audace d'entrer dans la haute société et d'essayer de devenir un membre de cet échelon puissant et suprême. Ses talents et ses capacités menacent l'ordre établi qui s'intéresse au maintien de sa position (et celle de leurs

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 530.

⁷² *Id.*

rejetons). Il n'y a pas de place pour des gens pauvres de talent qui peuvent déplacer les bourgeois installés et corrompus (qui possèdent moins de talent). Julien refuse le silence, l'ignorance et le rôle d'un inepte aveugle et naïf ; il exprime la vérité, montrant de la défiance et de la détermination pendant une période de tumulte et d'épreuve : « Voilà mon crime [...] et il sera puni avec d'autant plus de sévérité que, dans le fait, je ne suis point jugé par mes pairs. Je ne vois point sur les bancs quelque paysan enrichi, mais uniquement des bourgeois indignés...⁷³ ». Julien ne peut pas être jugé par ses pairs, les autres parvenus et les pauvres qui rêvent d'un meilleur avenir, au contraire, il est jugé par ceux qui sont menacés de ses talents et de son ambition, ce qui est un obstacle fatal. Pour les gens comme Julien, il faut mourir par la stagnation et le manque de chances, ce qui émousse l'esprit et l'âme, menant à la mort spirituelle ou par contre, il faut mourir par la tentative audacieuse qui est supprimée et punie. Julien sera toujours condamné.

L'œuvre de Stendhal est si riche, exposant la psychologie d'un individu, liant cette psychologie à l'époque, et de plus, exposant la société et sa hiérarchie. Stendhal infuse son œuvre d'une vision étendue, considérable et d'une grande connaissance. Julien conclue qu'il n'a pas de pouvoir, qu'il existe des bourgeois et des puissants qui ont amassé le pouvoir et les bénéfices sociaux, mais au moins, il sera toujours noble et d'un cœur supérieur : « Ils [les hypocrites bourgeois comme les Valenod] sont bien grands en France, ils réunissent tous les avantages sociaux. Jusqu'ici je pouvais au moins me dire : Ils reçoivent de l'argent, il est vrai, tous les honneurs s'accroissent sur eux, mais moi j'ai la noblesse de cœur⁷⁴ ». Julien est supérieur, mais quand même son assertion et son insistance sur le bonheur et la pureté et l'honneur du cœur sont également associés à sa position impuissante et fatale comme le condamné et l'infortuné. Cependant, l'image de Julien

⁷³ *Id.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 544.

comme un jeune héros au cœur noble (ce qui est une prouesse notable et héroïque), caractérise ce personnage. Cette image domine le récit et les esprits des lecteurs. L'histoire de Julien fait ressortir la structure de la société et la puissance des hommes qui ne tolèrent pas les parvenus pauvres. Le manque de positions pour les jeunes hommes pauvres mais doués qui ne peuvent pas s'acheter une bonne position, domine la thématique du récit. Mme de Rênal comprend ce genre d'hommes, pauvres, avides et extrêmes, remarquant qu'ils sont le matériel duquel ressortit un Robespierre à cause de ce manque de positions convenables pour les hommes provenant d'origines humbles. Comme son modèle ultime, Napoléon, Julien a trop voulu et il a trop pris, ce qui précipite sa chute.

Julien Sorel est un être attaché à la fatalité à cause de ses puissances personnelles qui bouscule l'ordre social. Un homme capable, Julien insiste sur sa propre place sociale, méritant son ascension sociale et menaçant l'ordre qui privilégie la succession du pouvoir hérité. Cette pratique propage les puissants médiocres. Selon Léo Bersani, Julien est destiné à mourir à cause de sa représentation d'un homme nouveau, compétent et impatient qui soulève un grand risque contre l'ordre social :

Le caractère à la fois dangereux et comique de ces désirs rebelles apparaît particulièrement en évidence dans la destinée de Julien Sorel et de Fabrice del Dongo. Tous deux meurent parce que leurs désirs sont incompatibles avec la société dans laquelle ils vivent ; et pourtant Stendhal s'applique à ne pas traiter ces désirs avec un sérieux absolu. Le secret du bonheur des héros stendhaliens est une anomalie, un peu comique, dans le monde stendhalien.⁷⁵

Le désir de posséder, comme un plébéien, un état patricien, culpabilise Julien et rend sa mort inévitable, car le bonheur échappe aux personnages stendhaliens qui ne sont pas créés pour achever cette aspiration (il n'y a pas un mécanisme qui permet le bonheur, la

⁷⁵ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, p. 69-70.

satisfaction des désirs, ni la survie d'un héros romantique dans la création stendhalienne).

Bersani précise que :

Bien entendu, le monde de Paris, de Verrières et de Parme est ridicule, mais il est aussi puissant. Il est presque littéralement vrai qu'il n'y a pas place, dans le *Rouge et le noir* et dans la *Chartreuse de Parme*, pour l'aventure du bonheur. Julien n'échappe à son monde que dans le jardin de Mme de Rênal et dans sa prison ; c'est la cellule de la tour Farnèse qui sera la retraite de Fabrice. Il est vrai que rien n'a plus de valeur, dans les romans de Stendhal, que ces retraites, mais le rêve qui les rend si précieuses est dangereusement naïf.⁷⁶

Le bonheur, une notion vague et chimérique, est seulement plausible quand la liberté du héros est finalement prise et la mélancolie altère et améliore le passé en face d'un présent insupportable. Bersani résume le traitement de Julien (et de Fabrice del Dongo de *La Chartreuse de Parme*) en soulignant les faits suivants :

Stendhal indique qu'il reconnaît cette naïveté par le ton de moquerie affectueuse qu'il emploie pour parler de ses héros. Ils sont des enfants dans un monde adulte que Stendhal méprise mais ne néglige jamais. L'ironie avec laquelle il considère Julien et surtout Fabrice est, bien sûr, un moyen de prévenir notre propre ironie, mais s'il aime ses héros, il permet aussi qu'ils meurent. Ils sont attirants, amusants, spirituellement supérieurs et condamnés à l'échec.⁷⁷

Dans son roman de formation, *Le Rouge et le Noir*, Stendhal décrit Julien comme un adolescent en train de découvrir le monde corrompu et sordide qu'il faut surmonter, présentant les vices, les faiblesses et l'innocence de ce héros qui est imprudent mais également programmé à éprouver un échec à cause du fonctionnement de la société. Cette programmation adoucit le jugement contre Julien par le lecteur (et par l'écrivain). Néanmoins, les héros stendhaliens sont traités d'une manière ironique qui dégonfle la suprématie et les dons divins du héros romantique qui est trop défectueux. Ce ton ironique

⁷⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁷ *Id.*

met en question l'état élu du héros romantique par l'effet dissonant qui est provoqué. Stendhal donne aux héros de ses romans des talents et des caractères admirables, mais le ton ironique suggère l'absence de floraison personnelle et de succès fructueux. Les traits positifs ne peuvent pas se développer et couronner le héros de succès à cause du milieu social qui s'interpose et qui infléchit le héros de sa mission personnelle. De plus, le ton ironique indique le regard d'une société adulte, mature, rusée et cynique, qui est fascinée et amusée par les talents et le comportement du héros, qui, comme son héros Napoléon, se nourrit de ses propres illusions de grandeur. Il se peut que Stendhal présente le dilemme autour du héros romantique qui est si doué et remarquable, mais simultanément peu plausible et peu tenable dans la société qui punit et récompense l'ambition. Le ton ironique représente l'incertitude et l'angoisse apaisée en face d'un être déplacé. Stendhal ne peut pas complètement rejeter le héros romantique du passé qui stimule l'imagination et les mœurs, ni l'accepter comme un modèle à suivre pendant une époque de bouleversements sociaux, politiques et économiques. En conséquence, Stendhal élève et se moque du héros romantique, le condamnant à la mort (comme le fait le siècle) et le ressuscitant dans le souvenir collectif des lecteurs.

En deuxième lieu, selon Bersani, le héros permet à l'écrivain d'explorer les désirs, de critiquer la société et de faire passer cette critique par la réinsertion de l'ordre social qui doit être affirmé :

L'extraordinaire prudence avec laquelle Stendhal se fait complice des désirs les plus profonds de ses héros est bien représentative de la prudence du romancier réaliste. À travers son héros, le romancier cède à la tentation de rejeter la société tout en punissant cette rébellion. La littérature réaliste fait peut-être preuve d'une perversité séduisante quand elle proclame la supériorité d'une imagination qu'elle condamne inexorablement. Mais il est facile de voir la nature profondément irréaliste d'une telle proclamation : dans la littérature réaliste, elle ne peut représenter autre chose qu'une nostalgie sentimentale. Au XIX^e siècle, les personnages qui refusent d'accepter les limites que la société impose au sujet, à sa nature et à l'entendue de ses désirs, deviennent les boucs émissaire de cette société. Le charme d'un grand nombre de ces héros semble résulter de l'éclairage plus important dont ils bénéficient parce qu'ils incarnent des tendances séduisantes mais coupables ; ils brillent d'un plus grand éclat au moment du sacrifice. L'expulsion du bouc émissaire a une fonction culturelle de stabilisation [...].⁷⁸

Le roman rend prolifique et simultanément démolit la figure du héros en révolte, établissant un rapport de duplicité avec le héros trompé par le roman qui est protégé, justifié et culpabilisé par le roman. Motivé par le passé idéalisé et par les besoins d'un présent désagréable, le roman forme un pont entre la mélancolie pour les mœurs et les figures du passé et l'appartenance au présent. Les héros romanesques portent la lourdeur de leur rôle comme les agents et les victimes de cette mélancolie et de l'incertitude devant le présent qui condamne l'inadaptation du héros, qui, selon Bersani, devient un bouc émissaire qui prend l'incertitude, la peur et le chaos de la société en train de sauvegarder l'harmonie sociale, (ce qui rend le héros une figure d'attrance et de répugnance comme le refoulé). Bersani précise que ce processus de purification et de violence est cyclique, permettant l'établissement des castes sociales et la catégorisation essentielle de la réalité.⁷⁹ D'abord, Bersani ajoute que le roman « parvient toujours à canaliser ou à punir les débordements d'énergie vitale de ses héros⁸⁰ ». Cette usurpation dévide le héros de sa prouesse et de son état élu, réduisant l'individu à un être commun et négligeable comme la punition, car le

⁷⁸ *Ibid.*, p. 70-71.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 72.

héros est « à la fois une incitation et un avertissement⁸¹ » qui instruit les lecteurs. En somme, le héros romantique est programmé à attirer, et à cause de cette attirance, de mourir. Julien Sorel est donc une créature qui ne peut que fasciner et donc mourir. Cependant, il faut noter que le moment de la mort de Julien n'est pas décrit. Ce sont seulement les funérailles qui sont dépeintes. Cela peut indiquer la finalité et la suprématie de la leçon, et également une sensibilité et une culpabilité subtile de la part de Stendhal qui se moque mais qui regrette la mort inévitable des êtres littéraires qui sont élus.

Récapitulation

L'emploi d'un héros de tendances romantiques indique une influence et une affiliation subtile avec le romantisme, même si ce romantisme est redouté et satirisé. Stendhal décrit l'inadaptation des êtres qui manifestent des pulsions romantiques, mais qui doivent néanmoins s'intégrer à la réalité sociale de l'époque. Donc, les pulsions romantiques du héros romanesque Julien Sorel devient une source prééminente de son état élu, et également l'une des sources de son échec. Julien Sorel devient un héros romantique malgré ses ambitions d'élévation sociale. Déchiré entre la grandeur de son âme et la grandeur de son rêve de gloire, Julien Sorel s'inscrit dans la tradition du héros romantique par sa capacité de transcender les limites de son état social et par la fatalité qui détermine son sort singulier.

⁸¹ *Id.*

Chapitre II : *Illusions perdues* : le fardeau du génie

Introduction : les allégeances doubles d'un héros romantique entraîné

Le héros romantique est reconnu pour son aptitude au génie et son esprit profond. L'œuvre *Illusions perdues* fournit une contemplation sur la nature fragile et illusoire du génie. Le polémique sur la nature du génie et le milieu qui stimule le développement du génie est au premier plan de cette œuvre. La peur de la déviation de la perfection marque le génie consacré qui doit supporter le doute et la critique personnelle. Cette condition de la lutte et la mortification personnelle peut repousser les êtres doués d'aspirations fragiles. L'œuvre *Illusions perdues* traite ce dilemme, cherchant à démontrer si l'acquiescement au traumatisme comme une norme est possible, versus l'acceptation d'une vie facile de dissipation et de distraction. Balzac illustre ce conflit personnel par le personnage de Lucien de Rubempré, un être distingué qui est un bénéficiaire fragile du talent. Lucien, le génie compromis, se trouve devant l'impasse entre la vie acharnée et dure d'un poète-écrivain, et la gloire, la célébrité et les richesses d'un journaliste simultanément manipulé et manipulateur. Balzac met en contraste l'existence d'un génie à la quête des trésors subtils, délicats et fins et l'existence d'un homme littéraire public qui cherche la richesse et l'existence effervescente. Lucien, un être au potentiel sublime et poétique (comme les héros romantiques traditionnels) est empoisonné par son goût pour le luxe, ce qui diminue son potentiel et son état élu. Dans le même ordre d'idées, Balzac invoque les princes et les princesses des contes de fée qui sont empoisonnés en goûtant la pomme d'un enchanteur (ou d'une enchanteresse, Madame de Bargeton) : « Lucien mordit à la pomme du luxe aristocratique et de la gloire⁸² ». Tenté entre son talent, son amour de la poésie et son

⁸² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 87.

amour de la gloire et de la richesse, Lucien s'abandonne à la poursuite du luxe et du pouvoir, mettant en péril son état élu. Lucien goûte les fruits de l'enfer, le journalisme corrompu, dissipant ses talents en faveur d'une existence de dandy. Lucien échange son état élu pour la vie mondaine, rejetant son cadeau divin. Le héros romantique de cette œuvre est dépourvu du courage qu'il lui faudrait pour essayer d'atteindre son potentiel idéal, toujours conscient de ses manques et de la différence entre son état idéal et son progrès. La capitulation du cadeau divin est à la base de l'œuvre *Illusions perdues*.

Les rapports de Lucien de Rubempré aux héros romantiques traditionnels

Lucien est saisi de la notion de la suprématie du génie qui fonctionne au-dessus des relations et des lois humaines. Cette notion enveloppe et nourrit sa vanité. Pareillement, le héros romantique traditionnel lutte entre sa compréhension de sa propre supériorité et l'ordre établi. Certes, Lucien attache cette lutte du héros romantique à son ambition afin de justifier son comportement égoïste et ses besoins de dominer la scène sociale au prix de la vie familiale et des valeurs de la petite bourgeoisie (comme le travail honnête, scrupuleux et ardu). Lucien désire dépasser les contraintes bourgeoises afin d'assumer la position d'un aristocrate influent. L'ambition et la négation de ses vertus divines lui permettent d'accomplir cette quête :

Ces raisonnements [sur l'état privilégié et inaccessible du génie] abondaient dans les vices secrets de Lucien et avançaient la corruption de son cœur ; car, dans l'ardeur de ses désirs, il admettait les moyens *a priori*. Mais ne pas réussir est un crime de lèse-majesté sociale. Un vaincu n'a-t-il pas alors assassiné toutes les vertus bourgeoises sur lesquelles repose la société qui chasse avec horreur les Marius assis devant leurs ruines ? Lucien, qui ne savait pas entre l'infamie des bagnes et les palmes du génie, plainait sur le Sinäï des prophètes sans voir au bas la mer Morte, l'horrible suaire de Gomorrhe.⁸³

⁸³ *Ibid.*, p. 88.

Comme le héros romantique traditionnel, Lucien se donne le droit de se mettre sur son propre piédestal, mais, au contraire du héros romantique traditionnel, il unit cet état supérieur à son ambition pour avancer sa position sociale au lieu de développer ses cadeaux et son penchant au sublime. Lucien excuse les désirs de son ambition, expliquant que le manque de gloire et de concentration pour atteindre son potentiel sont des conditions plus abominables que la négligence de la famille. Le génie ne devrait pas se négliger, car cela cause sa ruine et la ruine de la société. De plus, pour atteindre sa gloire (qui glorifiera la société et la famille), les fins justifient les moyens. Aveuglé, avide et convaincu de sa propre supériorité comme un homme de génie, il devient un prophète faux qui ne peut pas distinguer la voie de sa propre perdition (symbolisée par la mer Morte dans la citation en haut qui est imprégnée des concepts bibliques de la grandeur des vrais hommes élus par le vrai Dieu). Lucien devient un fanatique, un fidèle de sa vanité, donc un croyant des idoles, ce qui est interdit au génie et à l'individu véritablement élu par Dieu. Le génie sert Dieu directement (ou une puissance transcendante et toujours autre que lui-même) et indirectement par son service à l'humanité, à l'art ou aux sciences et aux connaissances. Lucien est déjà perdu avant ses expériences à Paris (ce que David a pressenti au moment du départ de Lucien). Au lieu de servir la beauté pour devenir son créateur et son être, Lucien la manipule pour servir ses propres fins. Comme Julien Sorel, Lucien est un héros romantique déraillé par son ambition dévoratrice, désirant l'ennoblissement. Balzac réitère la thématique de l'ambition mordante qui aveugle le héros : « Comme tous les gens emmenés par leur instinct dans une sphère élevée où ils arrivent avant de pouvoir s'y soutenir, il se promettait de tout sacrifier pour demeurer dans la haute société⁸⁴ ». Privé et insignifiant, Lucien se préoccupe de l'acquisition de la richesse et du titre aristocratique,

⁸⁴ *Ibid.*, p. 122.

focalisant son penchant poétique dans le journalisme et dans l'intégration sociale au lieu de suivre ses pulsions poétiques. Lucien éprouve le besoin de se *désangouler*, de se déclasser et se réorienter comme un parvenu professionnel. Selon Balzac, ces ambitions caractérisent plusieurs jeunes hommes privés d'une jeunesse et d'un caractère doux qui sont ôtés par les conditions sociales :

L'ambition se mêlait à son amour [l'écrivain décrit Lucien qui veut conquérir sa proie noble, Mme de Bargeton]. Il aimait et voulait s'élever, double désir bien naturel chez les jeunes gens qui ont un cœur à satisfaire et l'indigence à combattre. En conviant aujourd'hui tous ses enfants à un même festin, la Société réveille leurs ambitions dès le matin de la vie. Elle destitue la jeunesse de ses grâces et vicie la plupart de ses sentiments généreux en y mêlant des calculs. La poésie voudrait qu'il en fût autrement ; mais le fait vient trop souvent démentir la fiction à laquelle on voudrait croire, pour qu'on puisse se permettre de représenter le jeune homme autrement qu'il n'est au dix-neuvième siècle.⁸⁵

Lucien est obsédé par l'ascension sociale, gravitant vers la noblesse, les journalistes des camps opposés (comme les libéraux et les royalistes) afin de s'enrichir et de sustenter son ambition. Lucien répond à l'appel de la société de l'époque, associant le mérite personnel à la fortune et à la position sociale. Appauvri spirituellement de la douceur de l'enfance et de la poésie par une vie de calculs et de complots sociaux, les jeunes hommes de talent sont formés dès l'enfance à manipuler les autres afin de survivre et d'acquérir un meilleur sort social. L'idéalisme (associé à la poésie) ne peut pas camoufler cette vérité et ce portrait du jeune homme rusé de l'époque. Le jeune homme besogneux mais doué ne peut pas se conformer à la vision innocente, naïve et utopique d'un ingénu au début de son essor social. De plus, d'après Balzac, cette génération des arrivistes est aveuglée et motivée par l'ascension de Napoléon, ce qui est pareillement confirmé par Stendhal qui base l'ambition de son personnage principal, Julien Sorel, sur la carrière de Napoléon. Balzac précise le fait

⁸⁵ *Ibid.*, p. 88.

que : « L'exemple de Napoléon, [est] si fatal au dix-neuvième siècle par les prétentions qu'il inspire à tant des gens médiocres [...]»⁸⁶. Lucien, un homme de talent dissipé et rabaissé au niveau de la médiocrité, s'inscrit dans cette catégorisation des jeunes indigents qui sont aveuglés et trompés par la croissance d'un homme de génie. La génération de Lucien se convainc de sa propre supériorité, de son génie et donc de la réussite imminente sans considérer la vraie nature du génie, ni la lutte inhérente à leur quête d'acquisition du pouvoir. Programmé comme un « esprit méridional qui parcourait si facilement le clavier des sentiments, [et qui] lui faisait prendre les résolutions les plus contraires⁸⁷ », Lucien ne peut pas tenir son talent (qui est la source de sa distinction), ni arriver à un plan défini de son avenir, changeant sa quête pour satisfaire les attirances passagères. David, l'autre génie du roman, résume la nature capricieuse et faible de Lucien, constatant que : « [...] c'est une nature qui n'est belle que dans son milieu, dans sa sphère, dans son ciel. Lucien n'est pas fait pour lutter, je lui épargnerai la lutte⁸⁸ ». Lucien peut seulement subsister dans une sphère étroite qui libère sa nature douée. La sphère de la poésie, des sentiments et des délices de l'imagination représentent le chemin et le rang auquel Lucien appartient avec cohésion et perfection. Cette sphère invoque la sphère élevée du héros romantique, sauf que Lucien se sépare de cette sphère et de ce sort romantique, devenant une imitation pauvre et insuffisante du héros romantique perdu avec mélancolie et douceur dans sa quête artistique. Éloigné de cette sphère authentique et artistique par son propre choix et ses appétits mondains, Lucien ne peut pas fonctionner dans le monde matériel des luttes, progressivement perdant la grandeur de son être par l'adoption de la vie somptueuse. Comme Stendhal, Balzac oppose l'écartement de la voie du héros romantique de sa strate

⁸⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 236.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 482.

artistique pour la poursuite du luxe et du pouvoir. Lucien s'épuise et dépossède par son acceptation de la quête mondaine. Lucien représente l'être du potentiel artistique des penchants d'un héros romantique qui est néanmoins ébloui et subjugué par le monde. Les attirances terrestres et son ambition surpassent les pulsions de son âme. Lucien possède des tendances d'un être élu, d'un héros romantique et d'un être médiocre à cause de son échappement aux éléments de son état distingué. Le corps, le talent et les manœuvres sociales de Lucien réfléchissent cette appartenance double au rang de héros romantique élu et au rang des jeunes mercenaires sociaux qui rejettent l'élection divine pour la réussite sociale. Singulièrement, le corps devient un symbole de cette incongruité entre ces deux appartenances. Lucien est également élu grâce à sa beauté antique digne des dieux de l'Olympe, mais cette beauté représente le blocage et la désagrégation de son cadeau divin comme un héros romantique élu. L'analyse des rapports entre le corps et cet état élu du héros romantique révèle la nature vulnérable de la position personnelle de Lucien.

La physiologie du héros romantique - Lucien de Rubempré et David Séchard : l'aigle et le bœuf versus le dandy et le pensif

David Séchard, l'imprimeur et l'autre héros subtil de l'œuvre *Illusions perdues*, est conçu comme un bœuf hardi et simple, comme un homme appartenant à l'industrie bourgeoise. L'apparence commune de David ne révèle pas sa nature pensive et sa compétence. Son homologue, Lucien de Rubempré, est au contraire, une figure belle qui évoque les dieux grecs, ce qui lie le héros à la poésie. La beauté physique et idéalisée devrait correspondre à la beauté innée d'un poète idéal qui possède une gloire innée. Certes, cette notion est le sujet de l'œuvre de Balzac. David considère que son corps prédit une existence de travail lourd, de vie simple et de lutte, tandis que le corps de Lucien

prépare celui-ci pour les privilèges, la décadence et la gloire poétique. David résume cette pensée en déclarant : « Au bœuf l'agriculture patiente, à l'oiseau la vie insouciant, se disait l'imprimeur. Je serai le bœuf, Lucien sera l'aigle⁸⁹ ». Lucien, par son corps, son métier et son destin, est supérieur à David. Néanmoins, l'affirmation que David est le bœuf, et donc plus robuste, lourdaud, primitif et destiné à labourer physiquement est trompeuse. Pareillement, la noblesse et la gloire de Lucien, représentées par l'aigle qui surpasse les luttes et les âmes minuscules et ignobles, sont une fausseté. Dans l'œuvre, la dissonance entre le corps et l'âme indique que Balzac conteste cette conception discutable et simple d'une correspondance parfaite entre ces constituants, infusant à ses personnages des traits compliqués et à multiples facettes, révélant la beauté innée et la noblesse supérieure de David et la lâcheté et l'oisiveté de Lucien qui perd les perles de son talent. Dans cet ordre d'idées, Balzac se préoccupe des liens entre la physionomie et l'état moral d'un personnage. Il faut préciser que l'apparence physique annonce les mœurs, le comportement et l'état d'âme d'un personnage, révélant les motivations plus profondément que les actions qui ne correspondent pas à l'intérieur du personnage. La perfection, la symbiose entre l'intérieur et l'extérieur (les actions et le comportement d'un personnage), est réservée aux êtres nobles, héroïques et tragiques dans cette œuvre. Dans *Illusions perdues*, Balzac nous fait parcourir le paradoxe suivant : le corps peut indiquer les crimes moraux, tandis qu'il peut également cacher et déguiser l'immoralité ; la beauté et le calme externe peuvent tromper. Ce paradoxe est fondamental à la réalité de l'existence humaine. Certes, Balzac simplifie cette réalité, établissant une corrélation presque parfaite entre l'interne et l'externe, développant les défauts et les vertus par la description de la physionomie de ses personnages. Le corps et le visage symbolisent les vices et les valeurs des personnages.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 61.

En ce qui concerne David et Lucien, ces deux êtres forment « une fraternité spirituelle⁹⁰ », cultivant les éléments indispensables pour chaque partie. Chaque personnage possède une partie essentielle, par exemple, « Lucien avait beaucoup lu, beaucoup comparé ; David avait beaucoup pensé, beaucoup médité⁹¹ ». Lucien est bien formé et cultivé tandis que David possède la puissance intellectuelle. En outre, Lucien possède la ferveur, l'ardeur des sentiments qui suscite la joie et la passion pendant chaque étape du travail (malheureusement le fond de cette ardeur peut être plus profond). Scientifique par sa formation, Lucien désire l'extase et les transports de la poésie, manquant plusieurs éléments indispensables que David possède en abondance. David démontre une nature méditative et pensive qui correspond mieux au métier de poète mais ce sage, ce penseur sensible désire faire des sciences. Les deux forment un homme de la Renaissance, un homme complet et accompli. Chaque être contient un élément qui est nécessaire à l'autre :

Puis tous deux étaient arrivés à la poésie par une pente différente. Quoique destiné aux spéculations les plus élevées des sciences naturelles, Lucien se portait avec ardeur vers la gloire littéraire ; tandis que David, que son génie méditatif prédisposait à la poésie, inclinait par goût vers les sciences exactes. Cette interposition des rôles engendra comme une fraternité spirituelle.⁹²

La chute de chaque individu est due partiellement à leurs manques. Lucien manque de profondeur, de jugement clair et de goût pour penser d'une manière sublime, des attributs que David a saisis et développés ; tandis que celui-ci manque de confiance, des charmes explicites et de l'assurance exagérée de Lucien. Il faut souligner que David possède de la passion, comme Lucien, mais au contraire de Lucien, David cultive une passion constante et durable. De plus, David possède plus de vertus et plus de qualités admirables que

⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁹¹ *Ibid.*, p. 60.

⁹² *Ibid.*, p. 56.

Lucien, il devrait être le héros du roman, mais le milieu et l'époque écrasent cette position louée et distinguée de notre champion qui ressemble aux héros de l'antiquité, Atlas, Hercule et David.

Pareillement, Lucien possède la beauté antique⁹³, une beauté divine des dieux grecs. Les héros et les dieux de l'antiquité marquent les deux personnages. Ironiquement, Lucien est également impuissant comme les dieux grecs qui ne sont pas omniprésents ou tout-puissants, régnant au-dessus des domaines spécifiques. De plus, ces dieux prennent leur puissance de dévouement de leurs sujets, sans qui les dieux grecs n'ont pas une existence et une réalité indépendante. Ces êtres divins doivent séduire, attraper, menacer et tromper leurs sujets (leurs victimes), afin de trouver leurs servants et leurs admirateurs. Lucien fonctionne d'une manière identique ; il doit charmer et attirer ses victimes, ses supporters qui servent son ego, son talent et ses besoins pour survivre et exister. Lucien est dépendant des autres pour sa validation personnelle, son apanage et sa gloire (comme les dieux grecs qui attirent les mortels à propager leurs noms et leur gloire). Lucien, comme les dieux grecs, est doué d'une puissance limitée et transitoire et passagère ; il est grand dans la mesure où quelqu'un d'autre reconnaît et sert cette grandeur. De plus, Lucien incarne Cupidon, le dieu-ange mythologique connu pour ses cheveux blonds et ses yeux pleins d'amour, qui n'est pas l'olympien distingué, un Hercule ou un Atlas, de lutteurs qui se battent pour l'humanité. Les yeux de Lucien sont pleins d'amour, mais ils manquent de profondeur. Ils sont plutôt avides et pleins de cupidité pour la gloire, la fortune et la célébrité littéraire. La profondeur est une ressource peu percée et peu maîtrisée par ce personnage. Il faut reconnaître que David, qui ne possède pas les grâces des dieux, une finesse, un raffinement et un visage de Paris (comme Lucien), est celui qui a la marque du

⁹³ *Ibid.*, p. 59.

génie qui se base sur la lutte. David ne peut que lutter ; son esprit, son corps et son âme sont faits pour être irrésistibles à la lutte. David est prédestiné (par la force de son corps qui égale la force de son esprit) à réfléchir et à résoudre des crises continues : « David avait les formes que donne la nature aux êtres destinés à de grandes luttes éclatantes ou secrètes. Son large buste était flanqué par des fortes épaules en harmonie avec la plénitude de toutes ses formes [...] »⁹⁴. L'existence est turbulente et angoissée pour David. Le corps prépare et révèle l'être inquiet. Au contraire de notre « bœuf » qui est fait pour supporter et subir le poids de l'existence, Lucien, qui « était mince et de taille moyenne »⁹⁵, suivant la théorie du corps de Balzac, est déjà prédestiné à sa chute, car il faut subir l'existence (comme le dit David plusieurs fois dans le roman). Les corps révèlent et trahissent les personnages. Il y a une corrélation directe entre la taille, le corps, la nature de l'individu et le destin (et nous pouvons tenir la conclusion que la description du corps sert comme une prédiction ou comme un avertissement, un présage qui préfigure l'avenir et le sort des personnages).

Tout d'abord, les descriptions du corps peuvent tromper le lecteur. Par exemple, Lucien est décrit en termes sacrés et angéliques, ce qui souligne la distance entre son apparence et son véritable état d'âme :

Une suavité divine respirait dans ses tempes d'un blanc doré. Une incomparable noblesse était empreinte dans son menton court, relevé sans brusquerie. Le sourire des anges tristes errait sur ses lèvres de corail rechaussées par de belles dents. Il avait les mains de l'homme bien né, des mains élégantes, à un signe desquelles les hommes devaient obéir et que les femmes aiment à baiser. Lucien était mince et de taille moyenne.⁹⁶

⁹⁴ *Ibid.*, p. 58-59.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁶ *Id.*

Lucien est élégant, fin et noble (ce qui est parallèle à sa nature), mais son comportement et ses motivations sont loin d'être purs, altruistes et angéliques. Quand même, son attitude noble laisse des traces sur son corps patricien simultanément inspire des tendances nobles. Le fils d'une mère noble, de la famille Rubempré, le corps de Julien affirme sa noblesse et sa dignité innée grâce à ses origines nobles. En somme, Lucien porte la noblesse. En outre, l'apparence physique de David est plus compliquée (donc plus proche de la réalité). David est caractérisé par une vitalité physique qui le prépare pour les guerres de l'existence, mais il n'est pas une bête, un bœuf sans aucune profondeur, variance et faiblesse. David n'est pas unidimensionnel et simple (la vitalité de son corps indique une certaine intensité, mais elle ne devrait pas indiquer la force interne) :

Malgré les apparences d'une santé vigoureuse et rustique, l'imprimeur était un génie mélancolique et maladif, il doutait de lui-même ; tandis que Lucien, doué d'un esprit entreprenant, mais mobile avait une audace en désaccord avec sa tournure molle, presque débile, mais pleine de grâces féminines.⁹⁷

David est fait pour subir, néanmoins il est accablé, déprimé et sujet aux maladies provoquées par la détresse émotionnelle. En somme, David est physiquement fort tandis qu'il est instable, vulnérable et opprimé à l'intérieur à cause de sa nature pensive (et ce sont toujours des natures pensives qui souffrent). Similairement à David, la nature de Lucien est également compliquée. Lucien est physiquement lâche, fragile et impuissant et donc peu fait pour borner le poids de l'existence, mais son esprit est plus mobile, animé et capricieux, il est plus versatile et peut s'accommoder mieux à ses circonstances que David. Lucien est plus détaché des conséquences profondes de ses actions (et des circonstances de l'existence), adoptant une attitude mercenaire et légère après son expérience initiale à Paris

⁹⁷ *Ibid.*, p. 60.

pour rentrer et survivre à ce milieu. Lucien décide de s'affliger moins, refusant la profondeur des pensées et l'attachement aux idées. Lucien ne peut pas supporter les grandes vérités de la vie, donc il les échappe, il les évite et il les efface de son esprit, ce qui le rend plus libre (au niveau artificiel), et plus capable de mener les stratagèmes favorables à la mobilité sociale (le guerrier, le mercenaire n'a pas de temps pour réfléchir ou se torturer à causes de ses actions). Lucien ne s'implique pas dans les dilemmes essentiels de l'existence, au contraire de David, qui est trop scrupuleux et honnête à éluder certaines crises comme une âme souffrante. David paraît comme un bœuf, un être à subjuguier et à faire travailler sans cesse, un être du bon sens et de la simplicité, ce qui est loin de la vérité. David, ce lion du corps et de l'esprit, est doué d'une pureté divine et transcendante et d'une âme souple qui se répand aux régions sublimes et célestes. Le corps de David réfléchit la largesse et la vigueur de son âme et de son intelligence au lieu d'indiquer sa stabilité interne et sa simplicité : David n'est pas une brute faite pour le travail agricole, un paysan ignorant (même si son corps indique cette possibilité). Certes, le corps de David ne peut pas cacher sa grandeur et sa puissance intellectuelle :

[...] le feu continu d'un unique amour, la sagacité du penseur, l'ardente mélancolie d'un esprit qui pouvait embrasser les deux extrémités de l'horizon, en en pénétrant toutes les sinuosités, et qui se dégoûtait facilement des jouissances tout idéales en y portant les clartés d'analyse. Si l'on devinait dans cette face les éclairs du génie qui s'élance, on voyait aussi les cendres auprès du volcan ; l'espérance s'y éteignait dans un profond sentiment du néant social où la naissance obscure et le défaut de fortune maintiennent tant d'esprits supérieurs.⁹⁸

David est un enfant sublime, ayant la capacité de maîtriser et de combiner les vérités (ou les connaissances) opposées et dissimilaires et d'analyser concrètement ces éléments substantiels. Son visage, plein de la lumière et du feu sacré, indique un esprit supérieur,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 59.

passionné et élevé. David brûle de la passion et de la force intellectuelle ; malheureusement l'insignifiance sociale fournit des doutes et des obstacles insurmontables à cette intelligence éclairée. David est plein des ressources intellectuelles manquant un exutoire. David est emprisonné (au sens de son état personnel et plus tard au sens légal), et étouffé, manquant d'occasions de se prouver et de se faire respecter ; sa grandeur et sa noblesse sont menacées par l'air stagnant, étouffant et acide de la province. David, conscient des difficultés de la vie, au contraire de Lucien, est pris par le fardeau de ses origines humbles et par son humilité naturelle et raffinée (un trait des grands esprits). David « se trouve lourd et commun⁹⁹ », adorant la beauté de Lucien, pourtant c'est David qui possède la beauté de l'âme et encore la capacité à intégrer deux concepts opposés, comme la vie sobre et la passion, le travail concret et la méditation, la routine du quotidien et l'exploration de l'âme. David est un géant (quasi-physique) et certainement moral et intellectuel, un visionnaire accompli et un homme ému, sensible et pragmatique (plus ou moins). David est courageux dans sa faiblesse, intégrant deux concepts dissemblables :

Cet homme juste avait un caractère timide en désaccord avec sa forte constitution, mais il ne manquait point de la persistance des hommes du Nord. S'il entre-voyait toutes les difficultés, il se promettait de les vaincre sans se rebuter ; et, s'il avait la fermeté d'une vertu vraiment apostolique, il la tempérerait par les grâces d'une inépuisable indulgence.¹⁰⁰

David est simultanément sublime et pragmatique, mélancolique et tenace, obstiné et tendre, chevronné par les circonstances de la vie et par le potentiel qui le passionne. David résiste à son désespoir, à son obscurité et à ses doutes qui l'affligent sans cesse, et comme le dit d'Arthez, « résister, c'est le fond de la vertu¹⁰¹ ». David est un fond de la vertu, se donnant sans hésitation à toute la sphère de l'existence, le quotidien terrestre et le suprême céleste

⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 237.

avec une gravité et une acceptation apostolique du poids de sa puissance impuissante (de son potentiel inachevé, du manque d'appréciation et de récompense). David comprend qu'il faut subir et se résigner aux forces qui démolissent l'individu cruellement (les forces comme le doute, l'obscurité, la pauvreté, l'exploitation et les cabales des autres). Cette résignation mène David vers une existence paisible mais incomplète, une existence de désespoir tranquille.

Malgré sa forme d'une figure classique qui a un « visage [qui] avait la distinction des lignes de la beauté antique [...] »¹⁰², l'esprit de Lucien est, au contraire de son visage, irrégulier. David considère la beauté physique de Lucien comme « une supériorité qu'il acceptait en se trouvant lourd et commun »¹⁰³, mais ce visage de province de David brille de génie et d'industrie tandis que le visage antique ou de Paris de Lucien, est plein d'amour et de l'appréciation pour le sublime mais dépourvu du courage et de l'endurance pour entretenir les facettes obliques de cette quête. Le corps de Lucien indique une faiblesse et une suavité qui ne peut pas tolérer cet accès au sublime, ce que David comprend, résumant que :

La lente exécution des œuvres du génie exige une fortune considérable toute venue ou le sublime cynisme d'une vie pauvre. Croyez-moi ! Lucien a une si grande horreur des privations de la misère, il a si complaisamment savouré l'arôme des festins, sa fumée des succès, son amour-propre a si bien grandi dans le boudoir de madame de Bargeton, qu'il tentera tout plutôt que de déchoir ; et les produits de votre travail ne seront jamais en rapport avec ses besoins.¹⁰⁴

Ce pressentiment du désastre à Paris lie Lucien à l'existence matérialiste, car les privations, la pauvreté et leurs traces sur le corps sont intolérables pour Lucien, indiquant un fossé entre l'apparence physique (la beauté) et la voie de la gloire par le travail acharné, qui

¹⁰² *Ibid.*, p. 59.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 60-61.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 125.

exige une force physique et un dépassement de la préoccupation de la beauté du corps. Selon Balzac, la beauté du corps peut gâter les fruits du talent. Il faut noter que c'est David, le bœuf, qui comprend la nature laborieuse du travail littéraire plutôt que Lucien, car David explique les exigences de l'écrivain :

[...] il [Lucien] est de nature à aimer les récoltes sans le travail. Les devoirs de société lui dévoreront son temps, et le temps est le seul capital des gens qui n'ont que leur intelligence pour fortune ; il aime à briller, le monde irritera ses désirs qu'aucune somme ne pourra satisfaire, il dépensera de l'argent et n'en gagnera pas ; enfin, vous l'avez habitué à se croire grand ; mais avant de reconnaître une supériorité quelconque, le monde demande d'éclatants succès. Or les succès littéraires ne se conquièrent que dans la solitude et par d'obstinés travaux.¹⁰⁵

La beauté camoufle et trompe. La beauté est illusoire, car elle ne doit pas indiquer le génie, ni une âme plus proche du sublime et de la force morale.

Dans cet ordre d'idées, le héros romantique qui porte une figure ou une beauté atypique, et qui est laid et irrégulier, est plus valorisé que le héros romantique d'une beauté éclatante. Une correspondance entre la beauté physique et la beauté d'âme n'est pas toujours possible, ni désirable. Par exemple, Frédéric Moreau n'est pas décrit en termes extraordinaires, possédant des traits réguliers, agréables et beaux, mais insignifiants et sans distinction, ce qui devient un état qui marque ce personnage. Au contraire, Gilliatt, personnage central du roman *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, est distingué par sa laideur (et par sa physique vigoureuse) et également par la beauté de son âme, ce qui affirme la dissonance entre le corps et l'âme dans *Illusions perdues* de Balzac et souligne sa similarité à l'œuvre *Les Travailleurs de la mer* qui établit des paramètres semblables.

¹⁰⁵ Ibid., p. 124.

L'agrandissement social : les manœuvres et manipulations de Lucien de Rubempré et la lutte refusée qui est au cœur d'*Illusions perdues*

Comme Julien, Lucien est également détourné de sa quête et de ses talents poétiques, rejetant la vie intellectuelle à cause de sa peur de la pauvreté, et en particulier, à cause de sa vanité qui ne peut pas supporter des années de travail, du perfectionnement méticuleux sans la gloire complète et instantane. Il se rend compte de ses manques et de sa médiocrité (en particulier, en comparaison au Cénacle). Il ne peut pas se permettre ce voyage compromettant et bouleversant vers le néant. Il désire être un homme d'esprit instantanément. Il possède du talent, mais le développement du génie exige plus de temps, plus de pratique, d'angoisse et un fond de ténacité profonde et continuelle, ce que Lucien n'essaie pas d'inculquer par la lâcheté, par la paresse et par le manque d'ardeur. Dans l'œuvre, Claude Vignon, un critique littéraire, un journaliste (et donc capricieux, rusé et bien expérimenté) élucide la vie d'un intellectuel à Lucien:

À la guerre comme à la guerre, lui dit le grand critique. Votre livre est beau, mais il vous a fait des envieux, votre lutte sera longue et difficile. Le génie est une horrible maladie. Tout écrivain porte en son cœur un monstre qui, semblable au tænia dans l'estomac, y dévore les sentiments à mesure qu'ils y éclosent. Qui triomphera ? la maladie de l'homme, ou l'homme de la maladie ? Certes, il faut être un grand homme pour tenir la balance entre son génie et son caractère. Le talent grandit, le cœur se dessèche. A moins d'être un colosse, à moins d'avoir des épaules d'Hercule, on reste ou sans cœur ou sans talent. Vous êtes mince et fluet, vous succomberez, ajouta-t-il en entrant chez le restaurateur.¹⁰⁶

Vignon caractérise le génie comme une maladie dévorante et exigeante, arrachant la vigueur d'un souffrant déprimé qui est assailli d'un fardeau oppressif qui dévide et dénature l'individu. L'angoisse et l'interrogation de soi laissent l'individu incapable de fonctionner (et de jouir de la vie). Si l'être humain peut échapper ou conquérir cette

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 442.

angoisse, ce qui est rare, le talent peut pousser mais le caractère (la moralité) doit se supprimer. Au contraire de d'Arthez, les journalistes et les autres intellectuels du roman ne peuvent pas concevoir une grandeur d'âme et une grandeur de l'intellect, il faut choisir l'esprit et le talent ou le cœur et la pureté des passions. Lucien est saisi de la peur de la lutte incessante accompagnée de la pauvreté et d'un talent inaccessible : « Lucien revient chez lui en méditant sur cet horrible arrêt dont la profonde vérité lui éclairait la vie littéraire¹⁰⁷ ». Cette citation marque le moment de la résignation (ou de la capitulation) complète du talent de Lucien. Avant ce moment de lucidité, Lucien ressent son attirance pour le pouvoir, la gloire, et les richesses matérielles. Le journalisme représente un métier opportun qui le protège de la pauvreté et de l'obscurité comme un simple écrivain. Lucien constate que le journalisme est un moyen de vivre et de se battre contre les autres : « Cet esprit mobile aperçut dans le Journal une arme à sa portée, il se sentait habile à la manier, il la voulut prendre¹⁰⁸ ». Au lieu de conquérir son esprit, ses faiblesses et ses désirs, Lucien opère sous l'illusion de la légèreté (de l'aise) de la conquête de la société, pensant qu'il peut maîtriser plus habilement les autres que sa propre personne. Cette distraction en forme d'une lutte sociale (homme contre homme) apparaît plus facile, Lucien est aveuglé envers la turpitude morale de cette rivalité pour la dominance sociale :

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 257.

Animé par la perspective d'une lutte immédiate entre les hommes et lui, l'inexpérimenté jeune homme ne soupçonna point la réalité des malheurs moraux que lui dénonçait le journaliste. Il ne se savait pas placé entre deux voies distinctes ; entre deux systèmes représentés par le Cénacle et par le Journalisme, dont l'un était long, honorable, sûr ; l'autre semé d'écueils et périlleux, plein de ruisseaux fangeux où devait se crotter sa conscience. Son caractère le portait à prendre le chemin le plus court, en apparence le plus agréable, à saisir les moyens décisifs et rapides. Il ne vit en ce moment aucune différence entre la noble amitié de d'Arthez et la facile camaraderie de Lousteau.¹⁰⁹

Lucien ne peut pas combiner les éléments essentiels de chaque voie (celle du Cénacle et celle des journalistes), ce qui indique que Balzac est conscient de la nécessité d'incorporer la pureté et les capacités des intellectuels et le savoir-faire économique des journalistes. L'acceptation de chaque voie sans aucun changement est illusoire. Balzac présente chaque voie dans sa totalité, sans modifications, trompant le lecteur qui pense ou croit que cette catégorisation illusoire est finale ou devrait être finale (les images de chaque camp sont précises et correctes, mais leur application à la réalité du lecteur serait trompeuse). Pourtant, il faut se débarrasser des systèmes ou des perspectives qui simplifient des appartenances sociales et des composantes sociales. Pour survivre, pour s'intégrer et pour préserver son intégrité, il faut construire son être de plusieurs composants, ce que Balzac indique subtilement. La phrase clé de la citation en haut est : « Il ne se savait pas placé entre deux voies distinctes ; entre deux systèmes représentés par le Cénacle et par le Journalisme [...] »¹¹⁰. La grande perte et chute de Lucien est justement son manque de flexibilité intellectuelle pour réunir la vie noble de l'esprit et de l'âme à la vie économique/matérielle, physique et agréable (ce qui est nécessaire). En outre, Lucien manque de la témérité et du courage pour essayer de lutter pour combiner et sauver chaque chemin de l'existence. Il choisit le chemin le plus direct et le plus facile à ses buts

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 256-257.

¹¹⁰ *Id.*

(pareillement, ce chemin le mène plus directement vers sa chute morale). Lucien est un être qui frissonne de la peur de la pauvreté, mais son avarice le dévore et dirige vers ce chemin de la perte. Lucien choisit de croire Étienne Lousteau qui rassure Lucien de leur stabilité sociale et puissance économique :

[...] vous pouvez faire le pied de grue encore pendant trois ans ou mourir de faim comme d'Arthez, dans un grenier. Quand d'Arthez sera devenu aussi instruit que Beyle et aussi grand écrivain que Rousseau, nous aurons fait notre fortune, nous serons maîtres de la sienne et de sa gloire.¹¹¹

La lutte glorieuse et les fruits du travail acharné ne peuvent pas borner cette attaque, ce sens d'urgence et de la faim dévoratrice qui inspire les appétits de Lucien, qui de leur part, inspirent les illusions de l'ingénu corrompu. Néanmoins, les illusions se dispersent d'une manière cruelle et laconique. Lucien se lance dans un monde qui idolâtre l'argent, ce qui dévide l'art et la créativité :

Depuis deux heures, aux oreilles de Lucien, tout se résolvait par l'argent. Au Théâtre comme en Librairie, en Librairie comme au Journal, de l'art et de la gloire, il n'en était pas question. Ces coups du grand balancier de la Monnaie, répétés sur sa tête et sur son cœur, les lui martelaient.¹¹²

Lucien travaille pour l'argent, au lieu de simplement travailler, ce qui dégonfle sa dignité humaine et la noblesse, la richesse et la visée de l'existence. Balzac indique que l'art de son époque est également le produit du matérialisme, dépourvu de la gloire et du feu sacré (l'art est compromis). Lousteau, le journaliste admet que tout s'ancre dans l'argent, que l'art (ou la pureté de l'art) est illusoire et qu'il faut accepter ces conditions pour vivre.¹¹³ Au lieu de

¹¹¹ *Ibid.*, p. 290.

¹¹² *Ibid.*, p. 285.

¹¹³ *Ibid.*, p. 286.

mourir et de se sacrifier, les notions qui percent le cœur de Lucien en dépit de son chemin matériel (et d'un héros romantique), Lousteau insiste qu'il faut persévérer en acceptant tout. Il faut subir les financiers, les courtisanes (qui subissent les journalistes), et les librairies qui exploitent les écrivains.¹¹⁴ Somme toute, il faut subir l'exploitation de l'art et de sa propre personne. Le naïf, Lucien s'instruit pendant la scène au théâtre. Après avoir considéré la prostitution raffinée des actrices, de Coralie, Lucien distingue la pureté de l'amour et de l'existence qui ont caractérisé son passé, au contraire de son présent :

Les répugnances de Lucien se réveillèrent, il se souvint de l'amour pur, exalté, qu'il avait ressenti pendant un an pour madame de Bargeton. Aussitôt l'amour des poètes déplaça ses ailes blanches : mille souvenirs environnèrent de leurs horizons bleuâtres le grand homme d'Angoulême qui retomba dans la rêverie. La toile se leva. Coralie et Florine étaient en scène.¹¹⁵

Il faut mettre l'accent sur le fait que « la toile se leva », c'est-à-dire, la vérité apparaît sans couvert, et les illusions de Lucien sont écrasées. Cette révélation amère est inévitable et finale après les goûts doux des plaisirs de ce chemin (l'amour de Coralie et la publication de son premier article). Peu à peu, Lucien apprend le fonctionnement de la société (la tromperie et la trahison entre plusieurs rivaux, l'écriture capricieuse qui attaque les librairies et les libraires en culpabilisant la victime innocente, l'écrivain de talent), et généralement la dissipation du talent et des gains. Lucien conclut ses apports à sa sœur en admettant son manque d'aptitude nécessaire pour devenir un génie, et plus précisément, son manque de volonté à travailler pour devenir un génie :

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 285.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 293.

[...] vous suivez l'humble sentier du travail, allant péniblement mais sûrement à cette fortune que je tentais si follement de surprendre. [...] Oui, j'ai des ambitions démesurées, qui m'empêchent d'accepter une vie humble. J'ai des goûts, des plaisirs dont la souvenance empoisonne les jouissances qui sont à ma portée et qui m'eussent jadis satisfait. [...] La lutte à Paris exige une force constante, et mon vouloir ne va que par accès : ma cervelle est intermittente. L'avenir m'effraye tant, que je ne veux pas l'avenir, et le présent m'est insupportable. [...] La mort me semble préférable à une vie incomplète [...]. J'aime une vie facile, sans ennuis [...] je suis d'une lâcheté qui peut me mener très loin. Je suis né prince. J'ai plus de dextérité d'esprit qu'il n'en faut pour parvenir, mais je n'en ai que pendant un moment, et le prix dans une carrière parcourue par tant d'ambitieux est à celui qui n'en déploie que le nécessaire et qui s'en trouve encore assez au bout de la journée.¹¹⁶

Il admet ses faiblesses, son manque de perspicacité et de force pour entreprendre les luttes nécessaires d'une vie respectable et enrichie du talent, choisissant le suicide comme le chemin le plus simple à résoudre ses dilemmes. La constance et la persévérance de l'esprit et de l'attitude, et l'amour du travail sont étranges et insupportables pour Lucien, qui est un cœur noble, un prince sans les moyens nécessaires pour maintenir cette position. Lucien distingue qu'il est harcelé par le grain du talent qu'il possède mais qui n'est pas accompagné du désir de travailler, et par la capacité qui manque son complément, le stable et bon caractère. Pour résumer, il est médiocre à cause de ses manques. Sans l'application d'un bon caractère et d'un désir de travailler, son talent est insuffisant. La lettre de Lucien explique les circonstances décrites en haut :

Il y a des hommes – chênes, je ne suis peut-être qu'un arbuste élégant, et j'ai la prétention d'être un cèdre. Voilà mon bilan écrit. Ce désaccord entre mes moyens et mes désirs, ce défaut d'équilibre annulera toujours mes efforts. Il y a beaucoup de ces caractères dans la classe lettrée à cause des disproportions continues entre l'intelligence et le caractère, entre le vouloir et le désir. Quel serait mon destin ?¹¹⁷

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 581.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 582.

Lucien se compare à un arbuste qui possède l'audace de se croire un arbre majestueux (un cèdre olympien), ce qui synthétise parfaitement ce personnage et ses prétentions. En dépit de sa peur de la lutte, Lucien est toujours accablé de la peur d'être oublié, sans considération, un rien ou « un haillon social¹¹⁸ » qui tombe dans l'obscurité (l'une des motivations pour abandonner le Cénacle). De plus, Lucien perçoit et révèle ses sottises à cause de sa vanité,¹¹⁹ mais il ne peut pas accepter une vie de résignation, ce qui est une sorte de « suicide quotidien¹²⁰ », toujours cherchant de la gloire et un destin extraordinaire. La force, la constance et le travail échappent toujours à Lucien. De plus, au lieu de se libérer par le travail et le dévouement, Lucien devient le laquais et la créature néfaste d'un diplomate espagnol. Lucien admet qu'il a choisi un sort effrayant, l'esclavage : « J'ai vendu ma vie. Je ne m'appartiens plus, je suis plus que le secrétaire d'un diplomate espagnol, je suis sa créature. Je recommence une existence terrible¹²¹ ». Lucien préfère se vendre et se lancer dans l'existence superficielle et macabre d'un escroc ou d'un dandy immoral (et plusieurs fois amoral). Ces mésaventures continuent encore à Paris, le lieu des crimes et le passé nous prévient de ses cabales, de son dilettantisme et de sa tragédie personnelle.

Lucien est un être motivé par la gloire. Selon Alain Vaillant, Lucien s'attache à la poésie et aux individus comme Mme de Bargeton seulement pour faire possible son triomphe sur la société.¹²² Vaillant établit un corollaire entre le succès poétique et l'amour : « Concrètement, il [Lucien] compte bien que la conquête d'une véritable aristocrate serve ses projets ambitieux [...] ; mais, dans le même temps, il désire le succès poétique pour être aimé. [...] L'amour et la poésie se convoquent l'un et l'autre, ou se substituent l'un à l'autre

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 581.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 582.

¹²¹ *Ibid.*, p. 617.

¹²² Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 278.

¹²³ ». Cette liaison inspire Lucien qu prend la vocation poétique pour la gloire et l'amour (ce qui est un trait du héros romantique). Si Lucien est motivé par l'ambition, il est également motivé par le besoin d'être aimé. De plus, Vaillant souligne que selon le roman, l'amour et la poésie sont des termes identiques, ce qui renforce l'identification entre l'amour et l'art des sentiments, la poésie, qui anime Lucien.¹²⁴ Au commencement de sa carrière, Lucien s'identifie à la poésie, attachant l'amour et la gloire à cette vocation artistique. Selon Vaillant, les notions de l'amour, de la poésie et de la gloire (qui inclut l'argent et le chemin journalistique) forment la structure et la thématique de l'œuvre : « Cette triade, avec quelques synonymes accessoires, forme un réseau métonymique qui structure la symbolique de l'œuvre¹²⁵ ». Le roman trace la progression de Lucien de l'amour, à sa vocation poétique et progressivement au matérialisme et les désirs de gloire par le journalisme et éventuellement par l'acceptation de la servitude pour la puissance sociale. D'après Vaillant, l'œuvre présente le « couple antithétique amour-gloire versus argent¹²⁶ », regroupant l'amour, la poésie et la gloire (littéraire et personnelle) à la catégorie élevée et le journalisme, l'argent, et le dandysme à la catégorie de la dégradation personnelle. De plus, le roman est organisé pour rassembler les luttes ou les batailles du héros romantique. L'œuvre se déroule par la bataille de l'amour contre Châtelet pour Mme de Bargeton pendant la première partie, les batailles littéraires-journalistiques pendant la deuxième partie et les batailles de la gloire,¹²⁷ et nous pouvons ajouter, la bataille pour la richesse et pour la survie à la conclusion de l'œuvre. Vaillant spécifie :

¹²³ *Id.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 279.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 281.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 280.

Lucien, privé de l'amour, inconnu et pauvre, désire l'amour, la gloire et la richesse. Le parallélisme est clair et systématique ; à chacun de ces trois termes correspondent une quête, un échec, une illusion perdue – et une partie : la première est consacrée à l'amour, la deuxième à la littérature, la troisième à la richesse. En outre, le succès ou les échecs sont corrélés : au meilleur de sa forme, Lucien est aimé de Coralie et désiré, enfin, par Mme de Bargeton, riche, fêté comme un grand journaliste à la mort de Coralie, privé de toute affection, il est rejeté par les professionnels du journalisme, et sans le sou. Enfin, si l'amour, la richesse et la gloire suivent des évolutions similaires dans le récit, ils ne se situent pas sur le même niveau hiérarchique.¹²⁸

Les passions de Lucien se polarisent autour de l'amour (et la nécessité de se sentir adoré comme le bien-aimé du public littéraire et de son amant), du respect et de la gloire professionnelle et la richesse. Progressivement les besoins du héros romantique traditionnel sont rejetés pour la superposition de la gloire sociale, de la célébrité et de l'argent. Ironiquement, Lucien est privé de chaque élément, s'appauvrissant artistiquement, professionnellement, et personnellement, ce qui est l'enlèvement final de l'illusion d'un bonheur parfait composé de l'un des éléments cherchés. L'inaccessibilité de chaque élément à cause du refus de Lucien de ses talents naturels comme le héros romantique élu, précipite une perte totale où Lucien est dévidé (et spirituellement détruit) et puni pour avoir gaspillé ou ignoré ses talents innés. Selon Vaillant, Lucien cause sa chute par son manque de certitude et de résolution.¹²⁹ De plus, le roman se structure autour la quête précaire de Lucien, indiquant que « Lucien n'est pas seulement un personnage de fiction (en l'occurrence, un « poète ») mais il figure le roman lui-même, déterminant sa structure et sa thématique. Le roman traite la division de l'être élu entre la vertu et la pureté du talent qui ressort de l'âme chaste, sensible et délicate et la régression par la perte du talent à cause de la corruption, et l'emprisonnement dans l'état sordide comme un laquais :

¹²⁸ *Ibid.*, p. 281.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 282.

Il semble donc que Lucien se tourne alternativement vers ces deux pôles diamétralement opposés que représenteraient l'impureté absolue – l'impureté de la prostitution amoureuse (Coralie) ou littéraire (Lousteau) – et la pureté absolue – la pureté sentimentale (David et Ève) ou intellectuelle (le Cénacle). Mais cette représentation antithétique suppose que la pureté et l'impureté soient effectivement antagonistes. Or, le roman de Balzac dit, discrètement mais explicitement, tout le contraire : si le Cénacle s'oppose à Lousteau, Ève Chardon à Coralie, comme la vertu au vice, ils partagent tous une caractéristique qui fait défaut à Lucien, l'esprit de certitude.¹³⁰

Le roman dichotomise l'existence du héros (et du poète-écrivain) qui ne peut que s'allier à l'altruisme artistique s'il veut embrasser la gloire, la littérature raffinée et l'amour (assurant sa gloire). L'acceptation d'un monde commun, matérialiste et incertain mène à la trahison des autres, des idéaux et de l'art. La prise de cette position peu glorieuse a pour conséquence que l'artiste, l'homme et le héros romantique se détruit. Lucien est au centre de cette crise et de cette tentation de la richesse et du luxe peu scrupuleux, se déroutant par cette attirance irrésistible. Le héros romantique se fait dérailler de sa vraie nature et de son meilleur destin.

Lucien de Rubempré et Frédéric Moreau : la dissipation du héros romantique

Il faut noter que Lucien et Frédéric représentent la continuité littéraire comme des jumeaux spirituels, partageant une lâcheté immobilisante et l'acceptation de leur médiocrité (au lieu de développer leur potentiel). Plus précisément, Frédéric est l'extension de Lucien. Graduellement le héros refuse et se détache de son état élu, de son talent et de sa vigueur. Nous remarquons que la citation suivante s'applique à Lucien et également à Frédéric :

¹³⁰ *Ibid.*, p. 284.

Lucien Chardon de Rubempré serait, malgré d'évidentes qualités natives, un être faible, velléitaire, incapable de résolution, confondant par inconscience et lâcheté le rêve et la réalité ; son échec résulterait seulement de cette faiblesse pathologique, de cette absence flagrante de virilité (au moins, d'après Balzac, qui accorde à Lucien tous les attributs traditionnels de la féminité).¹³¹

Les termes qui décrivent Lucien évoquent la caractérisation de Frédéric qui est dévidé de la force morale et de la puissance personnelle. Les deux sont programmés à stagner et à dissiper leur énergie créative et leur ténacité. Ils sont des héros romantiques affaiblis et réduits. Vaillant conclut que « Lucien ne peut que subir l'action en littérature comme en amour¹³⁴ ». Cette notion s'implique dans l'œuvre de Flaubert pour le personnage de Frédéric, un être qui seulement observe l'action et qui est absorbé par la vie. Frédéric est déterminé par son inaction, détournant toute possibilité d'agir. Lucien et Frédéric reçoivent l'action au lieu de stimuler l'action autour d'eux. Ils restent subjugués à la programmation de l'écrivain, unidirectionnels (suivant un cours d'action, l'inaction) et unidimensionnels (n'ayant pas l'accès aux diverses facettes de leurs pulsions et de leurs personnalités).

Balzac présente le poids du génie sur l'être élu qui doit se positionner entre la bourgeoisie et l'aristocratie pour former un être qui combine les meilleures valeurs des deux camps, un état visualisé et exigé également par Stendhal. L'artiste devrait représenter une nouvelle aristocratie d'esprit et d'âme. Balzac révèle la grandeur, les faussetés et les illusions qui caractérisent ces deux classes dominantes pour indiquer subtilement l'état idéal entre les deux camps que le héros devrait symboliser et maîtriser. De plus, la nature d'un génie devrait englober et incarner l'intellect, la pureté et la puissance d'âme, comme le personnage Daniel d'Arthez, l'intellectuel idéalisé qui représente l'union essentielle entre le talent ou l'esprit, l'âme et le cœur d'un individu doué. Cette fusion exceptionnelle

¹³¹ *Ibid.*, p 282.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 285.

et sacrée signifie un génie complet et élu. Lucien reconnaît ces grandes qualités, mais il est incapable de cultiver ce chemin et d'embrasser la lutte pour échapper à ses obstacles personnels. Les personnages de Balzac ne peuvent pas échapper à leur place et à leur conditionnement social. Ils sont accablés et subjugués, sans la possibilité de surmonter certains obstacles personnels (qui sont liés à leurs origines sociales). Le système romanesque balzacien est construit pour imiter le cadre social qui subjugue, exploite et rend misérable les êtres. L'univers balzacien réitère l'état insurmontable et immuable de la condition humaine.

La littérature comme le sujet principal dans *Illusions perdues* : la revendication cachée de la poésie et du romantisme

Balzac démontre les tendances simultanément néfastes et favorables du XIX^e siècle à la floraison de la créativité de l'individu du génie. La créativité est primordiale à la République des Lettres, mais la qualité des fruits de cette créativité s'écarte de la grandeur artistique vers la médiocrité et l'oubli. De plus, la sphère du héros romantique égale à l'acceptation et le développement du talent poétique qui est la source de la grandeur du personnage Lucien de Rubempré. Pareillement, le rejet de cette sphère pour la sphère sociale (et l'ambition) égale à l'acceptation de la littérature en prose représentée par le journalisme. La déviation de la sphère originelle (la poésie) mène au rabaissement personnel et artistique, indiquant un chemin redoutable et inférieur à l'originel. Balzac oppose l'état élu et la profession du poète à l'expérience médiocre et corruptrice du journalisme. Cette opposition met en valeur les préceptes de la poésie et une existence élue comme un héros romantique de sa propre sphère.

La conception du poète et de la poésie dans *Illusions perdues*

La poésie et le romantisme forment un réseau esthétique et philosophique fondamental de l'œuvre *Illusions perdues*. Ce roman de formation traite le placement de l'artiste et de la littérature dans la société. Le cadre romanesque sert à illustrer et expliquer la transformation de la littérature de la poésie à celle du journalisme et du roman. Balzac se sert du roman afin de décrire ses origines, s'inscrivant dans la méta-littérature. Le roman *Illusions perdues* raconte sa propre histoire de formation, fonctionnant comme une biographie littéraire sur la littérature. L'auto-révélation du roman domine le récit. Pareillement, l'analyse de la nature et de la fonction de la littérature est intégralement liée à cette préoccupation. Plus précisément, l'écrivain cherche à définir les paramètres du roman, valorisant la poésie (et indirectement le mouvement romantique) comme la source dominante la technique indispensable du roman. Le romantisme, ses procédés et ses genres, continue de propulser et de former l'arrière-plan du roman. Dans *Illusions perdues*, Balzac privilégie et valorise la poésie et le romantisme comme les topos et les inspirations puissantes de la littérature, favorisant subtilement les procédés du romantisme.

Dans cet ordre d'idées, nous pouvons remarquer que la première partie de l'œuvre, *Les deux poètes*, se situe dans la voie romantique, présentant l'état de la littérature qui précède l'aube de l'ère du journalisme et des romans réalistes en prose de description sociale. La première partie du roman constitue une analyse de la poésie et du poète, établissant le ton et la thématique de l'œuvre qui reviennent à l'épisode de la formation du poète, Lucien de Rubempré (né Chardon). Pareillement, nous constatons que la société présentée dans cette partie, prédit et imite la société capricieuse qui attend le poète naïf à Paris. Balzac met l'accent sur la position élue et donc précaire du poète devant une multitude qui n'est pas capable de comprendre et de valoriser le poète. Balzac nous

présente dès le départ l'isolement du poète sacré (et nous pouvons conclure qu'il s'agit d'un avertissement des luttes à venir) :

Lucien ne savait pas, le pauvre poète, qu'aucune de ces intelligences [la haute société de province], excepté celle de madame de Bargeton, ne pouvait comprendre la poésie. Toutes ces personnes, privées d'émotions, étaient accourues en se trompant elles-mêmes sur la nature du spectacle qui les attendait. Il est des mots qui, semblables aux trompettes, aux cymbales, à la grosse caisse des saltimbanques attirent toujours le public. Les mots de beauté, gloire, poésie, ont des sortilèges qui séduisent les esprits les plus grossiers.¹³⁵

Le microcosme de la société provinciale représente le macrocosme de la société parisienne, annonçant que le public littéraire des aristocrates et de plus en plus de la bourgeoisie élevée reconnaissent la beauté de la plume, mais qu'ils exigent, néanmoins, un spectacle qui provoque le surgissement frénétique des sensations, réduisant le poète au rôle de l'acrobate (suggéré par l'emploi du terme « saltimbanques » par Balzac). L'écrivain-poète est marginalisé et restreint dans cette conception de la fonction d'art. Il n'est qu'un contorsionniste dont le rôle est de plaire aux spectateurs et au lectorat. Les mondes de la province et celui de Paris sont plus similaires que dissimilaires étant donné qu'ils sont dominés par un lectorat et par les directeurs de publications moins préoccupés par la valeur artistique d'une œuvre que par sa capacité à fasciner, choquer et vendre. Balzac indique subtilement à ses lecteurs les défis et les crises qui avancent et qui enveloppent les poètes, démontrant l'état de la littérature à cette époque. Lucien cherche « une alliance intime¹³⁶ » entre son auditoire et lui-même comme un poète, comme un artiste et un prophète moderne qui apporte la beauté et la vérité aux autres. Malheureusement, sans cette alliance si fragile et si incertaine, le poète court le risque de devenir une âme isolée et perdue :

¹³⁵ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 110.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 111.

Il doit se faire entre le lecteur et l'auditoire une alliance intime, sans laquelle les électriques communications des sentiments n'ont plus lieu. Cette cohésion des âmes manquent-elle, le poète se trouve alors comme un ange essayant de chanter un hymne céleste au milieu des ricanements de l'enfer. Or, dans la sphère où se développent leurs facultés, les hommes d'intelligence possèdent la vue circumspective du colimaçon, le flair du chien et l'oreille de la taupe ; ils voient, ils sentent, ils entendent tout autour d'eux. Le musicien et le poète se savent aussi promptement admirés ou incompris, qu'une plante se sèche ou se ravive dans une atmosphère amie ou ennemie.¹³⁷

Cette description annonce l'état futur de Lucien, toujours en quête des âmes bienfaitantes et acceptantes, toujours désirant la croyance de ses adeptes et de ses partisans, comme l'artiste-prophète romantique. L'adulation et l'honneur motivent furtivement l'artiste. La notion de l'artiste, du poète mécontent, perdu et incompris qui désire une connexion métaphysique aux autres âmes, aux âmes de son lectorat, invoque le romantisme. L'œuvre de Balzac s'inscrit au commencement de cette tradition. L'œuvre s'ancre dans l'existence du poète sous les doctrines du mouvement romantique. La sensibilité exacerbée des poètes est simultanément la source de leur talent et la cause de leur chute (particulièrement quand ses pulsions contrastent d'une manière incompatible avec les exigences sociales et l'existence humaine), ce qui devient un mode répétitif de l'œuvre *Illusions perdues*. Le sentiment et la sensibilité (les préoccupations romantiques), deviennent les catalyseurs qui poussent l'action du roman, ce qui positionne l'œuvre sur la piste romantique.

De plus, Lucien, comme un poète en germe, peut être considéré d'un point de vue ironique comme une caricature du poète romantique (et du romantisme), néanmoins, cet épisode permet à Balzac de situer l'œuvre dans une continuité avec le romantisme et d'affirmer par cette inclination et par cette communication les doctrines romantiques. Le romantisme de Lucien est sincère, même s'il n'est pas durable dans le milieu littéraire de l'époque. Par exemple, nous pouvons noter que Lucien se lance dans le plein romantisme et

¹³⁷ *Id.*

que Balzac fait passer son adhésion au romantisme comme un mouvement de l'inspiration continuelle : « Isolé de ce monde odieux par l'environnement que produisait une mélodie intérieure, il s'efforçait de la répéter, et voyait les figures comme à travers un nuage. Il lut la sombre élégie sur le suicide, celle dans le goût ancien où respire une mélancolie sublime [...] ¹³⁸ ». Les transports de la poésie romantique fournissent pour le personnage une sorte de transcendance (même temporaire), ce qui fortifie sa présence et son pouvoir. De plus, si l'artiste est médiocre, ce que la poésie de Lucien peut indiquer, le mouvement, est-il impliqué ? Nous pouvons préciser l'une des questions au cœur de l'œuvre : est-ce que Balzac présente le romantisme comme un mouvement dépassé et inadapté à la nouvelle réalité de l'époque (comme l'industrialisation et la commercialisation de l'écriture), ou est-ce qu'il, le romantisme, est au centre esthétique, philosophique et moral du roman, suscitant l'effet de lamentation pour un mouvement sublime, offrant une réponse et un dépassement d'une existence humaine quelquefois sordide et intolérable ? Une analyse des commentaires du texte à propos de l'influence et de la dominance du romantisme dans l'œuvre est requise.

La poésie romantique comme l'esthétique fondamentale d'*Illusions perdues*

Le romantisme, par le véhicule de la poésie, fournit l'esthétique et la programmation de base de l'œuvre. La première partie de l'œuvre contient un discours qui résume le programme qui est indispensable à l'artiste, échappant ou rendant possible sa gloire. La citation suivante de la première partie du texte, énoncée par Lucien, établit le rapport esthétique et philosophique entre l'artiste et son œuvre (et naturellement cet énoncé

¹³⁸ *Ibid.*, p. 113.

caractérise Lucien, simultanément agrandissant et limitant Lucien, l'être qui comprend la signification de cette vérité, mais non pas son application) :

Nos douleurs [celle des poètes] sont ignorées, personne ne sait nos travaux. Le mineur a moins de peine à extraire l'or de la mine que nous n'en avons à arracher nos images aux entrailles de la plus ingrate des langues. Si le but de la poésie est de mettre les idées au point précis où tout le monde peut les voir et les sentir, le poète doit incessamment parcourir l'échelle des intelligences humaines afin de les satisfaire toutes ; il doit cacher sous les plus vives couleurs la logique et le sentiment, deux puissances ennemies ; il lui faut enfermer tout un monde de pensées dans un mot, résumer des philosophies entières par une peinture ; enfin ses vers sont des graines dont les fleurs doivent éclore dans les cours, en y cherchant les sillons creusés par les sentiments personnels. Ne faut-il pas avoir tout senti pour tout rendre ? Et sentir vivement, n'est-ce pas souffrir ? Aussi les poésies ne s'enfantent-elles qu'après de pénibles voyages entrepris dans les vastes régions de la pensée et de la société.¹³⁹

Balzac élabore un discours à propos de la création et de la fonction de la poésie. Il faut préciser le fait que même si le poète, l'enfant sublime qui exprime ces pensées est une figure de ridicule ou d'enflure, les notions présentées sont toujours valides. L'écriture est le matériel précieux du poète qui cherche à faire ressortir et à raffiner la langue, identifiant et purifiant les segments qui fusionnent l'image au mot et la description à la syntaxe. Selon Lucien (et nous pouvons déduire que selon Balzac aussi, du moins sous cet aspect des choses), la poésie est la pratique de la cohésion, de l'unification entre la forme et l'idée par le véhicule des sensations. La poésie lie les idées aux sentiments afin d'assurer qu'elles (les idées) seront plus facilement perceptibles et abordables à l'être humain. En outre, la poésie est un art et une science grâce à sa capacité de rapprocher l'idée (la pensée) et le sentiment, la raison et l'âme humaine, indiquant qu'elle est la source des efforts artistiques et intellectuels. De plus, le génie du poète se présente par son aptitude à intégrer l'esprit et l'âme, l'idée et l'image, possédant un sens inné pour les deux. La capacité de compréhension et la souplesse intellectuelle qui facilitent le travail sur ces deux plans, sur

¹³⁹ *Ibid.*, p. 118-119.

le plan abstrait des notions denses et également sur le plan des sensations vives, caractérisent les poètes doués et les génies littéraires. Évidemment Balzac réunit la compréhension des idées aux sentiments sous la bannière du génie, mettant l'accent sur la méthode du rapprochement entre les deux. La liaison entre l'idée et l'image, la raison et la sensibilité représentent le dilemme et la maîtrise du poète, indiquant le fonctionnement à facettes multiples du poète et de la poésie. Le romancier souligne que le poète doit traverser la séparation entre la logique et le sentiment, une guerre artificielle entre des « ennemis » avant de récupérer ces deux éléments d'une animosité et d'une incompatibilité superficielle. Balzac indique que le poète s'occupe d'une synthèse des notions et des images, rassemblant le mot qui correspond, qui incarne le meilleur l'idée à décrire. La compréhension et la synthèse du mot parfait qui décrit l'idée avec justesse est un signe d'un poète accompli. Surtout, Balzac accorde une importance fondamentale aux sentiments et au besoin du poète-écrivain de se laisser sentir pour mieux dépeindre les états humains, car le sentiment personnel, ou l'expérience authentique des sentiments fluctuants et tendres inspire l'écriture profonde. Il faut préciser que cette approche et philosophie des sensations s'inscrivent dans la tradition romantique, qui est encore avancée. L'expérience personnelle des sensations est à l'épicentre du poète qui est élu par cet appel à la souffrance à cause de l'intensité et de la profondeur de ses émotions, les catalyseurs qui stimulent son travail. Pour écrire avec puissance et avec profondeur, il faut sentir, il faut devenir un voyageur de ses sentiments, les attacher aux pensées et aux observations de la société (un élément auquel Balzac demeure attaché), et finalement, il faut combiner ces éléments au lexème, au mot doré qui résume toute l'expérience. Cela marque la fusion des principes romantiques, ancrés dans l'introspective, aux principes d'un réalisme à venir avec son analyse externe de la société. Balzac continue d'exprimer la doctrine du romantisme (même si les personnages

ne l'appliquent pas), établissant une esthétique d'écriture qui dépend également de la raison et des sensations pour produire le mot, l'unité qui est le symbole de cette union parfaite, communiquant clairement par les images au lecteur. Or, nous pouvons noter que Balzac propose la notion du mot comme le produit de l'idée et comme l'agent cyclique dans son état du sentiment qui se fusionne pour produire une image qui devient le mot, qui, de sa part, revient à l'image après avoir été conçu comme d'une image. Le mot est créé pour résumer une image qu'il transporte et communique. Après avoir acquis son apparence, le mot retourne à sa source, à l'image pure qui est reconstruite encore par la raison et les sentiments qui encadrent l'image et le mot, et le cycle se perpétue formant une liaison étroite et cohésive entre l'idée, le sentiment et le mot. Selon Balzac, l'idée, la raison et les sentiments (leur analyse et leur expérience par le poète-écrivain) sont impliqués dans l'écriture formant une structure pour l'image qui est encadrée dans l'édifice du mot. L'écriture se base sur ce principe de congruité entre la pensée, la sensation, l'image et finalement le mot.

Écrit en 1836, la partie *Les deux poètes* contient la continuation des notions à propos de la poésie et de l'image et l'analyse des mondes internes et externes énoncés dans l'écriture philosophique de Balzac *Essai sur le génie poétique* écrit entre 1818 et 1823 où les notions qui apparaissent dans *Illusions perdues* sont proposées et développées. La chercheuse Arlette Michel conclut de cet essai que :

L'apport essentiel des années de formation pour l'art de portraitiste réside dans une réflexion déjà complexe sur le rôle de l'image dans la connaissance et la création : ceci ne saurait étonner dans la perspective sensualiste qui est celle de Balzac. Dans les fragments de son *Essai sur le génie poétique*, le futur écrivain cherche à définir les conditions du génie. Elles se trouvent réalisées par l'organisation sensible et mentale qui est susceptible de développer le plus grand nombre possible de rapports entre sensations et idées : il faut pour cela une grande rapidité de ce que Baudelaire appellera le « coup d'œil », le jugement ou capacité d'analyse, la mémoire et l'imagination. Ces deux facultés sont, pour le jeune Balzac, déterminantes et de nature comparable, Rousseau le savait [...]. D'où la formule remarquable : « la mémoire est la première condition du génie » et cet éloge de l'imagination qui est elle-même « une espèce de mémoire » puis qu'elle est « souvenance des images et les images sont ces rappels et des idées qu'ont excitées les substances, des sensations, et des sensations des substances elles-mêmes » [...].¹⁴⁰

L'art du portraitiste, de l'observateur et du descripteur de la société et de ses individus, provient de la capacité à soutenir et soustraire une image (une vision) omniprésente mais simultanément concentrée des unités de la société. Selon Balzac dans son essai, le génie se distingue par sa propension au rapprochement entre les sentiments et la raison, les pensées. Doué d'une faculté qui permet l'établissement des liens entre les nations ou les sentiments obscurs et dissimilaires, le génie se caractérise par la souplesse intellectuelle et spirituelle, précisant les points communs et l'unité cachée des constituants de l'univers abstrait et matériel. La clarté et la précision de cette vision se transfèrent dans l'œuvre écrite qui, par la série d'images construites et enchaînées par l'écrivain, forme le corps du mot écrit et l'âme, la substance de l'œuvre.

Dans le même ordre d'idées, cette vision basée sur le rapprochement entre l'esprit et les sensations est dépendante de la mémoire et de l'imagination de l'écrivain. Ces deux

¹⁴⁰ Arlette Michel, *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 19.

préconditions rendent possibles les compétences d'analyse du génie. De plus, l'imagination est également un segment du souvenir adapté et altéré, ce qui mène la mémoire à l'apex des compétences du génie comme un précurseur de l'analyse et de la vision élevée de l'individu doué. Le génie et l'écrivain, s'appliquent à l'identification des sensations dans le cadre social, dans ses procédés et dans son fonctionnement, ajoutant, par son imagination copieuse, la signification aux scènes interprétées et remplies par l'imagination. Les images observées deviennent une fusion des souvenirs, qui sont les amalgames des faits et des sentiments qui nourrissent (et produisent) l'imagination. Le génie se distingue par sa conscience de ces éléments intriqués qui se fusionne pour produire de la signification. L'intégration du sentiment, de l'idée et de l'imagination dans l'image est naturelle et inhérente aux procédés maîtrisés par les génies et les poètes. Balzac affirme cette notion dans *Illusions perdues*, conférant à Lucien un monologue révélateur sur la nature du poète et de l'écriture, confirmant par la répétition de cette philosophie artistique, le rapprochement entre les sentiments et les idées comme l'art de réflexion qui forme la fondation de l'écriture. Lucien se projette dans le rôle d'un poète, se rendant compte, par la réception froide et l'hostilité cachée de son audience, qu'il faut se tourner vers l'art de portraitiste pour satisfaire sa rancœur et se faire reconnaître comme un homme intellectuellement agile, analytique et conscient du monde autour de lui. Pour le génie, le regard vers les autres, vers l'univers autour du poète est naturel, se réunissant aux sensations et aux idées internes du poète pour former cette grande vision de l'univers abstrait et social. Contrairement, pour l'écrivain en quête de gloire et de satisfaction personnelle, l'art de portraitiste devient une technique qui satisfait l'ambition au lieu d'une méthode, d'une philosophie qui promeut l'art intellectuel de l'écriture. Notamment, l'emploi et le traitement de cet art du portraitiste peuvent augmenter la vision du génie ou

la diminuer. Loin de caricaturer ou de capturer le monde hostile aux poètes, Lucien devient la caricature, le participant d'une farce sociale à cause d'un bouleversement précipité par l'incompatibilité de ses pulsions internes, celle de l'art pour l'art et celle de son désir de plaire et d'atteindre le sommet du monde littéraire. Ainsi, ces pulsions ne réduisent pas l'influence des notions romantiques sur Balzac, au contraire, elles démontrent le fossé qui sépare les exigences esthétiques du poète et les exigences du monde de publication commerciale. Si Lucien n'est pas capable ou s'il hésite à entrer dans la profession d'un poète-écrivain, il comprend, au moins, les procédés et les hasards d'une profession ardue des subtilités intellectuelles, émotionnelles et spirituelles. Lucien a l'intention de se jeter dans « une longue expérience du monde, une étude des passions et des intérêts humains¹⁴¹ », car il est stimulé par la réception tiède de sa poésie. Cette naissance ou « accouchement » comme l'annonce monsieur du Hautois (l'un des invités à la soirée de madame de Bargeton), « sera laborieux¹⁴² », indiquant que l'étude des mœurs, un domaine que Balzac rattache aux composants de l'écriture (la pensée, la sensation, l'image et le mot) comme l'un des buts distillés de l'écriture. Lucien est conscient de la nécessité de cultiver une vision profonde du monde par l'accumulation, le raffinement et l'organisation des images. Il faut développer une sensibilité, un œil interne qui saisit les échanges sociaux et qui les interprète ou qui transmet une signification (ce qui est le domaine de l'imagination). Les racines littéraires de Lucien proviennent de la philosophie romantique spécifique à Balzac, le rapprochement entre le sentiment et la raison, et l'image et la description.

¹⁴¹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 119.

¹⁴² *Id.*

La primauté de la description des genres littéraires de l'époque dans *Illusions perdues* : la représentation de la polémique entre le classicisme, le romantisme et le réalisme dans l'œuvre

Certes, il faut préciser que les procédés intellectuels et artistiques (comme le rapprochement entre les sensations et les pensées) restent valides dans l'expérience de l'artiste, mais la réalité sociale délimite les possibilités de la contemplation et de l'analyse. Les conditions sociales restreignent (et quelquefois inhibent) la propension vers le sublime du génie, imposant la production pragmatique des œuvres commercialement viables (et populaires). Lucien oscille entre la poésie et le roman, la forme à la mode qui assure plus aisément l'existence physique de l'écrivain. Mais cette tentation dépasse les inquiétudes du choix de voie littéraire, se transposant à la question de la survie physique et de la gloire, les éléments essentiels dans l'âme de Lucien qui se sert de la littérature pour atteindre la gloire. Le choix entre les voies littéraires devient un véritable choix entre deux camps politiques et sociaux : le camp des aristocrates qui gardent la poésie et le romantisme, et les libéraux en faveur du classicisme (mais il faut souligner qu'il existe même des groupes dissidents qui sont libéraux et qui écrivent pour les journaux romantiques qui sont plus abonnés). Lucien est bousculé par ce choix, changeant les alliances pour satisfaire ses machinations. Il est évident de cette œuvre de Balzac que la littérature devient un outil à manipuler plutôt qu'une composante de plusieurs méthodes artistiques. Par exemple, madame de Bargeton conseille à Lucien de s'allier au côté aristocratique aux Bourbons, les gardiens de l'art pour assurer son art et son existence physique. Cette conception de la littérature déplace son analyse et la place comme un personnage qui reçoit l'action, ou comme un objet à manipuler :

Pour les artistes, le grand problème à résoudre est de se mettre en vue. Il se rencontrera donc là pour vous mille occasions de fortune, des sinécures, une pension sur la cassette. Les Bourbons aiment tant à favoriser des lettres et les arts ! aussi soyez à la fois poète religieux et poète royaliste. Non seulement ce sera bien, mais vous ferez fortune. Est-ce l'opposition, est-ce le libéralisme qui donne les places, les récompenses, et qui fait la fortune des écrivains ? Ainsi prenez la bonne route et venez là où vont tous les hommes de génie.¹⁴³

Donc, Balzac démontre l'analyse de la littérature sur (et pour) la littérature, la méta-littérature et la littérature dans le cadre social, opposant deux univers simultanés, celui de la littérature comme un art, et la littérature comme un agent et un objet social. Il faut renforcer que Balzac oppose deux conceptions de la littérature plutôt que deux mouvements littéraires, comme le mouvement romantique et le mouvement réaliste dans sa forme initiale ; la conception méta-littéraire et la conception commerciale sont contrastées. Pour résumer, le romantisme de Balzac incorpore les sentiments et la raison (comme l'aptitude primaire du poète-écrivain), qui produisent l'image, qui de son côté, couplée avec l'imagination, produise la mémoire, les souvenirs et la vision éclairée et perçante de l'écrivain analysant l'univers interne et externe, l'univers de la société autour de lui en termes de sa fonction, ses symboles, ses interactions et ses figures vivantes et non-vivantes, les objets, ce qui constitue le réalisme en germe. Donc, le romantisme de Balzac dans *Illusions perdues* incorpore les attributs du réalisme tandis qu'il élargit le développement du mouvement romantique par un amalgame des rapports entremêlés et liés. Les paramètres de ce romantisme indiquent un romantisme en évolution, un romantisme qui cherche à allier des procédés séparés qui forment une série de techniques complémentaires et interdépendantes.

Balzac donne à son œuvre le caractère de la contemplation subtile sur la nature du poète, élucidant la nature de ce genre d'artiste à travers l'œuvre, même dans les sections

¹⁴³ *Ibid.*, p. 159.

qui traitent des journalistes et des romanciers. La poésie et la nature requise pour son accomplissement réapparaissent comme une thématique de base, le contexte fondateur qui fournit une direction romanesque. Balzac traite des attributs convenables à la création poétique et au déplacement, au non-alignement de cette nature par les obstacles personnels (comme la médiocrité) et les besoins sociaux qui exigent un métier régulier qui produit des résultats rapides et commercialement puissants. Balzac souligne les précurseurs de la nature du génie poétique (et du romancier) à travers son œuvre. Par exemple, la citation suivante, tirée de la partie *Un grand homme de province à Paris*, démontre les traits nécessaires pour le génie d'écriture, une nature analytique :

Il est à remarquer que certaines âmes, vraiment poétiques, mais où la volonté faiblit, occupées à sentir pour rendre leurs sensations par des images, manquent essentiellement du sens moral qui doit accompagner toute observation. Les poètes aiment plutôt à recevoir en eux des impressions que d'entrer chez les autres y étudier le mécanisme des sentiments. Ainsi Lucien ne demanda pas compte aux viveurs de ceux d'entre eux qui disparaissaient, il ne vit pas l'avenir de ces prétendus amis qui les uns avaient des héritages, les autres des espérances certaines, ceux-ci des talents reconnus, ceux-là la foi la plus intrépide en leur destinée et le dessein prémédité de tourner les lois.¹⁴⁴

L'écrivain accompli cultive une constitution psychologique analytique, observant l'univers interne et également l'univers externe, ce qui indique que Balzac intègre une approche réaliste avant le commencement officiel du réalisme, considérant cette approche comme une partie inhérente de son esthétique plutôt qu'un courant distinct. Balzac souligne que les âmes ouvertes aux transports de la poésie, aux transports des sensations, doivent posséder une souplesse intellectuelle qui incorpore la réunion des sensations et des idées, attachant ces éléments à l'image et finalement au mot. Pareillement, il faut développer une souplesse critique qui analyse les sensations personnelles et celles des autres d'une manière

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 393.

scrupuleuse et minutieuse. De plus, cette prédisposition à l'analyse des sensations devrait mener le poète vers une conception éthique du monde qui stimule la pensée critique. Selon Balzac, l'expérience des sentiments est insuffisante ; il faut souffrir, il faut sentir les sensations à décrire, mais cette approche est limitée sans la volonté et le courage d'analyser les sentiments comme un système déchiffrable et défini. Il faut dépasser la description des sentiments, l'état de l'imagerie, pour arriver à une compréhension plus profonde de leur structure, fonction et transformation dans l'être humain, et certainement dans leur apparence dans la pensée et le comportement humain. Balzac postule la liaison entre le sentiment et son effet à la description de ses formes concrètes (ce qui fait parallèle avec le rapprochement entre l'image et le mot, sa forme concrète). Balzac se préoccupe des formes concrètes des concepts abstraits, insistant sur le fait que l'être humain (et le génie en particulier) se réalise par l'observation pénétrante des autres, des mécanismes sociaux de comportement qui contiennent les transmutations des sensations. Il faut faire ressortir l'abstrait et l'élément caché des autres, ce qui est le devoir naturel de l'individu astucieux et de l'écrivain dévoué qui dépasse l'expérience des sensations, se projetant vers la compréhension de la totalité des sensations et de ses formes multiples. Cette alliance entre l'expérience, l'image et la catégorisation concrète de la physiologie des sentiments est attachée à l'esthétique balzacienne du rapprochement entre l'esprit et la sensibilité qui se relie à son romantisme dans *Illusions perdues*, s'accommodant à cette esthétique au lieu d'annoncer une esthétique séparée et distante. Donc, l'analyse de la figuration des sensations est une continuation de cette esthétique plutôt que l'établissement d'un mouvement nouveau. Balzac assimile les sensations aux motivations et au comportement des autres, soulignant cette approche comme une technique littéraire et comme une technique pragmatique du savoir-vivre.

La littérature fournit un sujet de dominance dans l'œuvre *Illusions perdues*, et nous pouvons déduire que la deuxième partie de l'œuvre, *Un grand homme de province à Paris*, est consacrée à un débat sur la direction de la littérature pendant le dix-neuvième siècle. Ce roman est composé de trois parties écrites en 1836, 1839 et en 1843 respectivement,¹⁴⁵ et il se polarise autour d'un débat sur le romantisme, exposant des critiques et des défenses d'un mouvement qui domine le contexte du roman et les pensées de l'écrivain. Après avoir précisé un aspect de son esthétique artistique, Balzac se préoccupe, dans la deuxième partie, de la forme de la littérature à cette époque et à l'avenir. Ce débat se déroule autour de Lucien de Rubempré (né Chardon), un personnage fluide d'un mouvement constant qui nous permet (par ce mouvement) l'accès à plusieurs milieux et cercles littéraires, ce qui facilite la description de l'état de la littérature à cette époque. Lucien est un personnage, un moyen qui rend possible le portrait des idéologies littéraires, présentes en abondance autour de 1821-1822. Lucien est l'ingénu qui est forcé de choisir la voie de sa carrière entre la poésie et le métier de romancier (et les Royalistes), les journalistes libéraux qui gardent le classicisme et les journalistes romantiques. L'initiateur de Lucien, Étienne Lousteau, un journaliste ambitieux désirant le directorat d'un journal, présente la polémique littéraire à Lucien, précisant que la polémique littéraire est enchaînée aux dogmes politiques. Étienne Lousteau demande à Lucien de choisir une école artistique, opposant deux écoles en particulières : « Êtes-vous classique ou romantique ?¹⁴⁶ ». Il faut noter que la distinction entre les écoles littéraires se centre sur le classicisme et le romantisme, le réalisme n'est pas inclus comme un mouvement officiel à cette étape-là dans l'œuvre *Illusions perdues*. La polémique à résoudre est entre le classicisme et le romantisme, deux mouvements qui sont considérés en opposition. Lousteau précise cette situation :

¹⁴⁵ Arlette Michel, *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, p. 188.

¹⁴⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 246.

Mon cher, vous arrivez au milieu d'une bataille acharnée, il faut vous décider promptement. La littérature est partagée d'abord en plusieurs zones ; mais nos grands hommes sont divisés en deux camps. Les Royalistes sont romantiques, les Libéraux sont classiques. La divergence des opinions littéraires se joint à la divergence des opinions politiques, et il s'ensuit une guerre à toutes armes, encre à torrents, bons mots à fer aiguisé, calomnies pointues, sobriquets à outrance, entre les gloires naissantes et les gloires déchirées. Par une singulière bizarrerie, les Royalistes romantiques demandent la liberté littéraire et la révocation des lois qui donnent des formes convenues à notre littérature ; tandis que les Libéraux veulent maintenir les unités, l'allure de l'alexandrin et le thème classique. Les opinions littéraires sont donc en désaccord, dans chaque camp, avec les opinions politiques. Si vous êtes éclectique, vous n'aurez personne pour vous. De quel côté vous rangez-vous ?¹⁴⁷

Balzac démontre le débat littéraire en train de se dérouler pendant les années 1820, une époque qui est considérée romantique. Écrite en 1839, la deuxième partie d'*Illusions perdues*, s'occupe de la floraison du romantisme et de sa différenciation du classicisme. De plus, cette section renforce l'opposition entre le développement et l'adhérence à une esthétique par la motivation artistique, et l'acceptation d'une esthétique purement par les intérêts du moment, ce qui est également une motivation et une raison de la réussite des écoles artistiques. Balzac fournit simultanément les motivations pures et stylistiques et également les motivations calculées qui expliquent le développement d'une école. Lucien, un poète romantique par compulsion, devient un journaliste romantique par la nécessité, s'alliant au camp plus fort, demandant, sans honte : « -Quels sont les plus forts ?¹⁴⁸ » pour arriver à son chemin de carrière. La question du nombre des abonnés est suprême, déterminant l'essor d'une école littéraire. Lousteau affirme cette réalité, expliquant que :

- Les journaux libéraux ont beaucoup plus d'abonnés que les journaux royalistes et ministériels [...]. Soyez romantique. Les romantiques se composent de jeunes gens, et les classiques sont des perruques : les romantiques l'emporteront.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 246-247.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 247.

Le mot perruque était le dernier mot trouvé par le journalisme romantique, qui en avait affublé les classiques.¹⁴⁹

Le journalisme romantique attire les jeunes de l'époque et les abonnés, car les journaux purement royalistes et classiques diminuent en popularité. De plus, les journalistes augmentent ou diminuent en fonction du mouvement classique et du mouvement romantique selon les besoins des rédacteurs et du journal, détruisant et par une attaque trop sévère et imprécise une œuvre pour son classicisme ou pour son romantisme. Les œuvres sont jugées à l'aune des calculs des ventes et de la vengeance (de la jalousie) et le mouvement particulier qui est attaché à l'œuvre et qui est attaqué ou exalté est seulement un moyen pour critiquer l'œuvre et non pas une véritable approche significative. La chercheuse Arlette Michel précise la nature de la critique qui est appliquée aux œuvres de concurrence et qui se sert des arguments pour et contre l'école esthétique en question :

Écoutons d'abord Lousteau [...] : il singe le classicisme. Dans son discours, Balzac groupe plaisamment tous les chefs d'accusation que la critique d'esprit néo-classique a coutume de lancer contre son œuvre. Le reproche central est l'absence

¹⁴⁹ *Id.*

d'idées masquée par divers abus : trop de descriptions – elles « dispensent de penser » ; de dialogues et d'images dramatisées à la manière de Scott – le roman imité de Walter Scott « délaye les idées » ; le drame étouffe l'expression des sentiments : « le mouvement n'est pas la vie ; le tableau n'est pas l'idée ».

Il est aisé de reconnaître, à travers la dévalorisation systématique dont ils font objet, les aspects fondamentaux de la poétique des *Études des mœurs*, en particulier l'importance du rôle dévolu à la description, au tableau, au drame et plus généralement à l'image : seulement, tous ces moyens du langage balzacien sont précisément destinés à manifester concrètement l'idée, et non à en dissimuler la carence ! Balzac joue avec ses détracteurs, tournant en ridicule leurs arguments en les confiant à un bateleur... Ajoutons que, pour parfaire le jeu en brouillant les pistes, Balzac adhère aux éloges que Lousteau adresse à la littérature du 18^e siècle (on pense à Rousseau ou à Bouffon !), il partage son admiration pour « le grand style serré » de ce siècle et s'accorde avec lui pour dire que le style est d'abord le fait de la pensée.¹⁵⁰

Si une œuvre est considérée comme romantique, les faiblesses du mouvement sont attachées à l'œuvre afin de démontrer ses méfaits. Le romantisme est contesté pour sa dépendance vis-à-vis des images et de la description qui remplacent les pensées intriquées et les déductions logiques inhérentes à une œuvre classique. Michel considère que les arguments lancés contre les œuvres romantiques étaient familiers à Balzac comme le récipient de plusieurs attaques par les critiques. Balzac ridiculise les critiques vides, accordant une valeur et une signification pré-éminente à la description qui révèle indirectement la nature d'un milieu ou d'un personnage, amplifiant les thèmes dominants. La description balzacienne mène à la réflexion au lieu de détracter, de distraire ou de simplifier un texte. Balzac établit la corruption et la nature déraisonnée des arguments des critiques qui démolissent des œuvres pour satisfaire aux besoins des rédacteurs et leur propre jalousie. D'abord, Michel souligne qu'il existe une polémique entre les partisans de l'école classique et ceux de l'école romantique :

Ajoutons un dernier point : il [Balzac] situe le débat dans l'histoire de la littérature. Pour soutenir son argumentation, surtout pour impressionner le lecteur bourgeois

¹⁵⁰ Arlette Michel, *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, p. 144-145.

supposé ignorant, facile à éblouir par la magie des mots, Lousteau invente deux beaux néologismes : aux détracteurs de l'image, aux tenants exclusifs de l'idée, la *littérature idée* ; aux passionnés de frivoles d'imagerie, la *littérature imagée*. C'est reprendre la vieille querelle des anciens et des modernes, rallumer la discorde – stérile aux yeux de Balzac, nous le verrons – du classicisme et du romantisme. Et pourtant, Balzac va reprendre un peu plus tard à son compte cette idée des deux littératures, mais pour affirmer sa volonté de les combiner, de les arracher à la stérilité des querelles littéraires.¹⁵¹

Les catégorisations offertes, celles d'une littérature *idée*, une littérature philosophique, et une littérature *imagée*, de la description et des images poétiques, catégorisent la perspective de chaque école et situe le lecteur dans une transition historique entre le classicisme et le romantisme, qui domine la thématique de l'œuvre *Illusions perdues*. Une analyse de l'extrait mentionné dans la citation de Michel sur la nature de la critique et le genre des arguments lancés contre le romantisme est nécessaire. Lousteau explique le genre des arguments qu'il faut prendre contre une œuvre romantique dans un article, offrant plusieurs conseils à Lucien qui est obligé d'attaquer une œuvre d'un collègue :

[...] tu lances un mot qui résume et explique aux niais le système de nos hommes de génie du dernier siècle, en appelant leur littérature une *littérature idée*. Armé de ce mot, tu jettes leur littérature tous les morts illustres à la tête des autres vivants. Tu expliques alors que de nos jours il se produit une nouvelle littérature où l'on abuse du dialogue (la plus facile des formes littéraires), et des descriptions qui dispensent de penser. Tu opposeras les romans de Voltaire, de Diderot, de Sterne, de Lesage, si substantiels, si incisifs, au roman moderne où tout se traduit par des images, et que Walter Scott a beaucoup trop *dramatisé*. Dans un pareil genre, il n'y a place que pour l'inventeur. Le roman à la Walter Scott est un genre et non un système, diras-tu. Tu foudroieras ce genre funeste où l'on délaye les idées, où elles sont passées au laminoir, genre accessible à tous les esprits, genre où chacun peut devenir auteur à bon marché, genre que tu nommerais enfin la littérature *imaginée*. Tu feras tomber cette argumentation sur Nathan, en démontrant qu'il est un imitateur et n'a que l'apparence du talent. Le grand style serré, du dix-huitième siècle manque à son livre, tu prouveras que l'auteur y a substitué les événements aux sentiments. Le mouvement n'est pas la vie, le tableau n'est pas l'idée ! Lâche de ces sentences-là, le public les répète. Malgré le mérite de cette œuvre, elle te paraît alors fatale et dangereuse, elle ouvre les portes du Temple et la Gloire à la foule, et tu feras apercevoir dans le lointain une armée de petits auteurs empressés

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 145.

d'imiter cette forme si facile. Ici tu pourrais te livrer dès lors à de tonnantes lamentations sur la décadence du goût [...]. Tu montreras cette glorieuse phalange résistant à l'invasion des romantiques, tenant pour l'idée et le style contre l'image et le bavardage, continuant l'école voltairienne et s'opposant à l'école anglaise et allemande, de même que les dix-sept orateurs de la Gauche combattent pour la nation contre les Ultras de la Droite.¹⁵²

Nous pouvons tirer une notion importante de cette leçon : la classification de la *littérature idéée*, c'est-à-dire, une littérature qui s'inscrit à l'école classique qui est composée d'une substance philosophique, des concepts qui forment sa base et son sujet primaire. Ces œuvres sont considérées riches, denses et intellectuellement satisfaisantes. Nous pouvons considérer cette explication comme l'une des vues dominantes de la période. Lousteau résume l'évaluation des critiques de l'époque, soulignant leur perspective et leur condamnation du dialogue (comme une forme facile de l'écriture qui réduit la grandeur et le style d'une œuvre), et également la littérature qui compte trop sur la stratégie de l'image et de la description, la littérature moderne (ce que Blondet, un rédacteur d'un journal, appelle la *littérature imagée*). Donc, le dialogue, la dépendance aux images et au drame et au roman dramatisé (en particulier, l'action et le surgissement des sentiments provoqués par l'action) sont méprisables et à éviter si l'écrivain désire créer une œuvre sérieuse. Lousteau nomme des procédés de l'époque, des procédés qui sont considérés nouveaux et romantiques (l'école en train d'émerger) et qui se transposent et continuent, s'établissant dans l'école réaliste. Il y a une différenciation plus marquée entre le classicisme et le romantisme que celui-ci et le réalisme si nous suivons les directives et les conseils esthétiques de Lousteau, un personnage prototype du journaliste futé de l'époque qui comprend la polémique littéraire. De plus, Lousteau insiste sur le fait que les procédés nommés, comme le roman dramatisé, sont des stratégies d'écriture plutôt qu'un système

¹⁵² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 346-347.

solide d'une école littéraire (encore, diminuant le mouvement romantique pour attaquer une œuvre). Lousteau éclaire une stratégie des critiques pour condamner une œuvre, l'appellation aux masses par la littérature des images qui minimise et restreint les pensées, les notions, stimulant un public capricieux d'une formation médiocre au lieu de présenter des concepts subtils et érudits. Cette nouvelle littérature emploie des raccourcis qui substituent l'image et l'action aux sentiments et à la délibération philosophique. Selon Lousteau, l'étiquette de *littérature imaginée*, une littérature qui se présente comme la littérature traditionnelle, authentique et formelle de la haute culture, est une mauvaise copie, une imitation fautive qui se sert des procédés simplifiés et schématisés pour produire une littérature qui n'est pas d'une qualité de la littérature traditionnelle. Les critiques ajoutent que cette littérature est une imposture et mène à la décadence stylistique dans laquelle l'effet prend prééminence sur la forme et le contenu. Il faut noter que plusieurs éléments de la critique semblent avoir une valeur solide, une vérité prouvable, néanmoins, le critique hésite à appliquer ces notions aux exemples spécifiques de l'œuvre en question, résistant à une analyse directe de l'œuvre. Le critique adopte une profusion des commentaires généraux des débats littéraires, des commentaires qui sont bien-connus et déjà expliqués et exploités. L'élément à retenir n'est pas la catégorisation des œuvres modernes et du romantisme comme un mouvement des procédés inférieurs au classicisme (ce qui dépasse le sujet de ce mémoire), mais que les procédés romantiques sont au moins nommés et qu'ils deviennent une partie intégrale du réalisme. Dans le même ordre d'idées, Blondet, un rédacteur d'un journal, démontre à Lucien l'élévation du romantisme aux dépens du classicisme dans le but réparer les relations avec un collègue calomnié pour assurer le vent de son œuvre (les alliances changeantes dictent la position à prendre envers un mouvement ou envers des procédés littéraires). Blondet explique la chose suivante :

Pour y trouver des défauts [d'une belle œuvre], la critique a été forcée d'inventer des théories à propos de ce livre, de distinguer deux littératures : celle qui se livre aux idées et celle qui s'adonne aux images. Là, mon petit, tu diras que le dernier degré de l'art littéraire est d'empreindre l'idée dans l'image. En essayant de prouver que l'image est toute la poésie, tu te plaindras du peu de poésie que comporte notre langue, tu parleras de reproches que nous font les étrangers sur le *positivisme* de notre style [...]. Accable la précédente argumentation en faisant voir que nous sommes en progrès sur le dix-huitième siècle. Invente le *Progrès* (une adorable mystification à faire aux bourgeois) ! Notre jeune littérature procède par tableaux où se concentrent tous les genres, la comédie et le drame, les descriptions, les caractères, le dialogue, sertis par les nœuds brillants d'une intrigue intéressante. Le roman, qui veut le sentiment, le style et l'image, est la création moderne la plus immense. Il succède à la comédie qui, dans les mœurs modernes, n'est plus possible avec ses vieilles lois. Il embrasse le fait et l'idée dans ses inventions qui exigent l'esprit de La Bruyère et sa morale incisive, les caractères traités comme l'entendait Molière, les grandes machines de Shakespeare et la peinture des nuances les plus délicates de la passion, unique trésor que nous aient laissé nos devanciers. Aussi le roman est-il bien supérieur à la discussion froide et mathématique à la sèche analyse du dix-huitième siècle. Le roman, diras-tu sentencieusement, est une épopée amusante. Cite *Corinne*, appuie-toi sur Madame de Staël. Le dix-huitième siècle a tout mis en question, le dix-neuvième est chargé de conclure : aussi conclut-il par des réalités ; mais par des réalités qui vivent et qui marchent ; enfin il met en jeu la passion, élément inconnu à Voltaire. Tirade contre Voltaire. Quant à Rousseau, il n'a fait qu'habiller des raisonnements et des systèmes. Julie et Claire sont des entéléchies, elles n'ont ni chair ni os. Tu peux démancher sur ce thème et dire que nous devons à la paix, aux Bourbons, une littérature jeune et originale, car tu écris dans un journal Centre droit. Moque-toi des faiseurs de systèmes. Enfin tu peux t'écrier par un beau mouvement : Voilà bien des erreurs, bien des mensonges chez notre confrère ! et pourquoi ? pour déprécier une belle œuvre, pour tromper le public et arriver à cette conclusion : Un livre qui se vend ne se vend pas. *Proh pudor ! lâche Proh pudor !* ce juron honnête, anime le lecteur. Enfin annonce la décadence de la critique ! Conclusion : Il n'y a qu'une seule littérature, celle des livres amusants. Nathan a entré dans une voie nouvelle, il a compris son époque et répond à ses besoins. Le besoin de l'époque est le drame. Le drame est le vœu d'un siècle où la politique est un mimodrame perpétuel. N'avons-nous pas vu en vingt ans, diras-tu, les quatre drames de la Révolution, du Directoire, de l'Empire et de la Restauration ? De là, tu roules dans le dithyrambe de l'éloge, et la seconde édition s'enlève. [...] Le propre des belles œuvres est de soulever d'amples discussions.¹⁵³

Blondet affirme que les critiques littéraires inventent des théories pour mieux servir leurs desseins, favorisant ou défavorisant une école esthétique sous ces paramètres. De plus,

¹⁵³ *Ibid.*, p. 361-362.

Blondet exalte le régime Bourbon et les Royalistes (car le journal est du Centre droit) et se sert des phrases exclamatives, comme « *Proh pudor !* », « Quelle honte ! » pour rallier et mobiliser son lectorat. La notion de la littérature *idée* et *imagée* est réitérée, et Blondet attache le mouvement romantique à la poésie qui était trop facilement négligée et au progrès, un mot clé qui stimule et attire le public d'un siècle en train de s'industrialiser. Le progrès, la jeunesse et l'originalité sont magnifiés. Blondet prêche la valeur de plusieurs genres et la nécessité de combiner plusieurs genres dans une œuvre littéraire, comme le roman. Nous pouvons attribuer la complexité du roman, forme émergente et une « création moderne la plus immense », est attribuable à son emploi du dialogue, de l'action, des drames émouvants, des images ou des tableaux qui dépeignent des scènes de richesse qui dépassent le système calculé et rigide des classiques (selon Blondet). Blondet, dans son rôle de l'instant comme partisan du romantisme et d'une littérature moderne, recommande la richesse du roman romantique qui incorpore plusieurs genres, techniques et toujours une concentration sur l'intrigue et le rythme constant d'une histoire captivante (ce qui est désirable plutôt qu'une méthode simple et rabaissante). Une phrase en particulier de cette leçon résonne en ce qui concerne le romantisme et le réalisme. Blondet revendique que : « Le dix-huitième siècle a tout mis en question, le dix-neuvième est chargé de conclure : aussi conclut-il par des réalités ; mais par des réalités qui vivent et qui marchent [...] ¹⁵⁴ », indiquant que les écrivains de l'époque cherchent à fixer des idées précises, des solutions ou des observations dans le cadre social, de leur époque (ou de la réalité), ce qui indique que le romantisme, comme le réalisme est conçu pour s'occuper des réalités de l'époque (ou au moins, un segment important du mouvement est visé à servir cette sphère). Selon Blondet, le roman est une « épopée amusante » et il existe une littérature, celle des « livres

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 362.

amusants », ce qui simplifie trop la polémique et les mouvements littéraires, indiquant que la littérature populaire et donc qui se vend, est la seule littérature qui compte pour des hommes des affaires du monde de publication (affaiblissant et rendant pâles la véhémence des arguments de Lousteau et de Blondet). Balzac révèle l'état de la littérature pendant les années 1820 et plus important, les attributs du romantisme, un mouvement qui incorpore plusieurs genres et l'observation de la réalité. L'écrivain consacre une portion non négligeable à la polémique littéraire afin de préciser la nature de la littérature de l'époque, en particulier, du romantisme.

En outre, il existe des rapports entre l'insistance de Blondet que « le dernier degré de l'art littéraire est d'empreindre l'idée dans l'image¹⁵⁵ » et l'esthétique balzacienne d'un rapprochement entre l'idée, le sentiment et l'image qui doit contenir l'idée qui est encore transformée dans le mot, la dernière transmutation d'un concept abstrait. De plus, Blondet lance le raisonnement que « l'image est toute la poésie¹⁵⁶ », suggérant que l'image et la description retiennent des traits poétiques (comme le lyrisme, l'emploi de la sensibilité et de la langue vive). La poésie se transforme dans la description, et nous pouvons prédire dans les images des réalistes (nous nous attachons à la fonction et à la technique poétique dans lesquelles l'image et la description contiennent l'idée). De plus, la chercheuse Arlette Michel affirme que cette approche balzacienne (configurée dans l'œuvre du personnage fictif Nathan) est logique et complexe, résidant dans l'emploi de plusieurs genres (comme la description et la notion des tableaux).¹⁵⁷ Surtout, Michel associe Balzac à Nathan (un personnage mineur qui est un moyen d'introduire une œuvre romantique pour le débat).

¹⁵⁵ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 361.

¹⁵⁶ *Id.*

¹⁵⁷ Arlette Michel, *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, p. 145.

Michel explique que les procédés nommés réfléchissent les techniques balzaciennes qui étaient jugés par les critiques d'une manière similaire. Michel stipule que :

Si tel est le romantisme de Nathan, gageons que c'est celui de Balzac – même si le romancier, moins frivole que le journaliste, estime rarement que le roman est une « épopée amusante » et plus rarement encore qu' « il n'y a qu'une seule littérature, celle des livres amusants. » Gageons que par ces brillants commentaires traitant le roman de bagatelle, Balzac, qui est largement en accord avec Blondet, tient néanmoins à prendre quelque distance à l'égard de ce discoureur qui n'est lui-même qu'un sophiste répondant à un autre sophiste : si Balzac juge stérile et dépassée la querelle des romantiques et des classiques, il juge certainement plus dangereux de tenir la littérature pour un jeu destiné seulement à plaire : il suffirait d'être à la mode pour « amuser ». . . Enfin, il paraît fort douteux que Balzac considère avec Blondet que la passion soit l' « unique trésor que nous aient laissé nos devanciers. » Ne serait-ce pas un des clichés à la mode ? Balzac, quant à lui, a trop d'admiration pour la tragédie classique (et pour Shakespeare) pour croire que l'expression de la passion soit un domaine vierge pour les romantiques – d'autant, nous y reviendrons, qu'à ses yeux la passion est identique à travers les âges : ce qui reste neuf est la manière dont elle heurte des mœurs changeantes, par conséquent la manière dont elle s'exprime.¹⁵⁸

Selon Michel, Balzac, un admirateur du classicisme, considère que la polémique entre les classiques et les romantiques est infructueuse et improductive, simplifiant trop la condition littéraire. Balzac était plus modéré, préférant la conciliation et l'accommodement des deux écoles.¹⁵⁹ De plus, selon la chercheuse, si Balzac partage certains éléments de l'esthétique énoncée par Blondet et utilisée par Nathan, il ne partage pas la conviction que la littérature est faite singulièrement pour plaire, ce qui est une distinction importante qui délimite l'esthétique balzacienne de la représentation des figures typiques de l'époque. Selon l'esthétique balzacienne, il faut privilégier la phrase et l'idée, la couleur et le drame, le fantastique et le réel ensemble, créant un assemblage cohésif de ces éléments. Un article particulier de Balzac, cité par la chercheuse Michel, propose une esthétique qui est repris dans *Illusions perdues* par Lousteau et Blondet. Dans l'article « *Éclectisme littéraire* »

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 145-146.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 147.

dans la *Revue parisienne* du 25 septembre 1840, Balzac définit ces notions de la *littérature idée* et de la *littérature imagée*, raisonnant, au contraire de ses personnages, que ces deux concepts peuvent coexister et fonctionner ensemble. La citation suivante présente la synthèse du système balzacien :

Éclectique, le XIX^e siècle est en progrès sur les deux siècles précédents dans la mesure où il n'a pas qu'une « seule et même forme » de littérature. La littérature moderne « a bien évidemment trois faces » – et « cette triplicité, expression forgée par M. Cousin en haine du mot *trinité*, me semble un effet assez naturel de l'abondance des talents littéraires ». Or ces trois « faces », loin d'être l'affiche de trois factions, « sont dans la nature et correspondent à des sympathies générales ». Aux contemplatifs, le lyrisme, l'épopée, les « grandes images », les « vastes spectacles de la nature », bref, la « littérature des Images » ; aux « âmes actives qui aiment la rapidité, le mouvement, la concision, les chocs, l'action, le drame, la « littérature des Idées ». Plusieurs remarques s'imposent. D'une part, la littérature des Images est affaire de poètes – l'idée paraissait déjà dans les *Études philosophiques* ; d'autre part, et d'une manière inattendue, le drame qui, dans *Illusions perdues*, était un apanage romantique, est versé au profit des partisans de la « littérature des Idées ». C'est dire que le drame est le lieu d'incarnation privilégié de l'idée : il faut donc cesser de le considérer comme résultant d'un artifice agencement d'intrigue destiné à créer l'émotion aux moindres frais. Ajoutons que ce déplacement du drame confirme bien le fait que Balzac, ici, ne se place plus sur le plan historique où romantisme et classicisme s'opposent. Il se situe, de façon très concrète et réaliste, dans le présent de la création littéraire et observe, qu'elle obéit à deux tendances profondes qui ont l'une et l'autre fécondité : le pouvoir du rêve, l'amour des images font les poètes, l'activité de l'esprit excelle dans les combinaisons acérées du drame. De part et d'autre, voilà des vocations spéciales et, vues du point de vue de l'absolu, incomplètes ! Il s'agira donc d'être plus, c'est-à-dire des « gens complets », des « intelligences biffons ». Celles-ci « embrassent tout, veulent et le lyrisme et l'action, le drame et l'ode, en croyant que la perfection exige une vue totale des choses ». Voilà l'idéal de la poétique balzacienne débarrassée de toute vue partisane ou polémique. Or, on ne peut être à la fois poète et féru de drame que si l'on pratique « une représentation du monde comme il est : les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée, le mouvement et la rêverie ». Tel est « l'Éclectisme balzacien » pratiqué en effet dans les *Études des mœurs*. Il ne s'agit pas pour lui d'user le classicisme par le romantisme et vice versa.¹⁶⁰

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 147-148.

Balzac réitère la position essentielle de chaque élément dans « cette triplicité » qui mène à la représentation et à la compréhension de la réalité, un mode balzacien pratiqué sans distinction d'une école classique, romantique et nous pouvons ajouter, réaliste. Balzac mêle l'image à l'idée par ses observations et ses descriptions de la société, il réunit la pensée au drame en faisant des liens entre le développement intriqué et significatif et l'action qui reflète les motivations cachées du drame, élevant la complexité de ces éléments par leur association et leur intégration dans la reproduction de la réalité, une réalité qui est également complexe et qui est mieux réfléchi par une fusion des éléments qui, de leur part, fusionne les écoles classiques, romantiques et réalistes. Dans le même ordre d'idées, les chercheurs comme Michel avancent la notion que les œuvres balzaciennes résistent à la classification rigide de leurs procédés et de leur école esthétique :

On comprend alors comment la création balzacienne dépasse les catégories par lesquelles on a voulu la définir soit comme roman réaliste, attaché à reproduire le spectacle et les mécanismes de la chose sociale soit comme concrétisation d'une « pensée », soit comme production d'un « visionnaire ». Son réalisme est un réalisme de l'idée : il échappe ainsi aux lectures réductrices du nominalisme contemporain. Il ne sépare jamais objectivité et subjectivité : comme il en avait posé le principe dès 1831, Balzac ne sort de soi que pour retrouver en soi concentrée l'extériorité : tel était pour lui le double mouvement de « l'extase intérieure ». En un tel « miroir », le détail n'est pas seulement lui-même mais allusion à la connaissance et la découverte de la vraie beauté ne passe pas par le savoir des « choses » mais de leurs « rapports », de leurs « sympathies ».¹⁶¹

Michel stipule que le réalisme de Balzac est celui de l'idée, car les personnages et les milieux sont décrits par les éléments de leur réalité mais ils sont simultanément symboliques, servant une fonction abstraite comme une image concentrée d'une notion, ce qui fait ressortir le rapprochement entre l'image et l'idée. Le réalisme balzacien est plutôt une caractérisation symbolique qu'une représentation mimétique et précise d'un élément ;

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 148-149.

dépassant la représentation des objets, des milieux et des personnages pour la représentation exacte qui établit les corollaires emblématiques. De cette perspective, le réalisme balzacien forme une esthétique compréhensive avec le romantisme qui vise à transférer l'image et les sensations dans le concept (l'idée) qui est représenté par l'action et finalement par le mot. Les limites entre le romantisme balzacien, qui fournit l'impulsion visant à rapprocher l'image et l'idée par l'incarnation de cette image dans l'idée, continuent par le réalisme qui rend possible l'incarnation des observations, des images, dans l'idée. Les deux procédés deviennent complémentaires et cycliques, ce qui échappe à la différenciation et à la séparation comme deux forces distinctes et opposées. De plus, Balzac se projette dans ses observations externes et internes, brisant les limites entre les autres et lui-même pour soutenir une subjectivité romantique qui vise à renforcer l'individu et ses relations capricieuses à la collectivité sociale. En somme, l'esthétique balzacienne surpasse l'objectivation de la réalité et de ses constituants, délinéant les parallèles, les attributs qui réunissent les êtres et les objets de la réalité pour révéler leur fonction et leur substance plus profonde et plus abstraite. L'esthétique balzacienne incorpore le romantisme et le réalisme, se servant du romantisme comme de la base philosophique qui dirige l'interprétation et la reproduction de la réalité.

Les considérations autour du choix de voie littéraire par les personnages d'*Illusions*

perdues

L'amplification de l'esthétique poétique basée sur l'image est notable dans l'œuvre de Balzac. Le personnage principal, Lucien de Rubempré, hésite entre la poésie, le roman historique et le journalisme. Ce personnage incarne la quête pour la voie littéraire qui satisfait les besoins esthétiques et philosophiques de l'écrivain. À cette recherche s'ajoute

l'ambition et les besoins économiques de l'écrivain (une conquête qui rassemble les misères, les luttes et la situation aléatoire des innovateurs et des gens doués d'industrie créative, comme David Séchard, l'autre héros du récit, l'inventeur et l'imprimeur qui, comme Lucien, abandonne sa quête). La dissipation du talent poétique en faveur de la richesse, les plaisirs du luxe et la profession de laquais d'un homme puissant est le sujet de la troisième partie, *Les souffrances de l'inventeur*. L'inventeur de l'amalgame de l'image, de la pensée et du mot quitte son poste (comme l'autre héros, David, qui est la victime des appétits des autres au contraire de Lucien qui est la victime de ses propres appétits).

Entre les choix du journalisme, une profession qui, selon Michel Chrestien (un personnage du récit), mène au «traffique[ment] de son âme, de son esprit et de sa pensée¹⁶²», les romans historiques et la dramaturgie, qui sont proliférés pendant l'époque romantique et qui sont les rêves de Lucien,¹⁶³ celui-ci se lance dans le journalisme afin de catapulte sa carrière. Avant d'accepter la voie du journalisme romantique, Lucien défend la poésie écrite sous la forme du sonnet, associant les grands écrivains de l'époque aux formes diverses de la poésie, prenant le rôle d'un partisan tenace du romantisme poétique en s'appuyant aux grands hommes de l'époque :

Le sonnet, monsieur, est une des œuvres les plus difficiles de la poésie. Ce petit poème a été généralement abandonné. Personne en France n'a pu rivaliser Pétrarque, dont la langue, infiniment plus souple que la nôtre, admet des jeux de pensée repoussés par notre *positivisme* (pardonnez-moi ce mot). Il m'a donc paru original de débiter par un recueil de sonnets. Victor Hugo a pris l'ode, Canalis donne dans la poésie fugitive, Béranger monopolise la chanson, Casimir Delavigne accapare la tragédie et Lamartine la méditation.¹⁶⁴

¹⁶² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 238.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 210.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 246.

Lucien revendique brièvement le romantisme sous ses formes poétiques, liant le mouvement à la complexité, notamment aux formes diverses et aux poètes reconnus. Cet épisode de conviction poétique est suivi de l'acceptation par Lucien de la voie littéraire occupée par les plus « forts ¹⁶⁵ », échangeant son idéalisme artistique (ce que le Cénacle, un autre phénomène bohémien du romantisme, représente) et sa matière d'artiste pour le journalisme. Cette transition marque l'opposition plus directe entre le romantisme et le journalisme, plus que l'opposition entre le romantisme et le réalisme comme deux mouvements artistiques en contraste. Plus précisément, Balzac présente la disjonction entre plusieurs genres artistiques, car les journalistes romantiques déclarent une affiliation au romantisme, tandis qu'ils poursuivent un métier et un genre (le journalisme) qui se fait distinct du mouvement romantique (et nous pouvons dire qu'il se fait plus proche du réalisme par son emploi de la prose). De plus, le journaliste réinterprète les faits au lieu de créer et de générer une œuvre littéraire. Donc, il existe une opposition entre les genres du romantisme et le journalisme, un genre plus proche de l'esthétique réaliste, mais qui ne s'inscrit pas nécessairement dans l'école réaliste comme l'une de ses manifestations. Si Balzac démontre les faiblesses du romantisme, il prend de plus grandes peines à décrire et à condamner le journalisme, montrant ces manques comme l'écriture prosaïque (en prose) la plus vulgarisée. Par exemple, Daniel d'Arthez, l'idéalisation de l'homme du génie qui possède la combinaison rare de l'esprit et de l'âme élevés ou « [l]'accord d'un beau talent et d'un beau caractère¹⁶⁶ », résume la vie d'un journaliste comme une sorte d'avertissement à Lucien :

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 221.

-- Tu ne résisterais pas à la constante opposition de plaisir et de travail qui se trouve dans la vie des journalistes ; et, résister, c'est le fond de la vertu. Tu serais si enchanté d'exercer le pouvoir, d'avoir droit de vie et de mort sur les œuvres de la pensée, que tu serais journaliste en deux mois. Être journaliste, c'est passer proconsul dans la république des lettres. Qui peut tout dire, arrive à tout faire !¹⁶⁷

Le journalisme est associé aux plaisirs frivoles qui empêchent le travail ardu mais pur et la genèse des œuvres de qualité. De plus, les esprits oscillants comme Lucien, ne possèdent pas la force de résister à la corruption enivrante du journalisme. La puissance gonflée du journaliste qui attaque, dénonce et fait chanter ses camarades et ses concurrents sous la forme de la critique littéraire séduit et fait dérailler l'écrivain de son talent et de son destin. D'Arthez évoque la République des Lettres, emblématique de l'industrialisation de la littérature. Comme le proconsul de cette République des Lettres, le journaliste défend et garde cette industrie, attaquant ceux qui promeuvent une vision artistique marginalisée. Le journaliste est en quelque sorte la continuation des censeurs et des commerçants. De plus, la capacité de tout dire et de se parjurer est équivalente aux actes impensables (criminels), car le mot est si puissant qu'il est la source d'action, inspirant le mal et le bien. En outre, l'un des personnages, Fulgence, décrit les journalistes comme des êtres possédant « le brillant et la soudaineté de la pensée¹⁶⁸ », c'est-à-dire la capacité intellectuelle vive, qui saisit une idée immédiatement, mais qui manque la rétention et la capacité de réfléchir et de songer profondément. Les pensées des journalistes s'attachent aux pensées momentanées, à la répartie spontanée et élevée, mais la substance et la qualité des pensées, comme les traits descriptifs valables, sont visiblement ignorés de cette caractérisation des journalistes. De plus, Fulgence spécifie que le journalisme est une sorte d'enfer, un abysse des vices et des crimes moraux : « Le journalisme est un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶⁸ *Id.*

trahisons, que l'on ne peut traverser et d'où l'on ne peut sortir pur, que protégé comme Danté par le divin laurier de Virgile¹⁶⁹ ». L'univers de l'élévation poétique, un univers intenable mais auquel les artistes aspirent néanmoins, est mis en contraste avec l'univers du journalisme où, loin de sauver l'écrivain, le mot et la plume sont des sources du danger et des vices. Surtout, la poésie se qualifie comme un genre venant de l'enfance, une période d'innocence, d'idéalisme et de découverte par les sensations, tandis que la prose du journalisme s'immerge dans la réalité sordide pour devenir elle-même sordide et démasquant les illusions d'un idéalisme fragile (ce qui est l'une des sources du titre de l'œuvre *Illusions perdues*), une adolescence qui démystifie la réalité. Cette transition se présente comme une perte et donc comme un deuil pour une étape d'inspiration complète et d'agissements du cœur pur. Le chercheur Michel Sandras constate que « [l]es romans de Balzac illustrent bien la victoire du prosaïque sur le poétique. Mais la cruauté avec laquelle le poétique (associé à l'Idéal) est rejeté ne souligne-t-elle pas la douleur du deuil ?¹⁷⁰ ». La poésie est la source du talent littéraire, nourrissant et cultivant les procédés, le style et le goût de l'écrivain-poète, mais elle est écrasée devant une littérature de plus en plus dirigée vers l'épanouissement d'un lectorat exigeant une littérature mimétique de son existence et une littérature abordable. La transition de l'ère de la poésie à celle de l'ère de la prose, consterne Balzac qui analyse les implications de ce passage.

La littérature comme un personnage principal dans *Illusions perdues* : la représentation balzacienne de quatre modèles de la littérature qui mettent en opposition la prose et la poésie

¹⁶⁹ *Id.*

¹⁷⁰ Michel Sandras, « Les tensions de la prose balzacienne », *Balzac et le style. Études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot*, Collection du Bicentenaire dirigée par Nicole Mozet, Paris, Sedes, p. 29.

La rupture entre la poésie et la prose est un sujet d'angoisse qui domine le récit d'*Illusions perdues*. Dans cet ordre d'idées, Balzac définit quatre modèles de la littérature de l'époque : « la littérature basse », la « littérature secondaire », « la littérature heureuse » et la littérature noble qui est marginalisée et appauvrie.¹⁷¹ Chaque genre de littérature est comparé à un type de femme. La littérature basse (les basses œuvres) est comparée à « la pauvre fille qui gèle au coin des bornes¹⁷² », donc cette littérature n'a pas la capacité d'effectuer sa propre floraison, ni de se soustraire, ni de réchauffer le cœur de l'écrivain et du lecteur. Elle ne peut pas réussir et inspirer par ses propres forces, car elle est trop faible pour attirer, restant obscure (comme la pauvre fille). La littérature secondaire (donc loin de la première place) est considérée comme « la femme entretenue qui sort du mauvais lieu du journalisme et à qui je sers de souteneur¹⁷³ ». Cette comparaison est assez importante, signifiant que la littérature, le roman qui provient du journalisme (de la prose et de la réflexion des faits réels), est contaminée par son association et par ses origines journalistiques. Cette littérature prostituée (comme une maîtresse ou une femme gardée qui est le dépositaire des passions interdites), ne peut que déplaire et décevoir à cause de ses origines lamentables (Balzac indique explicitement dans la citation présentée que le journalisme est un « mauvais lieu »). Cela nous mène à plusieurs conclusions. Si Balzac favorise le romantisme, mais le décrit comme un mouvement aux genres insuffisamment stables et durables en face du journalisme et de la prose, il démontre également que la prose journalistique, liée au roman et éventuellement au réalisme, est d'abord un genre de qualité secondaire et peu recommandable, un genre compromis et intellectuellement inférieur à cause de sa nature mercenaire et calculatrice. Ce dénigrement de la prose révèle la nature

¹⁷¹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 253.

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ *Id.*

divisée et déchirée de l'écriture balzacienne qui s'implique et se juge à travers la discussion sur sa propre forme et son mérite. Les énoncés contextuels des personnages suggèrent une auto-réflexion subtile sur l'art de l'écriture, transformant la littérature en un personnage d'une haute abstraction. La prose de Balzac contient une auto-critique, donc elle est auto-référentielle, cherchant à se préciser. De plus, cette description dérogatoire du roman comme la littérature secondaire indique l'appréhension de Balzac à propos de ce genre d'art littéraire, suggérant une crise esthétique et personnelle que Lucien entreprend dans le roman, celle du choix d'une voie littéraire. Cette crise est plausible, car l'époque stimule la séparation de plus en plus distincte et forcée entre la poésie et la prose. Sandras propose qu'il existe un véritable conflit entre les valeurs artistiques de la poésie et de la prose dans l'œuvre balzacienne : « [...] le style de Balzac est soumis à une tension entre prose poétisée, où l'on peut lire le désir du poème impossible, et une prose qui, au contraire, se détourne de la poésie, voire lui fait la guerre, prose sans modèles, résolument moderne que Balzac, avec Baudelaire, a contribué à inventer¹⁷⁴ ». Le recours à l'imagerie de la description est un exemple de cette tension et de ce désir pour l'effet poétique dans les contraintes de la prose. Sandras suggère que la liberté de prose balzacienne soit justement le refus des contraintes de la prose. Il faut noter que la prose balzacienne refuse la structuralisation rigide, mêlant les prolepses et les analepses, entrelaçant plusieurs fils de l'histoire et se structurant par sa propre série de descriptions. Cela indique une prose qui est soumise au rejet intentionnel d'une structuration qui devrait caractériser la prose. Plus précisément, Balzac adopte le refus romantique de la forme pré-établie, infusant son texte des tournants imprévus (improbables) et des descriptions inattendues et prolongées pour satisfaire son propre sens du contrôle d'un genre qui peut écraser son esthétique. En

¹⁷⁴ Michel Sandras, « Les tensions de la prose balzacienne », *Balzac et le style. Études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot*, p. 30

somme, Balzac manipule le texte afin d'exercer sa puissance comme créateur et son idéologie du poétique romantique, transférant les techniques de la poésie (comme la description vive et prolongée et la liberté de structure) à la prose. Selon Sandras, cette dépendance subtile des procédés poétiques est naturelle et cohésive, car l'époque produit un mélange des genres :

Il me semble par ailleurs paradoxal d'opposer le romancier au poète dans une époque qui n'a cessé de rendre plus indéfinies les frontières entre la prose narrative et la poésie, une époque qui a inventé le roman-poème, le récit poétique, le poème en prose, toutes ces petites proses hybrides – comme la chronique – qui témoignent de l'entrée de la poésie dans la prose, mais aussi de la prose dans la poésie.¹⁷⁵

Sandras souligne la continuité des formes romantiques (et donc du romantisme) et l'hybridation des formes comme le roman-poème, le récit poétique et le poème en prose qui combinent les procédés du romantisme. La distinction entre les genres (et les écoles littéraires) s'efface dans les œuvres de l'époque même si les camps idéologiques se séparent artificiellement (les écrivains retiennent les procédés familiers). Il est possible de considérer Balzac comme l'un des adhérents à un romantisme de prose, un romantisme qui se transpose par ses topos et ses procédés dans la prose, créant la prose balzacienne.

Pour revenir à la troisième conception de la littérature présentée dans l'œuvre *Illusions perdues*, la « littérature heureuse¹⁷⁶ » est conçue comme « la brillante courtisane insolente¹⁷⁷ », c'est-à-dire, une littérature amusante, frivole et belle (comme la courtisane) qui enrichit les commerçants et indirectement le gouvernement. Cette littérature vise à plaire pour réussir et elle est subséquemment évidée de la substance. L'état de la littérature préoccupe (et alarme) l'écrivain qui présente sa propre critique et les courants de l'époque. Dans le même ordre d'idées, le quatrième type de littérature est une littérature supérieure

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 253.

¹⁷⁷ *Id.*

basée sur la poésie. Balzac oppose la littérature élevée (qui intègre la poésie) et une littérature basse appuyée par la prose du journalisme. Entre les trois types de littérature, qui sont considérées basses, médiocres, impuissantes et corrompues, il faut préciser que Balzac présente une quatrième littérature, une forme raffinée et idéalisée. Cette littérature est comparée à une pauvre fille bannie, qui, néanmoins, engage les hommes de témérité et du talent qui la soustraient :

Ah ! ceux pour qui elle est, pour moi jadis, pour vous aujourd'hui, un ange aux ailes diaprées, revêtu de sa tunique blanche, montrant une palme verte dans sa main, une flamboyante épée dans l'autre, tenant à la fois de l'abstraction mythologique qui vit au fond d'un puits et de la pauvre fille vertueuse exilée dans un faubourg, ne s'enrichissant qu'aux clartés de la vertu par les efforts d'un noble courage, et revolant aux cieux avec un caractère immaculé, quand elle ne décède pas souillée, fouillée, violée, oubliée, dans le char des pauvres ; ces hommes à cervelle cerclée de bronze, aux cœurs encore chauds sous les tombées de neige de l'expérience, ils sont rares dans le pays que vous voyez à nos pieds, dit-il [Lousteau] [...].

Une vision du Cénacle passa rapidement aux yeux de Lucien [...].¹⁷⁸

La bonne littérature (une littérature qui a touché les deux écrivains-journalistes), est pure, un ange protecteur. Elle est un être de sagesse apportant la paix, la consolation, et la perfection artistique. Cette littérature basée sur la littérature de l'Antiquité classique (exigeant une formation et une approche académique), est réduite à une pauvre fille, loin des centres culturels où elle devrait dominer et inspirer la scène. Cette littérature est tenue avec ardeur par les hommes de talent et vertu, les courageux qui la retiennent et qui la protègent du rabaissement, de la mutilation, de la prostitution, en somme, du sort de la littérature basse. Cette conception d'une vraie littérature marginalisée et ignorée, éveille les sentiments de nostalgie et d'amertume (particulièrement de la part du personnage Lousteau qui sent vivement sa trahison de cette littérature séraphique et céleste).

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 253-254.

En deuxième lieu, les métaphores associées à cette littérature sacrée révèlent le désir d'une littérature recherchée et soignée, une littérature scolastique qui est établie dans la tradition littéraire. Nous soulignons que Balzac ne précise pas la valorisation de la poésie, ni de la prose (et il ne dénonce pas la prose dans cette description de la littérature), les traits de la bonne littérature sont précisés plutôt que la forme. Néanmoins, la présence d'un ange, d'une femme vêtue en blanc montrant une palme et une épée, suggère une liaison à la poésie. L'attribution d'une notion ou d'un concept à une figure physique s'inscrit dans la méthodologie poétique. De plus, nous pouvons considérer cette description de la bonne littérature, comme une forme de poésie en prose qui élève métaphoriquement une notion à une statue d'une figure angélique. Cette statue de l'imagerie religieuse et de l'Antiquité, est propulsée par l'adoration et l'effusion du sentiment. Dans cet ordre d'idées, il est évident que Balzac attache la poésie (et ses procédés) au concept de la bonne littérature, renforçant la poésie comme la forme préalable de la littérature et la source de l'écriture élevée. Dans la conception balzacienne de la littérature, la poésie reste supérieure à la prose.

L'association des trois types de littérature basse au journalisme, la racine et le catalyseur de la prose vulgarisée

L'abandon de la poésie et son remplacement par le journalisme et généralement par la prose, constitue le sujet central de l'œuvre *Illusions perdues*. Il faut noter que cette perte de la poésie a un impact mesurable sur le héros du roman, Lucien de Rubempré. Nous pouvons constater que le poète, en rejetant son art, la poésie, court le risque de perdre son compas esthétique et moral, telle est la puissance, la pureté et l'influence de la poésie sur la vie du poète. L'enfer du journalisme attire Lucien par la promesse de la réussite et de la

richesse. En échangeant un genre pour un autre plus lucratif, Lucien remplace son talent et les pulsions de son âme pour une carrière glorieuse. Le prix de cette permutation est son potentiel (qui est médiocre mais améliorable). Notamment, Lucien est plus proche de son potentiel pendant les moments des transports poétiques. Ces exaltations lui permettent de déclarer certaines vérités profondes, en particulier pendant la première partie de l'œuvre qui explore, par les révélations de Julien, les rapports entre l'image, l'idée et le mot (et généralement le procès d'écriture). Lucien, comme un poète médiocre, est plus proche de son potentiel et de sa nature profonde que comme un journaliste, un prosateur qui stimule les appétits humains et son propre goût pour le luxe. La proximité et la distance de la poésie déterminent pour le personnage principal dans *Illusions perdues* sa nature, ses valeurs et le degré de son talent. Nous pouvons constater que même David, le poète par l'état de son âme sinon par le métier, adopte une attitude de poète, se consacrant à sa vocation. Les natures et les métiers associés à la poésie sont montrés comme favorables et ils sont mêmes idéalisés. Néanmoins, Lucien se distancie de la poésie après considération de l'avertissement d'Étienne Lousteau, le journaliste sert sa propre ambition (et qui a abandonné son talent et sa poésie) :

Vous avez l'étoffe de trois poètes ; mais, avant d'avoir percé, vous avez six fois le temps de mourir de faim, si vous comptez sur les produits de votre poésie pour vivre. Or, vos intentions sont, d'après vos trop jeunes discours, de battre

monnaie avec votre encrier. Je ne juge pas votre poésie, elle est de beaucoup supérieure à toutes les poésies qui encombrant les magasins de la librairie. Ces élégants rossignols vendus un peu plus cher que les autres à cause de leur papier vélin, viennent presque tous s'abattre sur les rives de la Seine, où vous pouvez aller étudier leurs chants, si vous voulez faire un jour quelque pèlerinage instructif sur les quais de Paris, depuis l'étalage du père Jérôme, au pont Notre-Dame, jusqu'au Pont-Royal. Vous rencontrerez là tous les Essais poétiques, les Inspirations, les Élévations, les Hymnes, les Chants, les Ballades, les Odes, enfin toutes les couvées écloses depuis sept années, des muses couvertes de poussière, éclaboussées par les fiacres, violées par tous les passants qui veulent voir la vignette du titre. Vous ne connaissez personne, vous n'avez d'accès dans aucun journal : vos *Marguerites* restent chastement pliées comme vous les tenez : elles n'éclore jamais au soleil de la publicité dans la prairie des grandes marges, émaillée des fleurons que prodigue l'illustre Dauriat, la librairie des célébrités, le roi des Galeries de Bois. Mon pauvre enfant, je suis venu comme vous le cœur plein d'illusions, poussé par l'amour de l'Art, porté par d'invincibles élans vers la gloire : j'ai trouvé les réalités du métier, les difficultés de la librairie et le positif de la misère. Mon exaltation, maintenant comprimée, mon effervescence première me cachaient le mécanisme du monde ; il a fallu le voir, se cogner à tous les rouages, heurter les pivots, me graisser aux huiles, entendre le cliquetis des chaînes et des volants. Comme moi, vous allez savoir que, sous toutes ces belles choses rêvées, s'agitent des hommes, des passions et des nécessités. Vous vous mêlerez forcément à d'horribles luttes, d'œuvre à œuvre, d'homme à homme, de parti à parti, où il faut se battre systématiquement pour ne pas être abandonné par les siens. Ces combats ignobles désenchantent l'âme, dépravent le cœur et fatiguent en pure perte ; car nos efforts servent souvent à faire couronner un homme que vous haïssez, un talent secondaire présenté malgré vous comme un génie. La vie littéraire a ses coulisses. Les succès surpris ou mérités, voilà ce qu'applaudit le parterre ; les moyens, toujours hideux, les comparses enlumines, les claqueurs et les garçons de service, voilà ce que recèlent les coulisses. Vous êtes encore au parterre. Il en est temps, abdiquez avant de mettre un pied sur la première marche du trône que se disputent tant d'ambitions, et ne vous déshonorez pas comme je le fais pour vivre.¹⁷⁹

Lousteau, la voix d'un homme expérimenté et dépourvu d'illusions, présente à Lucien les chemins étroits devant lesquels se trouve l'ingénu. Le chemin d'un poète-écrivain mène à l'obscurité, à la pauvreté et à la profanation artificielle de ses œuvres (et de sa poésie) à cause de leur insignifiance économique. Selon Lousteau, la poésie est un genre trop répandu, car les carnets de poésie couvrent les rues auprès des librairies (et le matériel de ces carnets est plus valable que la poésie contenue dans les carnets). L'autre chemin, celui

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 250-251.

du journalisme, est un métier profitable qui se base sur les allégeances financières. Les journalistes et les rédacteurs abusent de leur pouvoir d'écriture pour assurer le paiement de leurs critiques positives (et donc de la réussite d'une œuvre, d'une pièce et d'une actrice). De plus, ils calomnient et détruisent les œuvres afin d'extraire l'argent des victimes peureuses de la condamnation (ces victimes incluent les écrivains, les acteurs-actrices et les librairies). Surtout, ils se vengent contre les autres librairies sous la direction des directeurs et des rédacteurs qui contrôlent les journalistes et visent à avancer leur propre librairie aux dépens des autres. Pareillement, ils favorisent une œuvre basse pour plaire aux entrepreneurs des librairies. De plus, Lousteau stipule que le monde de la littérature (du journalisme) est plus lié à la politique qu'aux arts, brisant les illusions d'un monde littéraire dévoué à l'art : « Ne croyez pas le monde politique plus beau que le monde littéraire : tout dans ces deux mondes est corruption, chaque homme y est ou corrupteur ou corrompu¹⁸⁰ ». Lousteau révèle la corruption et la nécessité du journalisme, car l'appréciation de la poésie dure, mais elle n'a pas le lectorat d'un journal. Lousteau affirme une vérité insurmontable de l'époque : « [...] il m'a été prouvé que le journalisme seul pourrait me nourrir¹⁸¹ ». En conséquence, Lousteau se considère comme un « autre Job sur le fumier¹⁸² », un homme qui a lui-même abandonné ses talents et son amour de l'art, perdant la lutte existentielle pour se compromettre comme un journaliste. Souffrant, il continue, toujours en quête d'un état amélioré. En dépit de sa douleur et de sa honte, Lousteau s'attache au journalisme, confessant qu'il reste un « trafiqueur » des œuvres et des hommes médiocres, de la mauvaise littérature. Lousteau décrit le chemin de gloire poursuivi par le journalisme

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 252.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁸² *Ibid.*, p. 255.

comme « l'horrible odyssée¹⁸³ », comme un voyage précaire qui est risqué, irrégulier. L'écrivain réussit par hasard plus que par talent. De plus, il n'existe pas un chemin pré-établi et confortable. Lousteau admet le fait suivant : « Enfin, mon cher, travailler n'est pas le secret de la fortune en littérature, il s'agit d'exploiter le travail d'autrui¹⁸⁴ ». Le journaliste ne crée pas, il gagne sa vie en récupérant le travail des autres par leur affirmation ou leur condamnation d'une œuvre, menant une vie (et un métier) parasitique. D'abord, Lousteau élabore que l'existence d'exploitation rend possible la célébrité, l'enrichissement et l'importance, car il peut « passer pour un homme redoutable¹⁸⁵ ». exerçant sa puissance sur les autres pour satisfaire son ego. Lousteau conclut que les hommes d'un vrai talent, d'un véritable génie qui montent les échelles par leur propre mérite et par la qualité de leur personne et de leur travail sont assez rares dans le monde littéraire des entrepreneurs : « Ils sont rares et clairsemés dans cette cuve en fermentation, [les hommes du génie, du vrai talent et de la vertu] rares comme les vrais amants dans le monde amoureux, rares comme les fortunes honnêtes dans le monde financier, rares comme un homme pur dans le journalisme¹⁸⁶ ». Cette phrase attache le monde littéraire aux trois autres notions indispensables de la vie : l'amour, la fortune (les finances) et l'écriture. La possibilité de la vertu et de la pureté dans ces éléments est mise en question (ce qui constitue un commentaire social de la part de Balzac). Le journalisme, comme un représentant du monde littéraire, est redouté et associé à la prolifération des basses œuvres et aux hommes peu scrupuleux. Le monde du journalisme est attaché au monde de corruption, et donc les procédés du journalisme, comme la prose, deviennent également suspects. L'analyse de la dévalorisation des genres par le journalisme, qui se placent dans

¹⁸³ *Ibid.*, p. 253.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 254.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 252.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 254.

la prose et donc qui se répandent aux dépens de la poésie, est palpable dans l'œuvre *Illusions perdues*, où la prose devient une porte, une entrée qui rend possible la déviation de la forme littéraire et l'attaque contre la bonne littérature. Balzac déprécie la littérature commercialisée qui se sert de la prose pour dénigrer, réduire et marginaliser une forme artistiquement supérieure (dans ce contexte), la poésie. Le conflit entre l'accroissement de la prose, poussée par le profit et la préservation de la poésie, poussée par l'intelligentsia, est au cœur de la crise interne d'*Illusions perdues* qui est en train de pleurer le rabaissement de l'influence de la poésie à cause de la prose journalistique. Le journalisme propage la prose, ce qui diminue l'épanouissement, la popularité et la puissance de la poésie et généralement de la littérature de qualité qui ne répond pas aux besoins économiques des entrepreneurs des librairies, les parrains de la littérature basse, car il faut nourrir les journaux (les critiques) et vendre les éditions constamment pour soutenir l'industrie littéraire. Nous pouvons déduire que ce roman élabore une crise du monde littéraire, dépeignant plusieurs modèles de la littérature d'un sens contrastant et d'une fonction incompatible.

L'adaptation de la poésie à la prose : l'impuissance de l'écrivain vis-à-vis de sa tâche complexe – la création de la prose poétisée et son commentaire dans *Illusions perdues*

De l'étude de Michel Sandras, *Les tensions de la prose balzacienne*, il ressort que Balzac valorise et estime la poésie plus que la prose, toujours retenant un malaise de l'écrivain à propos de la prose. Sandras soulève la crise cachée entre le désir de la poésie et l'emploi de la prose (et l'effet de la vulgarisation de l'écriture par cet emploi). Nous constatons que Balzac écrit d'une manière auto-critique, évaluant d'une sensibilité délicate, la prose qu'il emploie. Sandras élabore le genre de crise esthétique subie par Balzac et généralement par les écrivains du XIX^e siècle :

Cette figure du poète « tombée dans la prose » [une expression coutumière de Nerval et de Musset] est sans doute plus énigmatique que ne laisse entendre Sainte-Beuve. Que veut dire renoncer au vers ? Est-ce que je renonce à écrire des vers qui ne mériteraient que les quolibets du libraire d'*Illusions perdues* ? ou parce qu'ayant mis le poème tellement haut, je préfère renoncer à un idéal que de toute façon il est impossible d'atteindre ? Est-ce que je renonce parce que la poésie n'est malheureusement que trop possible – ou parce qu'elle est heureusement impossible ? On sait l'importance de cette question pour comprendre une attitude qui se répand du XIX^e siècle à nos jours – l'horreur de la poésie – et un fait tel que l'émergence du poème en prose. Justement : a-t-on remarqué que les romans de Balzac ont été écrits entre 1828 et 1848, soit les vingt ans de l'expérimentation de ce qui s'appellera poème en prose ? Le poème en prose était l'une des réponses données à ces questions. Une autre réponse, plus insistante avant 1830 comme après, c'est une prose travaillée dans ses rythmes, ses périphrases, qui donne tout son poids au mot, en même temps soucieuse de rivaliser avec les arts visuels.¹⁸⁷

Sandras explore le renoncement du vers et le rejet de la poésie qui ressortent clairement dans *Illusions perdues*. Sandras essaie de préciser la source de ce rejet du vers, posant deux possibilités, le manque de valeur de la poésie ou l'impossibilité de générer, d'adhérer et d'intégrer une forme idéalisée qui fonctionne subtilement au niveau peu transposable dans l'écriture d'une histoire. La poésie, comme une forme supérieure d'écriture, de la description et de la narration, ne peut être limitée et adaptée à cette tâche, échappant à l'écrivain qui devient attrapé par le doute et le sentiment de la culpabilité pour avoir trahi, par ses manques, la poésie. La colère de l'impuissance se durcit, devenant l'amertume contre le monde qui a suscité ce questionnement et cette faiblesse, la poésie. L'écrivain répond à ce blocage d'adaptation par un deuil, un désir douloureux et simultanément une animosité contre l'élément élusif (la poésie). Selon Sandras, cette incapacité d'intégrer la richesse poétique dans sa forme pure provoque son évaison et son refus, ce qui produit le poème en prose, ou la transposition de certains éléments de la poésie dans la prose. Cette préservation de la poésie a préoccupé Balzac qui démontre une affiliation et une fidélité

¹⁸⁷ Michel Sandras, « Les tensions de la prose balzacienne », *Balzac et le style. Études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot*, p. 30.

complexe à la poésie (l'élevant au-dessus de la prose tandis qu'il démontre son puissance dans les conditions socio-littéraires de l'époque). Sandras situe Balzac pendant l'ère d'expérimentation de cette forme du romantisme (1828-1848) transplantée à l'ère qui est traditionnellement considérée comme le début du réalisme. Sandras fait la conjecture que les œuvres de Balzac forment une sorte de poème en prose, caractérisant la crise poétique de la période, et la solution d'apaisement entre deux genres et deux écoles littéraires, le romantisme et le réalisme, ce qui suggère qu'il existe une littérature de transition qui intègre les attributs de l'école romantique et d'un réalisme en germe. Sandras stipule que les procédés de la poésie, comme le rythme, les rimes, les périphrase et la description, sont adaptés de la poésie pour servir le développement d'une école de description, le réalisme, qui travaille dans les images autorisées par la tradition poétique. Cette recherche considère les œuvres de Balzac, en particulier, *Illusions perdues*, comme un exemple de cette littérature de transition entre deux genres et deux écoles littéraires (au moins, cette œuvre est une littérature qui constate et décrit cette période de transition). Sandras précise les éléments de la prose poétisée (et plusieurs sont apparents dans *Illusions perdues*) : «[la prose poétisée] dans laquelle l'artisanat du style se mêle à l'exubérance de la forme, est en convenance avec certains sujets et des formes rhétoriques telles que l'invocation, la litanie, la rêverie et surtout la description¹⁸⁸ ». L'écriture balzacienne s'ancre dans la description et dans l'invocation des images externes (de la société) et interne (de l'individu), soulignant les parallèles et attachant l'image aux notions abstraites. Les sens et les sensations (leur appellation et leur description) sont prédominants dans l'œuvre *Illusions perdues* qui traite le surgissement des émotions associées aux diverses pertes d'illusions. Ainsi, Sandras ajoute que la description, si intégrale à la prose poétisée (et aux œuvres balzaciennes) est

¹⁸⁸ *Id.*

également une manière de lamenter, susciter et de restaurer le poème : « La description est également le moyen de faire regretter le poème. Mais il y a des effets de dissonance qui font suspecter l'harmonie de la vision poétique, sans pour autant la traiter toujours de façon ironique¹⁸⁹ ». C'est-à-dire, la dépendance à la description fait ressortir un appel aux procédés poétiques, évoquant la mélancolie pour le poème et le besoin de le préserver et de l'intégrer dans la prose par la description. Certainement l'effet de dissonance du point de vue ironique qui déforme l'image présentée, déséquilibrant l'effet de la description et le souvenir de la poésie, est évident dans *Illusions perdues*. La présentation du poète médiocre, si convaincu de son talent impeccable et si préoccupé par son apparence et par le luxe, rend la description (même de la poésie elle-même) incongrue, arrêtant les émotions qui devraient être évoquées (comme l'appréciation de la poésie et l'association de la poésie à la gloire ou aux hommes de génie et de la vertu). Néanmoins, la discordance entre l'image et la description ne diminue pas la fonction de la description comme un agent de la poésie. De plus, cette étude demande si l'ironie, cet effet de discordance entre la description, l'image et le sujet, n'est qu'une forme équivalente entre la prose et l'oxymore et entre le paradoxe et la poésie. La description de l'opposition entre le sujet et l'image qu'il produit, se sert de l'emploi des images contrastantes de la poésie, qui peut mieux décrire le sujet en question. La prose adapte cette forme sous la technique de l'ironie. L'expression formelle de la poésie romantique se trouve dans la création de la prose poétisée et elle est instrumentalisée par Balzac dans *Illusions perdues*. Les écrivains de la prose poétisée se préoccupent de la tâche de « dévulgariser la prose¹⁹⁰ », afin de transférer le raffinement et le respect de la poésie à la prose, considérée comme une forme inférieure, vulgaire et grossière par les intellectuels et les écrivains. Sandras constate que plusieurs

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 30.

écrivains du XIX^e siècle ont partagé le dilemme de Balzac en ce qui concerne l'adaptation de la poésie à la forme prosaïque. Sandras se sert de son analyse de l'œuvre *Le Poète déchu* (1839) d'Alfred de Musset pour décrire la situation des contemporains de Balzac :

Musset opère un partage entre la prose et la poésie qui disqualifie la première et invite à renoncer à la seconde. Entre une poésie impossible et une prose qui n'est qu'un « grossier instrument sans cordes dont abuse le premier venu », il ne reste qu'à tenter d'écrire un roman du poète condamné à la contingence ; on sait que ce thème apparaît à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne et se répand largement en Europe dans les romans de la formation.¹⁹¹

La prose est conçue comme insuffisante et basse tandis que la poésie est trop inaccessible. Ce déplacement esthétique inspire les sentiments de l'incertitude, et du scepticisme envers la poésie, envers sa permanence, envers son avenir et surtout envers le poète qui ne sait pas régler et coordonner la poésie avec un système compréhensif et avec une performance constante. Sandras constate, s'appuyant sur les exemples comme *Le Poète déchu*, que les écrivains transfèrent cette expérience d'inadaptation esthétique dans leurs romans, imbibant leurs œuvres des poètes impuissants et médiocres qui créent par chance, car la poésie reste toujours un mystère qui échappe à la précision. Sandras affirme que les romans de la formation où le personnage principal sort de son enfance, formant une conception du monde et de la réalité, incorporent et capitalisent sur ce thème, présentant l'ingénu comme un poète oscillant, occasionnellement médiocre et perdu. Nous pouvons inclure *Illusions perdues* dans la catégorie des romans de la formation du poète qui exemplifie cette piste, traitant le placement d'un jeune naïf au monde littéraire de Paris.

Dans le même ordre d'idées, une conception supplémentaire et parallèle des fonctions de la poésie et de la prose a été déclaré par Alfred de Vigny dans son *Journal de*

¹⁹¹ *Id.*

1844. Les constatations de Vigny ressemblent aux pensées de Balzac à propos du rapport entre l'image, l'idée et le mot. Vigny considère que : « [l]a Poésie doit être la *synthèse* de tout. La prose l'*analyse* de tout. L'une le sommaire, l'autre le détail de la pensée¹⁹² ». La poésie fournit une image globale, une vision élargie de la notion ou du sujet traité, tandis que la prose fournit la description, la conceptualisation détaillée de la matière présentée. La réunion des deux sous le concept de la prose poétisée, facilite l'acquisition simultanée d'une pensée en termes généraux et spécifiques. La prose poétisée offre la première description qui situe la pensée, l'encadrant comme une photographie, les limites et la nature totale de cette pensée. Après cette première vue, la pensée, après la description, est disséquée par la prose, par l'accumulation des phrases attachées à un aspect particulier de l'image présentée de la pensée. La poésie résume, remplissant la fonction inductive, et la prose forme des conclusions spécifiques et détaillées, remplissant la fonction déductive, deux constituants indispensables de la compréhension d'une notion. Les deux se rejoignent dans la prose poétisée pour former une technique de description plus complète. D'abord, la poésie contient l'image concentrée de la distance, tandis que la prose contient l'image concentrée en étapes, différenciées mais toujours une partie d'un ensemble. Il faut se souvenir d'une déclaration de Daniel d'Arthez d'*Illusions perdues* qui est particulièrement liée à cette notion : « Qu'est-ce que l'Art, monsieur ? c'est la Nature concentrée¹⁹³ ». L'art, selon ce personnage (qui représente l'idéalisation de l'écrivain et de l'intellectuel), est plus qu'une imitation, un art de mimésis. Il constitue le résumé le plus intense de la nature, de l'humanité et de la pensée. C'est-à-dire, l'art est une synthèse, une concentration des traits magnifiés, comme la poésie qui fournit une vue compréhensive et comme la prose qui

¹⁹² Jacques-Philippe Saint-Gérard, « Balzac, rhétorique, prose et style », *Balzac et le style. Études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot*, Collection du Bicentenaire dirigée par Nicole Mozet, Paris, Sedes, p. 59.

¹⁹³ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 221.

fournit une vue compréhensive d'un segment particulier. Pareillement, la prose poétisée, qui combine les deux procédés, fournit la synthèse générale et spécifique. Ce rapport correspond aux notions balzaciennes de la poésie qui utilise l'image pour retenir l'idée et le mot, illustrant la nature concentrée de l'image en question. Il est évident que l'œuvre *Illusions perdues* vise à présenter l'état de la littérature et sa progression envers la prose poétisée qui est la synthèse de l'image et de la nature qu'elle représente.

La revendication du romantisme dans *Illusions perdues* : les inclinations romantiques de la prose balzacienne

Le chercheur Alain Vaillant exprime une opinion qui s'accorde avec la perspective présentée dans cette étude à propos de la division et hiérarchisation entre la poésie et la prose. Le roman *Illusions perdues* offre la recherche et l'acceptation d'une nouvelle forme et esthétique littéraire par le personnage principal et généralement par les milieux littéraires de l'époque. Plus précisément, selon Vaillant, le roman présente « l'éviction de la poésie¹⁹⁴ ». L'œuvre dépeint un portrait de la crise entre la poésie et la prose. De plus, Vaillant propose que « le style balzacien [...] constitue l'objet central du roman¹⁹⁵ ». L'œuvre décrit sa propre formation et le développement de l'esthétique balzacienne qui s'encadre dans la prose. Dans cet ordre d'idées, Vaillant précise le contexte social qui a influencé l'œuvre et cette esthétique balzacienne : « [...] il semble que, dans les années 1840, l'influence du modèle poétique ait cessé d'être sinon effective, du moins visible et consciente. Cet effacement d'une des références majeures du premier Balzac explique sans doute l'évolution du réalisme balzacien vers un prosaïsme de plus en plus nettement

¹⁹⁴ Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, p. 289.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 287.

affiché, où se reconnaîtra Zola¹⁹⁶ ». La diminution de la contribution de la poésie forme le thème dominant de l'œuvre (et de ses adhérents, comme Lucien, s'abandonnant en abandonnant la poésie). Cette œuvre traite l'imposition de la prose qui est moins valorisée et moins digne de confiance. Selon Vaillant, la deuxième partie du roman (*Un grand homme de province à Paris*) révèle les rapports entre la poésie et le journalisme.¹⁹⁷ De plus, Vaillant considère Lousteau, le journaliste, rédacteur du journal et manipulateur capable, comme le héros « burlesque » de cette section de l'œuvre¹⁹⁸ (et nous pouvons constater du monde burlesque de la littérature commercialisée). Lousteau incarne le chemin d'un homme littéraire affairé qui saisit l'exploitation du mot écrit. La prose journalistique sert comme un moyen de cette exploitation. Cette analyse extrapole avec Vaillant que l'œuvre présente le dilemme d'écrivain devant les choix de la poésie et de la prose. Dans cet ordre d'idées, le roman trace ses propres origines, essayant de distinguer sa propre source et la valeur de cette source :

[...] il reste à Balzac à concevoir et à réaliser ce que doit être la poétique nouvelle qu'appelle cette éthique de l'incertitude littéraire. Or, concrètement, là où Lucien se doit, comme personnage de fiction, de n'être ni d'Arthez ni Lousteau, et de symboliser par ces incessantes palinodies le refus d'une esthétique définie sur le plan de ses moyens et de ses fins, Balzac, comme romancier, est amené à inventer une écriture originale, qui résulte de l'union monstrueuse des deux modèles matriciels de *La Comédie humaine*, la poétique et le journalistique, le pur et l'impur. Mon hypothèse [...] est que le style balzacien, tel qu'il s'invente et se précise de roman en roman, résulte, ni d'un travail spécifique sur l'art de la fiction narrative ni seulement de l'application à cette fiction de certaines pratiques journalistiques, ni même, comme on le représente généralement, de la fécondation du roman par le discours philosophique ou scientifique, mais, très précisément et très consciemment, du croisement des deux types majeurs dont *Illusions perdues* met en scène l'affrontement, le lyrisme poétique hérité du romantisme de 1820 et la nouvelle rhétorique journalistique qui, apparue à la veille de la révolution de 1830, assure les premiers succès publics d'Honoré de Balzac.¹⁹⁹

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 290.

¹⁹⁸ *Id.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 287.

Vaillant précise l'ambiguïté et l'anxiété de Balzac (et des écrivains de l'époque) devant deux procédés littéraires. Selon Vaillant, les oscillations de Lucien représentent la vacillation des écrivains entre ces deux polémiques littéraires. L'adhérence à une école littéraire devient peu plausible et irréalisable, car les deux portent des éléments utiles et une valeur créative et pécuniaire. Néanmoins, la prose journalistique est associée à l'art bas et corrompu. Il faut souligner que Vaillant considère le style balzacien un hybride de la poésie (du « lyrisme poétique ») des romantiques et de la prose journalistique des années 1830, deux éléments présentés dans *Illusions perdues*, un roman de la formation du style balzacien. Notamment, le style balzacien ne peut pas adhérer à une école d'écriture, fusionnant la poésie et la prose. Dans cet ordre d'idées, cette analyse interprète les œuvres balzaciennes comme des romans en transition composés dans un style transitoire entre le romantisme et le réalisme. Pour résumer, selon Vaillant, le style balzacien incorpore la prose journalistique qui fonctionne par la profusion des détails et par la description précise des individus, des lieux, des institutions et des figures sociales tirés de la réalité autour d'écrivain. Pareillement, la nature de la description, l'emploi des images vives qui réfléchissent l'état d'âme ou l'état des constituants abstraits d'un personnage, représentent l'influence du lyrisme poétique et du romantisme qui se définit par la présentation des domaines abstraits. L'écriture balzacienne enlace la dépendance sur les détails et la forme de la prose journalistique du réalisme, et la description et l'imagerie abstraite du romantisme.

En deuxième lieu, Balzac infuse son œuvre d'un regard idéaliste ou utopique, un standard qui sert comme le contraste à la réalité sociale. Vaillant souligne le fait que « Balzac est l'initiateur de la double transmutation de l'idéalisme poétique en réalisme social et du discursif en romanesque, qui est rendue possible par l'émergence de l'écriture

périodique et dont, au XIX^e siècle, [...] marquera le point d'aboutissement²⁰⁰ ». Balzac s'appuie sur la tradition romantique qui fournit l'idéologie de base. De plus, Balzac transfère le discours social au roman, combinant cette thématique à la philosophie du romantisme qui intègre l'élévation de l'état élu d'artiste, l'élévation du sort des peuples et des gens communs, la pureté d'âme et la transcendance de l'individu de son cadre social. Le romantisme offre les croyances et l'esthétique de base du style balzacien et il faut inférer que le romantisme s'affirme et se propage par sa présence forte dans ce style, coexistant avec le réalisme. Cette coexistence peut fonctionner comme un catalyseur du mouvement romantique en évolution qui se modifie par son amalgame au réalisme, se perpétuant pour exercer une influence distincte. Cette étude affirme que le romantisme dote les procédés de base des œuvres balzaciennes. Vaillant résume cette notion en soulignant les faits suivants :

Bien sûr, admettre que le réalisme balzacien naît du croisement de l'enthousiasme poétique, hérité des romantiques de 1820, et de l'esprit journalistique de 1830 amène à repenser, à nouveaux frais, l'ensemble du style balzacien. Ainsi le célèbre excès descriptif de *La Comédie humaine*, si étranger au roman d'avant Balzac, ne devrait-il pas s'interpréter comme une évolution interne à la fiction narrative, mais comme l'irruption dans le domaine de la prose romanesque de la tradition descriptive qui était, on l'oublie trop souvent l'apanage de la poésie.²⁰¹

La poésie des romantiques, par sa prédominance sur l'imagerie descriptive, sa stimulation des sentiments, et son insistance sur l'idéalisme et la pureté d'âme, se mêle à la prose balzacienne, maintenant une influence et une présence constante. Le romantisme forme la fondation de la prose réaliste balzacienne.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 291.

²⁰¹ *Id.*

Récapitulation

Ce roman configure la littérature comme un personnage qui est analysée de la perspective sociale, esthétique et philosophique afin d'arriver vers une formule de la littérature la plus convenable à l'expression artistique de la nature. Balzac transfère son besoin et son respect pour la poésie à la prose en préconisant subtilement la description du développement de la prose poétisée qui incorpore la poésie et le romantisme. Entre une poésie inconnaissable et inabordable et une prose répandue et vulgarisée, Balzac démontre la troisième voie, la prose poétisée, qui combine les meilleurs éléments de chaque genre, illustrant un romantisme en train d'évoluer en prose.

Une œuvre qui polarise les mondes d'être élu, du poète et le monde de l'homme des affaires, du journaliste, *Illusions perdues* soulève le débat autour l'existence et la forme d'expression de l'écrivain, résumant les camps qui se rivalisent pour l'intérêt et le talent de l'artiste. Mme Chardon de Rubempré (la mère de Lucien), résume l'existence périlleuse d'écrivain :

- Mercier disait dans son *Tableau de Paris*, il y a environ cinquante ans que la littérature, la poésie, les lettres et les sciences, que les créations du cerveau ne pouvaient jamais nourrir un homme ; et Lucien, en sa qualité de poète, n'a pas cru à l'expérience de cinq siècles. [...]. Les moissons arrosées d'encre ne se font (quand elles se font) que dix ou douze ans après les semailles, et Lucien a pris l'herbe pour la gerbe. Il aura du moins appris la vie. Après avoir été la dupe d'une femme, il devait être la dupe du monde et des fausses amitiés. L'expérience qu'il a gagnée et chèrement payée, voilà tout.²⁰²

L'écriture (et la poésie en particulier) est conçue comme un métier peu profitable ou régulier, ce qui caractérise la nature de Lucien, et ce qui explique l'acceptation et la validation du journalisme comme une solution viable à l'instabilité de la créativité

²⁰² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, p. 481.

poétique. La prose supplante la poésie comme un genre accommodant et souple à la production constante, par sa description de la réalité sociale (ce qui suscite d'intérêt public) et par sa profitabilité. La poésie est alignée aux états distingués et transcendants, tandis que la prose est associée au commerce et au rabaissement de la qualité artistique et de l'artiste. Les expériences, les choix et le sort de Lucien de Rubempré renvoient à cette dichotomie balzacienne. Cette division entre la poésie et la prose reflète la présence stable du romantisme comme une source idéologique et esthétique du style balzacien. Le style balzacien incorpore la description poétique, la préoccupation avec l'idéalisme personnel et social et le flux des faits et des événements décrits en prose journalistique. Les chercheurs littéraires comme Alain Vaillant considèrent le romantisme à la base de l'esthétique balzacienne, ce qui avance le romantisme et assure son influence persistante et pertinente. Le roman *Illusions perdues* trace les influences de la poésie et du journalisme, suggérant une cohésion entre les deux dans le style balzacien.

Chapitre III : *L'Éducation sentimentale* : l'épuisement d'un héros romantique

Introduction : le héros romantique dévidé - la futilité de la quête d'être élu

La présentation du héros romantique constitue un thème caché de l'œuvre *L'Éducation sentimentale*. Le roman présente un être remarquable justement à cause de son manque des traits remarquables. Frédéric Moreau représente la réduction du héros romantique et son déclin dans la médiocrité. Frédéric possède des pulsions pour la réflexion comme un être pensif qui désire dépasser son état concret, mais il n'arrive pas à tenir ces pensées et de les incorporer dans des actes définitifs et palpables. Consterné par le flux de son esprit errant et la nécessité d'agir, Frédéric s'immobilise, formant un être qui subsiste dans un état d'inaction, ce qui est un état juxtaposé à l'époque des insurrections et d'industrie incessante. Conséquemment, Frédéric devient une île, un être perdu dans la matière oblique de son propre manque de volition de vivre. L'opposition entre un milieu préoccupé par la croissance sociale et économique et la stagnation de Frédéric est prononcée. Ironiquement, Frédéric possède des moyens si désirés par les autres héros romantiques de cette étude. Il possède de l'argent, des propriétés et l'accès (et l'appartenance) à la haute bourgeoisie et même à la nouvelle aristocratie qui fait partie de cette haute bourgeoisie. Il est important de remarquer que le moment d'acquisition d'influence sociale dévide le héros romantique. Dans cet ordre d'idées, Frédéric forme l'étape finale dans la progression du héros romantique (dans la série des héros comme Julien, qui possède plus des pulsions romantiques et Lucien qui ne peut pas tenir à ses penchants romantiques). Julien et Lucien sont déterminés par leur ambition sans bornes, tandis que Frédéric se caractérise par l'autre extrême, démontrant la même intensité du manque d'ambition. Il faut déduire que Frédéric accepte par inadvertance un principe

important du romantisme : il se sépare et se distingue du sort commun des autres, refusant l'enrichissement et la croissance personnelle (même sa participation politique est futile et réduite à l'observation). Frédéric est un spectateur et un récepteur d'action et non pas son agent. De plus, cette quête de la distinction n'est pas motivée par une cause célèbre, ni par une cause honorable. Elle est propulsée par le manque et le vide, par le désenchantement tranquille et passif qui ne peut pas se canaliser, ni s'accoutumer à un chemin ou à un idéal galvanisant. Cette quête d'isolement existe simplement pour exister, sans une raison précise, comme Frédéric. Frédéric possède des tendances d'un héros romantique sans l'actualisation et la poursuite du chemin d'un héros romantique. Plus précisément, Frédéric se met dans la position de languir et de périr, mais il n'a pas la résolution, le courage, ni l'intensité et le zèle des sentiments de la souffrance afin de subir comme le héros romantique. Cette étude catégorise Frédéric comme un héros romantique faible et écarté.

Notamment, une catégorisation précise de l'œuvre restreindrait et limiterait sa signification. Selon les chercheurs comme Gérard Gengembre, cette œuvre présente la conclusion du romantisme d'une finalité claire et indubitable, ce qui qualifie l'œuvre autre que romantique. De l'étude de Gengembre sur les écoles littéraires, il ressort que *L'Éducation sentimentale* est une réclamation du romantisme et de l'idéalisme romantique. Gengembre constate que : « [le roman] *L'Éducation sentimentale* (1869) achève le roman historique et le roman d'apprentissage. Roman d'une vie, bilan d'une génération, épopée de la désillusion ; le romantisme est liquidé²⁰³ ». Une combinaison du récit historique qui raconte la révolution de 1848 et l'essor de la République française, et un roman de la formation, *L'Éducation sentimentale* traite une période historique et l'histoire d'une vie inachevée. Pour Gengembre, ce roman représente et résume le désenchantement collectif

²⁰³ Gérard Gengembre, *Le réalisme et le naturalisme en Europe*, Paris, Pocket, 2004, p. 51.

d'une génération d'artistes et de jeunes désillusionnés socio-politiquement. Dans cet univers amer et cynique, il n'existe pas de place pour l'utopie et l'idéalisme romantique. Pour cette raison, le romantisme est redouté et rejeté, ce qui influence l'idéologie anti-romantique de ce roman. Cette constatation possède de la validité, néanmoins, cette analyse argue le contraire, postulant que le roman contient une forte thématique romantique et plusieurs associations conjointes au héros romantique. Nous considérons qu'une forme adaptée du romantisme domine l'œuvre par le personnage principal, Frédéric Moreau. Ce personnage incarne la dernière progression du héros romantique comme une âme détachée de sa source primaire. Le détachement de sa source ultime provoque le sentiment du vide et de la destitution spirituelle dans l'âme romantique de Frédéric Moreau.

Le romantisme flaubertien

Le thème d'épuisement comme un symptôme du désenchantement définit l'œuvre. Pareillement, le désenchantement ou le désillusionnement de la sphère sociale et mondaine caractérise le romantisme. Il est possible de supposer que Flaubert transfère cette notion et l'intègre dans son œuvre. Le romantisme continue de fournir les croyances fondamentales de l'œuvre qui démontre l'être qui ne peut que s'affliger à cause de la perte de la richesse spirituelle. Certes, la perte de cette conduite spirituelle inhibe l'affliction et la malaise, ce qui pareillement inhibe l'individu et provoque son désespoir placide et apathique. Le héros n'a pas la possibilité de pâtir profondément, car il lui manque une vitalité et une liberté offertes par la souffrance. De plus, le chercheur comme Alain Vaillant montre ainsi que Flaubert désire le sublime du romantisme, associant la poésie au désillusionnement (et inférant que cet élément constitue de la poésie elle-même). Le désillusionnement forme une poésie prolifique :

Portant en lui une exigence d'absolu au moins égale à celle des romantiques de 1820, mais venant après le reflux des espérances déçues, dont la génération de Gautier ne finit pas de faire le compte, Flaubert imagine une forme quintessenciée de lyrisme, qui se nourrirait de la bête médiocrité du monde : « Quelle plate bêtise de toujours vanter le mensonge et de dire : la poésie vit d'illusions : comme si la désillusion n'était pas cent fois plus poétique par elle-même ! » Sur fond de désespérance, il invente la dernière grande utopie romantique, qui explique l'extraordinaire puissance d'émotion de Bouvard et de Pécuchet (mais, aussi bien, celle de Flaubert). Ceux-ci s'émeuvent indifféremment de n'importe quoi, parce qu'ils ont appris à ne s'émouvoir de rien en particulier. L'écriture flaubertienne, et c'est ce qui la caractérise et spécifie sa forme de bêtise, est toute vibrante d'une émotion en suspension au-dessus des mots et des choses, par ce qu'elle ne sait plus à quoi s'appliquer, jouissant douloureusement de sa lascivité comme Frédéric Moreau, apercevant pour la première fois Marie Arnoux sur le bateau, et pour qui « le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites » [cité de *L'Éducation sentimentale*].²⁰⁴

Le romantisme de Flaubert s'inspire de la petitesse et de la banalité du monde, ce qui configure son œuvre et sa conception romantique de la tragédie. Nous extrapolons de cette citation que la tragédie flaubertienne est sourde et diminuée pour refléter l'état diminué des êtres qui subissent cette existence. De plus, chez Flaubert, la tragédie suscite un effet poignant au niveau sublime, fonctionnant comme un écho distant d'une tragédie épouvantable et déchirante, des tragédies ouvertes des romantiques. Le désenchantement reste une formule constante d'inspiration sombre qui mène au sublime ou qui retient cet aspect du sublime, de l'absolu qui est dénigré et affaibli par l'époque. Le désillusionnement stimule la mélancolie et la profondeur d'un romantisme pur, fort et en pleine force. De plus, Vaillant suggère que Flaubert « invente la dernière grande utopie romantique²⁰⁵ », embrassant l'esprit du romantisme pour s'inspirer de son penchant pour la nostalgie, la distanciation de la société et la conservation des sentiments puissants. Nous pouvons

²⁰⁴ Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, p. 138.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 138.

conclure que le milieu social empêche l'appréciation des délices de la submersion par les sentiments, rendant ces êtres ridicules et médiocres, ce que paradoxalement provoque leur médiocrité et leur refus de l'acceptation de la quête des sentiments. Selon la citation en haut de Vaillant, les personnages Bouvard et Pécuchet (du roman satirique inachevé du même titre de Flaubert publié en 1881 à titre posthume) et nous pouvons ajouter Frédéric, cherchent l'état ému sans les risques d'une immersion dans les émotions, abusant leurs sentiments, ou la sensibilité et rabaissant la qualité de leurs sentiments et la source d'inspiration de ces sentiments. Frédéric existe dans un vacuum des sentiments et du désir sans les sources d'inspiration adéquates et dignes de les faire ressortir. Les bonnes intentions, les désirs ardents et la sensibilité exacerbée ou hyper développée, n'ont pas une direction, ni une muse appropriée auxquelles ils peuvent s'attacher et fleurir, se rabaissant dans la médiocrité et dans les plaisirs frivoles. Pour résumer, l'anticipation de l'amour et de l'exaltation des sentiments comptent plus que les expériences crédibles de ces éléments qui restent improbables et trop parfaits, se réduisant à la gratification de la sexualité et des sentiments immédiats.²⁰⁶ Il n'y a pas de place, ni des moyens pour les émotions profondes et intenses, ce qui forme la tragédie rabaissée et adoucie de l'époque et de Flaubert qui porte les traces du romantisme. L'écriture de Flaubert est celle du désir de l'intensité et de l'extase du romantisme. Le résultat de la disparité entre cet espoir et la réalité est la nostalgie et le désillusionnement qui renforce la thématique romantique de l'œuvre.

La présentation du personnage principal : les effets subtils de la narration interne et omnisciente

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 138-139.

Flaubert élabore l'état personnel de Frédéric Moreau avec précision et pertinence, révélant les pulsions d'un être absorbé par ses états émotionnels. L'emploi de la focalisation interne permet à l'écrivain de démontrer les aspects cachés de l'être Frédéric Moreau. Par exemple, Flaubert décrit l'état frénétique du personnage principal pendant son attente insupportable pour la réunion amoureuse avec sa maîtresse idéale, Mme Arnoux. La perte de ses espoirs amoureux par le faux bond (et le manque de la présence de sa maîtresse), catapulte Frédéric à une crise des nerfs temporaire. L'écrivain emploie la focalisation interne pour dépeindre l'état paranoïaque et blessé de Frédéric qui souffre d'un cœur et d'un ego percé. Pendant cet état vulnérable et affaibli, même les objets inanimés prennent un aspect ou un regard moquer et cynique de la perspective de Frédéric qui transfère son antagonisme et son orgueil blessé aux seuls spectateurs disponibles, les objets inertes qui prennent leur propre vie. Les objets réfléchissent (comme un miroir) ses sentiments d'infériorité :

Il considérait les fentes des pavés, la gueule des gouttières, les candélabres, les numéros au-dessus des portes. Les objets les plus minimes devenaient pour lui des compagnons, ou plutôt des spectateurs ironiques ; et les façades régulières des maisons lui semblaient impitoyables. Il souffrait du froid aux pieds. Il se sentait dissoudre d'accablement. La répercussion de ses pas lui secouait la cervelle.

Quand il vit quatre heures à sa montre, il éprouva comme un vertige, une épouvante. Il tâcha de se répéter des vers, de calculer n'importe quoi, d'inventer une histoire. Impossible ! l'image de M^{me} Arnoux l'obsédait. Il avait envie de courir à sa rencontre. [...].²⁰⁷

Flaubert anime les objets inanimés par la transposition des sentiments d'agent, Frédéric, aux récepteurs, les objets, qui, de leur part, deviennent des agents qui stimulent Frédéric. La description de l'état interne du personnage mène à une série des rapports intriqués. Saisi par une fureur, un délire précipité par son échec romantique, Frédéric passe entre plusieurs

²⁰⁷ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, p. 302-303.

étapes de la colère, du désir et du désespoir. L'écrivain décrit la crise montante de Frédéric en interjetant une description des pensées et de l'état interne de Frédéric. Flaubert emploie la focalisation interne pour se situer dans l'esprit de Frédéric afin de faire passer son portrait d'un homme déçu et pris par ses émotions. L'écrivain décrit la création d'un univers subjectif et significatif par le personnage personnel en démontrant les pensées et les sentiments de Frédéric Moreau.

En deuxième lieu, Flaubert emploie la description omnisciente qui dépeint le milieu (ou le contexte autour de Frédéric) et qui met l'accent sur la disparité entre les circonstances sociales autour de Frédéric et son étourdissement et état inconscient de la réalité, ce qui dégonfle le personnage principal. Par exemple, pendant les scènes de l'insurrection de 1848, Frédéric reste un observateur perturbé et simultanément calme (et même satisfait du progrès des insurgés), énonçant des commentaires qui se juxtaposent par leur qualité inappropriée et absurde. Les commentaires de Frédéric se distinguent négativement de la réalité ou de la situation que l'écrivain décrit, mais qu'il ne dénonce pas ouvertement. La description oppose subtilement les déclarations superficielles de Frédéric (suggérant que celui-ci manque un esprit critique et qu'il est prédisposé aux enfantillages, aux rêves et à l'idéalisation de la réalité au point de la perversion de la vérité claire). Par exemple, pendant l'insurrection, Flaubert se sert du style narratif omniscient pour subtilement critiquer Frédéric, mettant en contraste la description du contexte et les énoncés inappropriés de Frédéric. Les opinions de Frédéric se contrastent avec celles de l'écrivain, qui est silencieux mais omniprésent. Flaubert s'efface en s'exprimant discrètement par la puissance des images présentées, permettant au lecteur de déterminer la valeur de chaque action des combattants. Nous pouvons remarquer que ce style indirect ou l'écrivain s'efface caractérise le style omniscient de Flaubert, qui décrit en se cachant.

Flaubert traite plusieurs aspects de l'insurrection, comme les sons de la fusillade, le conflit de la perspective de la barricade, la prise du Palais-Royal et l'atmosphère euphorique pendant ce mois de ciel après la première insurrection à Paris. L'action rapide et constante forme une opposition marquée à l'inaction de Frédéric, qui subsiste inaltéré et peu affecté pendant que tout un monde, tout un univers autour de lui palpite et court vers l'avenir. La société s'altère tandis que les individus, comme Frédéric, restent immobiles et passifs. Il faut noter que Flaubert n'idéalise pas l'insurrection, soulignant la débauche, la violence et la mort. Au contraire des adhérents libéraux du mouvement romantique, l'insurrection n'est pas présentée comme un événement de la gloire et de l'héroïsme (ni d'altruisme). Flaubert ne glorifie pas la Révolution de 1848, ce qui rend cette présentation plus objective.

La description flaubertienne : l'attitude d'un déserteur de l'héroïsme romantique et la mise en doute du romantisme

Frédéric observe les scènes autour de lui avec détachement, d'une manière insensible, sans la compréhension de la gravité de la situation, ni le sort des braves autour de lui qui périssent ou qui subissent les horreurs de la guerre civile. Pour Frédéric, inactif pendant la bataille, l'insurrection est une aventure à goûter et à collectionner pour régaler le public et la haute société. Frédéric est peu affecté par le conflit, l'alarme, les cris et la mort qui sont autour de lui ne provoquent pas des sentiments, car l'écrivain ne décrit pas ces épisodes ni leur effet profond sur Frédéric. Plus précisément, Frédéric se sent comme un jardinier serein au milieu de son jardin tranquille :

Et la portière finit par céder à ses remontrances et à celles d'un garde national près d'eux, quadragénaire dont la figure bonasse était ornée d'un collier de barbe blonde. Il chargeait son arme et tirait, tout en conversant avec Frédéric, aussi tranquille au milieu de l'émeute qu'un horticulteur dans son jardin. Un jeune garçon en

serpillière le cajolait pour obtenir des capsules afin d'utiliser son fusil, une belle carabine de chasse que lui avait donnée « un monsieur ».²⁰⁸

Frédéric ressemble à un gentilhomme qui se promène parmi ses servants ou entre des gens obscurs qui ont le devoir de lutter pour lui (au contraire, ce gentilhomme existe pour être ému et non pas pour travailler et agir). Nous pouvons tenir les conclusions que Frédéric est un parasite social et un parasite de la révolution. Il faut préciser que Frédéric se met dans le rôle d'un journaliste qui doit seulement observer les événements. La description suivante de l'attitude de Frédéric révèle le degré d'insensibilité de Frédéric, et le lecteur se rend compte du ridicule personnel qui caractérise Frédéric :

Les tambours battaient la charge. Des cris aigus, des hourras de triomphe s'élevaient. Un remous continuel faisait osciller la multitude. Frédéric, pris entre deux masses profondes, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle.

Au milieu de la houle, par-dessus des têtes, on aperçut un vieillard en habit noir sur un cheval blanc, à selle de velours. D'une main, il tenait un rameau vert, de l'autre un papier, et les secouait avec obstination. Enfin, désespérant de se faire entendre, il se retira.²⁰⁹

Le narrateur n'indique pas si le héros de *L'Éducation sentimentale* éprouve un choc, une émotion, le sentiment de l'horreur et de la pitié pour les gens autour de lui. Il accepte trop facilement ce qu'il observe et le prix de la révolution. Cette acceptation commode peut indiquer son refus de sentir et de penser plus profondément par peur de la force des images qu'il observe. Il passe légèrement autour de cette scène, s'imaginant au théâtre, au spectacle. Frédéric est un homme à qui manque la compréhension profonde des choses par sa propre volonté. Le héros romantique traditionnel qui éprouve et qui sent, se dégonfle, abdiquant et abandonnant son poste. La seule figure héroïque est celle du vieillard sur son

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 312-313.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 313.

cheval blanc, une invocation du chevalier glorieux et noble qui apporte la paix et la civilisation, mais qui est, à ce temps nouveau, ignoré et peu entendu. Il se retire, comme l'héroïsme romantique. Dans le même ordre d'idées, le comportement de la foule avide et perverse met l'accent sur le rejet des idéaux romantiques du peuple et de leur gloire et de leurs droits de faire des révolutions pour la liberté, l'égalité et la fraternité. Pendant cette révolution, il existe seulement la fraternité des voleurs qui pillent et rapinent les Tuileries et le Palais-Royal. Loin des scènes de la gloire, la bataille est surréelle, mettant en évidence la perte de vie et de civilisation. Flaubert réduit et minimalise la gloire et les attributs héroïques de cette révolution. Par exemple, nous pouvons noter qu'au milieu d'une scène où l'eau d'une fontaine se mêle avec le sang, au milieu d'une image choquante et émouvante, Flaubert dégonfle la tragédie en annonçant qu'un chien hurlait et que cela amuse (l'observateur anonyme) :

Le premier étage du Palais-Royal s'était peuplé de gardes nationaux. De toutes les fenêtres de la place, on tirait ; les balles sifflaient ; l'eau de la fontaine crevée se mêlait avec le sang, faisait des flaques par terre ; on glissait dans la boue sur des vêtements, des shakos, des armes ; Frédéric sentit sous son pied quelque chose de mou ; c'était la main d'un sergent en capote grise, couché la face dans le ruisseau. Des bandes nouvelles de peuple arrivaient toujours, poussant les combattants sur le poste. La fusillade devenait plus pressée. Les marchands de vins étaient ouverts ; on allait de temps à autre y fermer une pipe, boire une chope, puis on retournait se battre. Un chien perdu hurlait. Cela faisait rire.²¹⁰

La scène devient pathétique et pleine de satire par cette opposition atypique d'une scène de lutte sanglante et de clameur d'un chien perdu qui hurle à cause de ses problèmes (et nous pouvons dire à cause de toute cette humanité perdue). C'est un chien qui chante la tragédie de l'humanité, comme un chœur grec anormal, burlesque et dérangeant. La scène devient absurde et la foule prend un aspect de cette absurdité comme une aberration humaine.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 313-314.

Les masses se caractérisent comme un corps (les individus disparaissent). Ce corps est poussé par des forces naturelles et primitives, par un rythme primordial qui submerge les êtres de la masse et les êtres autour de la masse. Le peuple est une « masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par une marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible²¹¹ ». La foule offensive est une vague inévitable, elle est définie par la frénésie de destruction et l'orgie de violence. Ces traits stimulent une réaction de répugnance de la part de Hussonnet qui condamne le comportement de la foule et la notion de la grandeur du peuple : « --Quel mythe ! [...] Voilà le peuple souverain !²¹² », affirmant que le désordre et le comportement licencieux qualifient la masse. Il se peut que Hussonnet prononce les sentiments cachés de l'écrivain.

La foule se met à démontrer sa possession des Tuileries et du Palais-Royal, s'investissant des droits divins, comme le droit de casser et de piller afin de démontrer sa puissance. Il faut noter que les pavillons et les salles autrefois interdits aux hommes communs sont ouverts par force, expulsant le passé, la poussière du passé et les traditions du passé qui ont persisté jusqu'au moment de la révolution. Certes, les besoins de la bataille et la poussière de la bataille cachent (et renferment) cette vérité, et la confusion domine. Le lecteur se perd dans « la vague terrain qui ondulait²¹³ », dans la boue et dans la poussière de ce conflit physique, rendant l'air gris,²¹⁴ et il laisse à côté certaines notions idéologiques (comme l'expulsion de la poussière du passé). La fusillade et la débandade de la foule causent des ondulations que les objets doivent subir (que les meubles et les objets inanimés doivent borner). La terre et les mobiliers prennent l'attaque, la force des êtres humains, imprégnant à ces éléments des attributs humains. Les mobiliers et les monuments

²¹¹ *Ibid.*, p. 315.

²¹² *Id.*

²¹³ *Ibid.*, p. 314.

²¹⁴ *Id.*

servent comme des témoins silencieux de toute la bataille. Flaubert se sert des objets afin de démontrer les horreurs et les conditions d'un conflit national. Au lieu de privilégier l'action et les gestes des personnages (et les personnages humains), Flaubert privilégie les résultats qui sont visibles sur les choses, les meubles et les monuments. Les choses racontent l'histoire par leur association aux êtres humains (et par leur endurance de cette association). Cette conclusion s'inspire du paragraphe suivant qui décrit la condition des Tuileries et l'un des monuments de la victoire, l'Arc de Triomphe, qui sert comme une preuve aux horreurs du conflit :

[...] la longue galerie de bois à droite et la vague terrain qui ondulait jusqu'aux baraques des étalagistes, étaient comme noyés dans la couleur grise de l'air, où de lointain murmures semblaient se conformer avec la brume, - tandis qu'à l'autre bout de la place, un jour cru, tombant par un écartement des nuages sur la façade des Tuileries, découpait en blancheur toutes ses fenêtres. Il y avait près de l'Arc de Triomphe un cheval mort, étendu.²¹⁵

Ce sont également les mobiliers et les monuments qui subissent les effets de la guerre civile. Ce n'est pas le personnage principal, Frédéric Moreau qui est affligé de la guerre sociale, ce sont plutôt des objets inanimés qui observent et pâtissent la destruction avec lucidité. Cela renforce l'état dépourvu de Frédéric qui est programmé d'observer et de constater, mais de ne rien retenir, refusant la profondeur des sentiments d'un héros romantique.

Les scènes burlesques qui démontrent la nature superficielle de Frédéric

L'œuvre de Flaubert emploie des descriptions burlesques et grotesques de la foule. Les objets sacrés de la monarchie, comme le trône, sont défilés et défénestrés par une masse qui usurpe physiquement et spirituellement la place du roi. La foule permet aux

²¹⁵ *Id.*

prostituées de porter les rubans de la Légion d'honneur, et chacun de suivre ses fantaisies, s'abandonnant dans le luxe, la liberté momentanée et la débauche :

Alors, une joie frénétique éclata, comme si, à la place du trône, un avenir de bonheur illimité avait paru ; et le peuple, moins par vengeance que pour affirmer sa possession, brisa, lacéra les glaces et les rideaux, les lustres, les flambeaux, les tables, les chaises, les tabourets, tous les meubles, jusqu'à des albums de dessins, jusqu'à des corbeilles de tapisserie. Puisqu'on était victorieux, ne fallait-il pas s'amuser ! La canaille s'affubla ironiquement de dentelles et de cachemires. Des crépines d'or s'enroulèrent aux manches des blouses, des chapeaux à plumes d'autruche ornaient la tête des forgerons, des rubans de la Légion d'honneur firent des ceintures aux prostituées. Chacun satisfaisait son caprice ; les uns dansaient, d'autres buvaient. Dans la chambre de la reine, une femme lustrait ses bandeaux avec de la pommade ; derrière un paravent, deux amateurs jouaient aux cartes ; Hussonnet montra à Frédéric un individu qui fumait son brûle-gueule accoudé sur un balcon ; et le délire redoublait son tintamarre continu des porcelaines brisées et des morceaux de cristal qui sonnaient, en rebondissant, comme des lames d'harmonica.²¹⁶

La foule représente et inspire des traits abominables et l'opportunisme de l'être humain. Flaubert décrit la perfidie et les plaisirs pervers de la foule, dépeignant les actions de la masse et retirant sa voix directe pour faire passer son message (ou son jugement de valeur) subtilement, laissant les actions dans ses descriptions communiquer son dégoût à ses lecteurs. Tout cet épisode peut être qualifié par un mot : obscène, un mot que Flaubert n'hésite pas à utiliser pour indiquer subtilement le niveau de la perversité et de la dégénération sociale de la foule qui abuse de la victoire de la République. Flaubert fait allusion à plusieurs couches dans sa description de la débauche de la foule, augmentant le dégoût et la nature ignominieuse de la masse :

Puis la fureur s'assombrit. Une curiosité obscène fit fouiller tous les cabinets, tous les recoins, ouvrir tous les tiroirs. Des galériens enfoncèrent leurs bras dans la couche des princesses, et se roulaient dessus par consolation de ne pouvoir les

²¹⁶ *Ibid.*, p. 315-316.

violer. D'autres, à figures plus sinistres, erraient silencieusement, cherchant à voler quelque chose ; mais la multitude était trop nombreuse. Par les baies des portes, on n'apercevait dans l'enfilade des appartements que la sombre masse du peuple entre les dorures, sous un nuage de poussière. Toutes les poitrines haletaient ; la chaleur de plus en plus devenait suffocante ; les deux amis, craignant d'être étouffés, sortirent.²¹⁷

La destruction insensée des pianos, des commodes et des pendules²¹⁸ enrage le lecteur qui sent que ces objets représentent la culture et la civilisation (et encore, ce sont toujours les objets qui subissent les actions des êtres humains), ce qui indique au lecteur que la foule rejette, détruit et lance par les fenêtres la civilisation elle-même. Les vices se multiplient et le larcin et le pillage sont sans bornes. Hussonnet affirme l'opinion des lecteurs (et potentiellement de l'auteur) par l'expression simple que « ce peuple me dégoûte²¹⁹ ». Le lecteur reste incrédule en face de l'ignorance et le déni de Frédéric qui répond « -- N'importe ! [...] moi, je trouve le peuple sublime²²⁰ », affirmant l'ignorance et la nature ridicule de Frédéric. Cette constatation fausse ce contraste à la description du peuple, renforçant l'absurdité de la perspective de Frédéric. Au bout du compte, après toute la destruction, la furie et l'avarice, les martyrs, les jeunes soldats, (selon Frédéric et Hussonnet) ne sont que des moyens, et leur sacrifice compte à la mesure qu'ils sont morts d'une manière glorieuse et héroïque (et d'une expression courageuse) : « Devant la rue Fromanteau, des cadavres de soldats étaient entassés sur de la paille. Ils passèrent auprès impassiblement, étant même fiers de sentir qu'ils faisaient bonne contenance²²¹ ». La mort et le sacrifice des hommes sont moins importants que la manière dont ils se sont sacrifiés, car la cause a besoin des morts héroïques. Frédéric accepte ce prix comme un fait normal, passant avec nonchalance les morts et la tragédie humaine qui l'entourent. Pris par les

²¹⁷ *Ibid.*, p. 316.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 317.

²¹⁹ *Id.*

²²⁰ *Id.*

²²¹ *Id.*

illusions de l'euphorie de la première victoire de la République, Frédéric peut se convaincre de la joie complète du moment. Enivré et tranquillement désespéré de croire au bonheur et à la gloire de l'humanité, Frédéric ignore la réalité en faveur d'une vision de l'avenir utopique. Frédéric éprouve un grand amour pour l'humanité après la victoire des insurgés dans le but d'échapper la réalité politique et le prix de la Révolution. En somme, Flaubert utilise la focalisation interne et zéro (ou omnisciente) dans son style narratif, décrivant le milieu autour de Frédéric, la rébellion de 1848 et surtout les pensées de Frédéric, faisant des commentaires subtils par l'opposition de la description omnisciente et les pensées incongrues de Frédéric.

Envers de la narration externe et l'illusion du réel

Dans le même ordre d'idées, Flaubert entreprend d'employer la narration externe d'une manière limitée, offrant seulement des énoncés du personnage qui informent le lecteur de la pointe de vue restreint du personnage. Cet emploi de narration réduite qui se base seulement sur la perspective autonome du personnage, qui pense, déclare et agit sans le filtre du narrateur, est rare dans le roman mais présente dans la dernière partie et déclaration de Frédéric. Frédéric fait référence à l'anticipation de l'amour et de la sexualité d'un adolescent, évoquant un souvenir d'une rencontre avec une prostituée appelé La Turque et la joie d'une adolescence de plaisirs à découvrir. Le roman se termine par la constatation de Frédéric et de son ami Deslauriers, sans un commentaire ou description du narrateur. Le roman passe directement aux constatations de Frédéric et de Deslauriers sans l'élaboration du narrateur : « Ils se la contèrent prolixement, chacun complétant les souvenirs de l'autre ; et, quand ils eurent fini : / - C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! dit Frédéric. / - Oui, peut-être bien ? C'est là ce que nous avons eu de meilleur !

dit Deslauriers ». ²²² Le narrateur indique la source de chaque déclaration, mais il se restreint et disparaît brièvement, ce qui modifie et limite la mesure de la narration externe mais non pas ses traits et sa direction vers ce genre de narration. Un trait de la narration réaliste et naturaliste qui réduit le narrateur afin de créer l'illusion du réel et de l'authenticité. Il est possible de considérer cette œuvre de Flaubert comme une étape dans la progression vers le réalisme. Il faut souligner que l'œuvre privilégie l'emploi développé (et équilibré) de la narration omnisciente et interne (qui sont à la base de la narration), mais l'expérimentation est évidente par l'emploi de la narration externe dans les dernières phrases de l'œuvre, ce qui n'est pas négligeable. Au lieu de conclure par une description ou par une déclaration d'une vérité romanesque ou philosophique, ou d'un message final, Flaubert conclut son œuvre avec une déclaration directe du personnage principal et de son camarade. L'œuvre renforce la présence du personnage principal et se termine par l'image d'un Frédéric rétrospectif et perdu dans les rêves du passé, ce qui caractérise son existence et souligne le manque du progrès, du mouvement et du développement du personnage principal qui ne peut que rêver et déclarer ses songes. Le roman *L'Éducation sentimentale* incorpore plusieurs méthodes de narration afin de révéler les vérités cachées de l'œuvre.

Les origines du héros romantique : Frédéric Moreau un héros romantique déplacé par son appartenance à la haute bourgeoisie

En ce qui concerne Frédéric Moreau de *L'Éducation sentimentale*, nous pouvons le considérer comme un héros romantique déplacé. En dépit de son bon maintien et de l'allégresse de ses manières et de sa volonté, Frédéric est conscient de l'insuffisance de son être et du déplacement de son âme et de sa personne comme une partie (ou un membre)

²²² *Ibid.*, p. 455.

disloquée du corps social. Frédéric admet qu'il est « de la race des déshérités²²³ », cherchant quelque chose d'intenable, une gloire chevaleresque, une dignité noble et une industrie régulière, bourgeoise. Frédéric n'appartient pas à la noblesse, ni à la bourgeoisie. Il a des pulsions pour l'existence artistique, mais il n'est pas un artiste ; il réfléchit, mais il n'analyse pas ; il pense, mais il ne discerne pas ; il décide, mais il ne fait pas. Frédéric oscille entre l'indécision et la puissance de ses sentiments (qui sont divisés). Les attirances, les possibilités et les attractions de son siècle submergent et éblouissent cet homme d'une âme faible. Certes, il faut noter que Flaubert n'a pas joué avec le nom de Frédéric, car ce personnage n'est pas, comme les autres antihéros, d'un cœur noir, d'une âme sombre et mercuriale (ce que son nom, Moreau, peut indiquer), ce qui souligne la faiblesse de Frédéric qui est simplement un homme bourgeois qui dissipe sa fortune.

Frédéric joue le rôle d'un aristocrate riche et aisé qui s'intéresse au monde artistique, philosophique et social. Il faut noter que Frédéric est du sang mêlé (comme les autres héros romantiques), possédant un titre et un patrimoine noble par sa mère, mais il est plus précisément un membre de la haute bourgeoisie, possédant, par son héritage de la terre, des fermes et donc de l'argent. Néanmoins, Frédéric adopte l'attitude d'un jeune seigneur, agissant sous les fausses présomptions d'une noblesse éternelle qui le fait seigneur de n'importe quel métier qu'il décide d'entreprendre. Cette prétention précipite son déclin doux à la médiocrité de la fortune, de l'état social et du talent. Privé de la nécessité de travailler et accoutumé à une vie d'aise, Frédéric vit à l'époque de la décadence, qui fonctionne comme le co-conspirateur dans le rabaissement, dans la régression du talent personnel du héros (qui se laisse mettre de côté et attirer à cause de son manque de confiance, de courage personnel et de désir de travailler). Frédéric cherche la

²²³ *Ibid.*, p. 34.

distinction sans le travail, sans l'obscurité nécessaire pour accomplir des œuvres éternelles (une phobie que Lucien d'*Illusions perdues* a également redoutée et évitée).

Il tombe dans une cavité d'un vide en expansion, cherchant sa propre manifestation par l'existence et le contact avec les autres, en particulier avec ses amours. Il est le poète soi-disant, affaibli par la décadence et la richesse des possibilités offertes. Trop faible pour servir comme le héros byronien, sensible comme le poète mais immobilisé par l'inertie, Frédéric, comme les autres héros romantiques, n'appartient pas à l'époque qui vient, car il est motivé par des sentiments poétiques qui sont toujours en germe, nécessitant une paix, une séparation et une discipline monastique, ce que le siècle ne peut pas offrir. La lumière et l'étincellement des plaisirs de la vie bohémienne (à la manière riche, cultivée et raffinée) attirent Frédéric. Malheureusement, Frédéric ne possède pas de forces à contribuer ou à mériter cette vie bohémienne ; il ressent les plaisirs de cette existence sans produire les fruits indispensables pour le maintien de cette voie. Frédéric n'est pas l'homme de l'action, l'homme dynamique qui est si nécessaire pour l'époque et l'existence bohémienne. Il est un poète ou un artiste détroqué, si les poètes et les artistes sont les prophètes et les prêtres de cette génération. Le luxe, comme la pauvreté et l'indignité de la position sociale, peut également détruire le talent. Frédéric choisit l'élixir doux des plaisirs et de l'amour pour anesthésier les vérités subtiles et sévères. Témoin des changements sociaux, d'une révolution politique et sociale (celle de 1848), Frédéric est toujours inchangé, passif et statique, émotionnellement inconstant dans cette stupeur de la stagnation, vacillant dans ce formaldéhyde doux, le luxe. Cette étude classifie Frédéric comme un héros régressif.

Frédéric Moreau : la quête de l'amour comme un camouflage contre la médiocrité

Au lieu de fixer, de déterminer un chemin ou une source de bonheur, Frédéric se donne à la chance, attendant son bonheur au lieu d'essayer de saisir ses chances pour la vie de plénitude intellectuelle, spirituelle et personnelle. Frédéric opère sous l'impression que la pureté de son âme devrait assurer son bonheur (sans ses propres efforts): « Il trouvait que le bonheur mérité par l'excellence de son âme tardait à venir²²⁴ ». Cette philosophie possède une certaine logique dans laquelle l'excellence, la bonté et la pureté de l'âme inspireront (ou attireront) le bonheur et le contentement, mais cette croyance révèle la passivité de Frédéric, qui exige le bonheur seulement par la grâce de sa personne. Nous pouvons tenir la conclusion que la quête de l'amour (une quête chevaleresque et héroïque selon la vision de Frédéric) devient un essai obsédant et infortuné pour le bonheur. Pour Frédéric, l'affirmation de sa propre existence se trouve uniquement dans l'expérience et l'accomplissement de l'amour, ce qui marque le héros romantique du passé. L'amour permet à Frédéric d'accéder à la profondeur de l'âme humaine sans grandes peines (sans le labeur, la lutte et le conflit personnel qui sont nécessaires pour l'accès au sublime). L'amour est une ressource disponible, une voie divine pour avoir accès à l'Absolu, mais, au contraire de la pensée de Frédéric, il faut mériter et préserver cette voie divine, même par des crises déchirantes. Frédéric est conscient de la puissance fertile et nourrissante de l'amour au commencement de son éducation amoureuse, reconnaissant qu'il doit le maîtriser pour servir ses talents et ses fins (la création d'un chef-d'œuvre). Frédéric conclut que : « L'amour est la pâture et comme l'atmosphère du génie. Les émotions extraordinaires produisent les œuvres sublimes²²⁵ ». Cette perspective possède de la valeur et de la dignité (et certainement de l'utilité), mais l'inspiration, la stimulation de l'amour

²²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²²⁵ *Ibid.*, p. 34.

est également fragile et sujette à la vulgarisation et la perversion de ce sentiment noble (et également la source ou l'objet de ce sentiment, le bien-aimé). L'amour provoque la grandeur d'âme et la sensibilité hyper-développée, mais il n'est pas une ressource finie, à exploiter sans considération ses besoins comme l'obéissance, l'altruisme, le respect, la reconnaissance et l'adoration. Dans cet ordre d'idées, Frédéric maîtrise la signification de l'amour (et sa nécessité), mais il ne peut pas effectuer la réciproque ou remplir ses devoirs envers cette force puissante. Frédéric ne peut pas se donner complètement, fidèlement à l'amour à cause de son caractère vacillant, faible et égoïste. Frédéric aime à la mesure que cet amour inspire, laissant son amour languir quand il (l'amour) ne sert pas ses intérêts, son tempérament, ses humeurs et ses caprices. Frédéric incarne l'inconstance. Frédéric désire aimer avec ardeur, il désire aimer parfaitement et de tout son esprit et de toute son âme, mais au bout du compte, Frédéric ne peut pas se donner à l'amour. Il l'utilise pour échapper à la réalité, il se perd dans l'amour, dans une femme (Mme Arnoux), une cause qu'il a créée pour assurer un amour inaccessible (donc sans devoir) pour échapper au moment où il doit abdiquer face à un autre (ou à l'amour). Le culte à Mme Arnoux le distrait de sa peur générale d'entrer et d'embrasser une profession, un choix, une voie d'existence, maintenant une liberté illusoire et fausse. La quête de l'amour camoufle le manque d'ambition et d'action de la part de Frédéric qui se convainc de la validité omnipotente de sa quête. L'amour influence mais ne motive pas Frédéric comme les héros romantiques du passé. Frédéric, comme un héros romantique faible, est attiré par l'amour, mais il est incapable de le saisir, ce qui diminue, mais n'efface pas son statut comme un héros romantique.

Le destin et la prédilection du héros romantique : Frédéric Moreau ou le héros romantique dépourvu

Le héros romantique comme Julien, Gilliatt et Lucien (dans *Les Splendeurs et misères des courtisanes*) sont détruits physiquement, tandis que le héros moins tragique comme Frédéric, est lassé physiquement de vivre, mais il continue de subir sa stagnation, se souvenant chaque jour à nouveau de sa médiocrité. Sa vie devient aussi dévidée que son âme et son esprit, ce qui constitue une mort vivante. La citation suivante (vers la conclusion de l'œuvre et de la vie de Frédéric) résume l'existence apathique et illusoire de ce personnage :

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides ; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent ; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur.²²⁶

Cette étude remarque que Frédéric est défait par ce cycle des sentiments éblouissants qui l'empêchent de développer son potentiel, le travail. Frédéric s'anesthésie pour survivre à la submersion des sentiments, choisissant le repos, les amusements et les plaisirs légers pour échapper aux tendances qui le dominent. La solitude, les voyages, la mélancolie, la fréquentation des ruines et l'amertume de la nostalgie pour la perte des connexions humaines caractérisent Frédéric et également les autres héros romantiques. Frédéric arrive

²²⁶ *Ibid.*, p. 446-447.

à l'état d'une détente fautive avec ses sentiments et son cœur, ayant submergé son cœur dans des plaisirs légers pour refouler ses angoisses et le dérangement de ses sentiments. Néanmoins, cette stratégie de répression étouffe ses angoisses et également sa profondeur, le sublime offert par les sentiments de la souffrance. Les plaisirs et les sentiments légers sont insuffisants et mièvres, dissolvant la grandeur et le potentiel de Frédéric. Ce personnage mène une existence sans signification, s'attachant à sa voie plate de médiocrité. Le personnage Frédéric Moreau de *L'Éducation sentimentale* représente la régression du héros romantique. Ce personnage peut être conçu comme une réduction du héros romantique, incarnant un homme et un héros dévidé qui accepte trop docilement son rôle dans la haute bourgeoisie et généralement l'écoulement de la société devant la rupture avec la monarchie en faveur de la République. En dépit de la passivité et manque d'un caractère fort, Frédéric est une projection d'un refus programmé par Flaubert, un refus passif qui s'oppose tranquillement aux bouleversements sociaux. Ce genre de héros romantique (qui est encore romantique grâce à son état distinct et son refus), s'oppose à la société par sa passivité marquée contre une société bourgeoise qui met en valeur l'activité et la productivité. Le fait d'être inactif et nonchalant est une prise de position contrariée à l'esprit social. Plus la société dicte l'activité et l'industrie personnelle pour la croissance économique et personnelle, plus le personnage de Frédéric cesse de fonctionner comme il lui est exigé, opérant sous un dysfonctionnement tranquille et plaisant qui atténue et atrophie l'esprit et l'âme humaine. Frédéric est plus qu'un héros romantique diminué, il est plus proche d'une caricature qui est le miroir d'une société vide. Frédéric représente la figure humaine d'avortement du potentiel en face de la médiocrité personnelle et sociale. Le héros romantique des autres œuvres analysées dans cette étude possède un talent ou une nature spéciale, tandis que l'œuvre de Flaubert traite l'antihéros du héros romantique, une

figure inadaptée à l'état élu du héros comme un héros médiocre. Frédéric est toujours un héros, car il est consigné à subir son état de médiocrité toute sa vie. Frédéric devient un héros quasi-tragique, sans la dignité et la noblesse d'un héros tragique (ce qui réduit cette tragédie), mais toujours souffrant subtilement. Plus précisément, Frédéric est une figure pathétique, représentant une image affaiblie et déchue d'un héros tragique. Il est une pauvre copie d'un héros de témérité, car il n'y a pas de place pour le héros doué dans une société basée sur la production incessante. En conséquence, le héros romantique se purge de sa grandeur d'âme et d'esprit, fonctionnant au niveau requis pour se situer et adapter aux nouvelles conditions. Néanmoins, cette adaptation est imparfaite et futile, créant un être emprisonné par sa propre médiocrité. Cette adaptation à la réalité est, néanmoins, une autre forme de l'inadaptation du héros romantique. La médiocrité, comme le talent, n'est pas convenable dans une société guidée par l'accomplissement et la réussite économique et personnelle. Donc, Frédéric est la victime littéraire de ce qu'il devrait être, un héros romantique. Comme les autres héros romantique, il est inadapté et dysfonctionnel, un être sans sa propre force et sa propre volonté. De plus, ce sont les sentiments qui ordonnent et dirigent son sort (ce qui est une trace de son appartenance aux autres héros romantiques). Au contraire des autres héros romantiques, Frédéric reprend ses sentiments, jouissant de leur expérience et de leur effet, mais ne leur accordant pas la concentration et l'effort qui sont nécessaires. Frédéric est conscient de ses sentiments, mais sans les ressources personnelles de les exhumer et déchiffrer, ce qui fournissait la profondeur personnelle. Frédéric n'est pas programmé à accéder à ces analyses, ce qui réduit ce personnage. Néanmoins, Frédéric possède plusieurs composantes du héros romantique. En dépit de son impuissance personnelle et intuitive, ce personnage révélateur expose les faiblesses humaines qui dictent le cours du héros romantique. Plus précisément, les faiblesses de

Frédéric réside dans la peur de ne pas atteindre son potentiel, ni de ressentir une beauté parfaite. Frédéric est disposé à repousser son potentiel et l'expérience de la beauté (intentionnellement de la part de l'écrivain) afin d'éviter le désappointement de ces éléments précaires. Frédéric bloque son potentiel pour satisfaire sa peur d'un talent et d'une beauté imparfaite. La peur de l'imperfection immobilise Frédéric, causant son imperfection, sa stagnation. Au moins cette imperfection est contrôlée et familière, tandis que l'expérience d'une déconvenue serait imprévisible et accablante. Le genre du héros romantique représenté par Frédéric rejette la perfection et le développement de son potentiel, supprimant cette quête à cause du prix de l'échec personnel. L'illusion, la déception et l'amertume oppriment et menacent ce héros, comme les autres héros romantiques. L'impuissance et l'impossibilité de posséder la gloire et l'objet ou la personne désirée (ce qui est le cas pour Frédéric), étouffe ce héros romantique. Privé de la perfection de son être, de son potentiel et de sa maîtresse idéale (Mme Arnoux), Frédéric est torturé par l'inaccessibilité de cette perfection, suivant aveuglément les pulsions de son cœur insatisfait. Le cœur insatisfait domine l'homme, créant des chemins serpentants qui prennent au piège le personnage et le lecteur. Le héros romantique présenté dans les œuvres de cette étude, s'ancre dans le type médiocre et dans l'héroïsme pathétique et tranquille d'un être qui éprouve la médiocrité. Dans cet ordre d'idées, une thématique implicite de l'œuvre *L'Éducation sentimentale* qui tourne autour du héros romantique est la médiocrité. Le narrateur omniscient déclare qu'« [o]n se réfugie dans le médiocre, par désespoir du beau qu'on a rêvé²²⁷ ». Cet énoncé décrit le nouveau héros romantique représenté par Frédéric Moreau, un être qui est embourbé dans sa propre médiocrité. Le nouveau héros romantique souffre d'une autre maladie de son siècle, la médiocrité pendant une époque qui

²²⁷ *Ibid.*, p. 291.

fête la capacité et l'achèvement individuel. Par conséquent, le nouveau héros romantique est paralysé par son incertitude et par son incapacité et non pas par son talent et l'incompétence de la société à reconnaître son potentiel, ce qui est le cas pour le héros romantique comme Julien, Lucien et Gilliatt. Le nouveau héros s'exile lui-même de la société et de sa quête par son inadaptation innée. Frédéric continue d'être inscrit dans la tradition des héros romantiques déplacés et dépourvus de courage et de vigueur. La souffrance doit être évitée à n'importe quel prix, même à la perte de soi.

Récapitulation

Le manque et l'incapacité de souffrir intensivement marque le héros romantique représenté par Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*. Un esprit de lassitude caractérise le nouveau héros romantique qui se laisse apporter par la vie, montrant sa défiance (ou sa révolte) par son inaction, par son refus d'agir. Cette inaction s'oppose et se moque du dynamisme social qui est redouté. Obsédé par l'amour idéal et inaccessible, par ses manques et par son incapacité de trouver une place sociale (ou une profession dans le domaine social), Frédéric continue de représenter ces traits du héros romantique. Comme les héros romantiques traditionnels, Frédéric est déplacé et dépossédé, cherchant des maîtresses, des alliances, des professions et des camps politiques et sociaux, attiré et ennuyé de chaque possibilité. Insatisfait de ces perspectives et incapable (ou indisposé) d'accéder au sublime, Frédéric se perd et se minimalise dans une zone tampon confortable mais sombre et étouffante. Désillusionné par cette inaccessibilité au sublime et par le tourbillon des activités insatisfaisantes de l'époque, Frédéric est légèrement affligé par la banalité d'existence dévidée du sens, se résignant dans une existence des plaisirs insipides et passagères et de l'élan intrinsèque à l'homme inspiré.

Chapitre IV : La revalorisation du héros romantique dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo

Introduction

Victor Hugo établit une figure héroïque qui correspond aux traits du héros romantique dans son œuvre *Les Travailleurs de la mer*. Gilliatt, le pilote de la mer, incarne plusieurs aspects du héros romantique, ce qui indique que le romantisme influence et s'infuse dans une œuvre écrite pendant la période considérée réaliste. Le roman en deux tomes, *Les Travailleurs de la mer*, paru en 1866, présente les figures diverses d'île anglo-normande de Guernesey. Parmi ces figures, l'histoire centrale de Gilliatt enlace les histoires des personnages secondaires, la thématique de la mer et la représentation de la lutte humaine. La présence d'un héros romantique fortifie le rapport entre l'écrivain, l'œuvre et le romantisme. Gilliatt représente la persistance d'un héros romantique pur qui existe inconsciemment pour et par sa clarté d'âme. Il est le héros romantique modeste qui est trop innocent et inexpérimenté du monde de saisir son état élu comme le héros romantique. Il est un héros authentique sans sa propre connaissance, attaché aux mystères d'âme. Gilliatt intègre l'attachement au sublime du héros romantique, transposant les éléments d'un romantisme qui continue de se réverbérer subtilement.

Selon la conception hugolienne du héros romanesque, le personnage de Gilliatt résiste à la catégorisation et donc à une appartenance claire, s'accordant imparfaitement aux critères du poète-songeur-mage et représentant un héros non légendaire sans des racines venues du Moyen Âge, ce qui est une convention du mouvement romantique. Bénichou définit le premier genre du héros, le prophète-mage, en expliquant les faits suivants : « Quiconque a lu Hugo connaît cette veine de sa poésie où l'univers, le poète et

Dieu forment comme un ensemble dans lequel tout s'harmonise et se répond. Cet accord se montre sous les lumières diverses ; celle, parfois, de la nostalgie, selon la tradition, encore forte vers 1830 [...] ²²⁸ ». Gilliatt possède une propension pour le songe et la spéculation à propos le fonctionnement de l'univers, de la nature et du sublime. Attaché à la sensibilité d'âme, il est un innocent qui est ouvert au sublime. Néanmoins, il n'est pas un mage adepte qui entretient une union parfaite entre le sublime, la nature et sa personne. Gilliatt s'attache et touche chaque élément, mais il n'est pas capable de réunir et de s'aligner à chaque élément simultanément. Il est prédisposé aux pensées profondes mais il n'est pas le maître de ces pensées. Certes, il éprouve une mélancolie ou une nostalgie douce d'une vie solitaire qui l'ennoblit et qui le rend plus poétique comme une figure pathétique. Pareillement, Gilliatt est un héros atypique, un héros moral qui incarne la persévérance et la fidélité humaine à une tâche et à l'amour, portant les poids d'un travail laborieux, solitaire et pénible et assurant le bonheur de sa maîtresse avec un autre homme. Néanmoins, Gilliatt ne forme pas un héros typique des romans de Hugo. Bénichou décrit ce groupement du héros incontestable comme une figure de la vengeance ou de la chevalerie :

Il est cependant fréquent - c'est, à vrai dire, la figure épique, la plus naturelle – que le châtement du crime soit confié à un vengeur humain, héros, chevalier errant, réparateur de torts. C'est là, comme chacun sait, un des principaux personnages de la Fable hugolienne. Le XIX^e siècle, à la recherche d'une mythologie propre, qui ne dût rien à celle de l'Antiquité, a beaucoup utilisé ou imité la matière légendaire du Moyen Âge.²²⁹

Il est évident que Gilliatt possède une noblesse chevaleresque innée, mais qu'il n'est pas une force du châtement (il est plutôt une victime d'un châtement imposé par les habitants d'île pour les crimes spirituels qui ne sont jamais commis). De plus, Gilliatt n'est pas un

²²⁸ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 314-315.

²²⁹ *Ibid.*, p. 367.

vengeur, un chevalier (errant ou correct), ni un héros d'une apparence physique noble. Néanmoins, le personnage de Gilliatt est cohérent avec « la Fable hugolienne²³⁰ ». De plus, Gilliatt peut être rapproché du personnage de Quasimodo de *Notre Dame de Paris*, comme un être marginalisé, détesté et considéré spirituellement déformé de naissance (mais dans le cas de Gilliatt, ce sont les rigueurs d'une vie sauvage en nature qui vieillissent son corps). La nature rend ces deux figures déformées et excommuniées. Nous pouvons tenir la conclusion que Gilliatt est une combinaison spirituelle d'un chevalier, possédant une nature noble, et d'un Quasimodo, d'un héros refoulé qui est capable d'altruisme. Cette composition hybride forme un personnage plus singulier et plus riche. Gilliatt dépasse les limites des héros mythiques ou ceux du Moyen Âge, arrivant jusqu'aux limites d'un mage d'une nature abstraite et philosophique, ce que l'attache au mouvement romantique en train d'ajuster les paramètres de son essence et de ses archétypes. Gilliatt est un composé de plusieurs influences romantiques. Surtout, cette figure représente un « héroïsme moral²³¹ » devenant un martyr du travail et de la moralité qui dépasse l'existence humaine.

Un héros romantique déplacé des origines ambiguës

Gilliatt incarne la progéniture des ancêtres mystérieux. Ces inconnus sont des étrangers, un état qui caractérise avec quintessence Gilliatt et le héros romantique. L'histoire personnelle de Gilliatt est déterminée par la fuite de sa mère comme une réfugiée vraisemblablement de la Révolution en 1789. Les habitants de l'île présumant dans l'œuvre que la Gilliatt, la mère de Gilliatt, est une française déplacée et rendue vulnérable par les tumultes historiques :

²³⁰ *Id.*

²³¹ *Ibid.*, p. 380.

Française, il est probable qu'elle [la mère de Gilliatt, *la Gilliatt*] l'était. Les volcans lancent des pierres et les révolutions des hommes. Des familles sont ainsi envoyées à de grandes distances, des destinées sont ainsi dépaysées, des groupes sont dispersés et s'émiettent ; des gens tombent des nues, ceux-ci en Allemagne, ceux-là en Angleterre, ceux-là en Amérique. Ils étonnent les naturels du pays. D'où viennent ces inconnus ? C'est ce Vésuve qui fume là-bas qui les a expectorés. On donne des noms à ces aérolithes, à ces individus expulsés et perdus, à ces éliminés du sort ; on les appelle émigrés, réfugiés, aventuriers. S'ils restent, on les tolère ; s'ils s'en vont, on est content. Quelquefois ce sont des êtres absolument inoffensifs, étrangers, les femmes du moins, aux événements qui les ont chassés, n'ayant ni haine ni colère, projectiles sans le vouloir, très étonnés. Ils reprennent racine comme ils peuvent. Ils ne faisaient rien à personne, et ne comprennent pas ce qui leur est arrivé. J'ai vu une pauvre touffe d'herbe lancée éperdument en l'air par une explosion de mine. La révolution française, plus que toute autre explosion, a eu de ces jets lointains. La femme qu'à Guernesey on appelait la Gilliatt était peut-être cette touffe d'herbe-là.²³²

La description de la nature instable, fragile et inadaptée des émigrés s'applique à Gilliatt qui appartient à la catégorie d'un homme toléré mais qui n'est jamais accepté. Il est toujours un émigré isolé qui est jeté d'un pays, d'un milieu et de l'histoire. Gilliatt porte son histoire personnelle en continuant de vivre comme un étranger supporté. Ce statut d'intouchable indique que Gilliatt est prédestiné à être distingué et séparé des autres, comme le héros romantique. Déplacé et abusé par son nouvel état de dépendance et d'incertitude sans une affiliation précise, Gilliatt est dépossédé, ce qui reflète les attributs du héros romantique.

De même, Gilliatt et sa mère se réfugient dans la solitude, refusant les convenances sociales et l'intégration à la vie commune du village, prenant leur distance des autres par la méfiance suscitée de leurs expériences du désarroi social et par leur désir pour la tranquillité personnelle. Par exemple, les deux évitent les institutions sociales, ne fréquentant pas les églises, ce qui stimule des soupçons et de la désapprobation, car

²³² Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer Tome I*, Paris, Édition Nelson, 1933, p. 100-101.

« [n]’aller « aucune place », c’est grave²³³ ». La famille de Gilliatt est ostracisée de la société, ce qui contribue au sentiment d’une séparation intrinsèque et innée qui devient un héritage familial qui est programmé dans l’esprit de Gilliatt.

Notamment, les origines de Gilliatt sont d’une classe cultivée et distinguée, car sa mère porte avec elle des livres, et Gilliatt est accoutumé à se référer à cette collection protégée.²³⁴ De plus, la mère de Gilliatt possède des toiles, des chemises, des jupes et des objets de luxe d’une personne de qualité, ce qui suggère qu’elle ait occupé une position d’affluence au passé. Le narrateur spécifie que cette collection de livres contient des titres comme le *Dictionnaire de Rosier*, *Candide* de Voltaire, *Avis au peuple sur la santé* de Tissot, *De Rhubarbaro*, et un traité sur *la Rhubarbe* de docteur Tilinguis de 1679 en Allemagne.²³⁵ Ces titres indiquent un esprit libre, intellectuel et potentiellement anticlérical. La nature scientifique de plusieurs œuvres qui traitent la médecine, indiquent une guilde ou une association professionnelle d’une classe éduquée de la bourgeoisie. Les origines de Gilliatt restent mystérieuses, mais il est certain q’il vient d’une classe qui sait lire et écrire. Il n’est pas commun même s’il est réduit à cet état. En outre, la mère de Gilliatt est une guérisseuse, une profession que Gilliatt continue, refusant la réputation d’un homme de miracles et les pouvoirs de magie. Gilliatt se sert des médicaments aux herbes de sa mère pour guérir les malades de l’île, refusant les honneurs, les titres d’honneur et l’argent. Dédié et doué d’un esprit noble, Gilliatt s’allie à la nature comme la source de guérison des maladies, refusant la gloire personnelle et les cadeaux pour les cadeaux de la nature. Néanmoins, la communauté considère Gilliatt comme la progéniture d’un démon ou

²³³ *Ibid.*, p.100.

²³⁴ *Ibid.*, p. 104.

²³⁵ *Id.*

du diable qui possède des pouvoirs de guérir ou d'affliger les autres.²³⁶ Gilliatt subit une existence en « quarantaine²³⁷ » de la communauté comme un homme redouté et évité qui suscite de la crainte. Gilliatt est marqué par une vie de résignation à cause de ses traits distincts. Surtout, Gilliatt représente les vestiges d'une classe bourgeoise ou noble qui est déracinée et appauvrie mais qui garde, néanmoins, la finesse d'âme.

Dès lors, Gilliatt est prédisposé pour l'isolement de l'humanité, désirant sa solitude et acceptant cet état comme une norme précieuse, même au prix des sentiments qui civilisent l'être humain (et même après la mort de sa mère, son seul compagnon) :

Cette morte fut pour le survivant un accablement. Il était sauvage, il devint farouche. Le désert s'acheva autour de lui. Ce n'était que l'isolement ce fut le vide. Tant qu'on est deux, la vie est possible. Seul, il semble qu'on ne pourra plus la traîner. On renonce à tuer. C'est la première forme du désespoir. Plus tard on comprend que le devoir est une série d'acceptations. On regarde la mort, on regarde la vie, et l'on consent. Mais c'est un consentement qui saigne.

Gilliatt était jeune, sa plaie se cicatrisa. A cet âge, les chairs du cœur reprennent. Sa tristesse, effacée peu à peu, se mêla autour de lui à la nature, y devint une sorte de charme, l'attira vers les choses et loin des hommes, et amalgama de plus en plus cette âme à la solitude.²³⁸

Gilliatt éprouve un isolement imposé qui devient une solitude acceptée et même désirée. Celui-ci se rend compte que le désespoir est un élément naturel de sa vie qui est une consolation perpétuelle des acceptations qu'il a dû faire. La mort et la vie s'entremêlent pour Gilliatt qui essaie de comprendre qu'il faut passer entre ces deux étapes sans se plaindre, sans protestation, car les deux étapes deviennent une seule épreuve qu'il faut supporter. Cet effort de supporter les poids d'une existence inachevée, obscure et vide, affaiblit et blesse même un individu comme Gilliatt, qui ne peut qu'accepter une existence

²³⁶ *Ibid.*, p. 114.

²³⁷ *Ibid.*, p. 103.

²³⁸ *Ibid.*, p. 102.

interminable mais qui est néanmoins hanté par le spectre de la mort. Certes, la jeunesse de Gilliatt l'empêche de se résigner complètement dans l'attente sombre de la mort, transférant son isolement dans une solitude précieuse. Cette solitude est rendue délicieuse par la recherche pour les profondeurs d'âme. Il faut noter que Gilliatt est associé à la solitude et à un surgissement des pulsions sans restriction et sans l'effet tempérant de la civilisation. Gilliatt éprouve ses sentiments d'une manière sauvage sans les modifier et filtrer, n'ayant aucune méthode pour réduire leur effet. Cette soumission et expression complète des sentiments est un renoncement à soi. Cet abandon aux émotions marque le héros romantique. Gilliatt se lance dans l'extase de ses sentiments, et en particulier, dans la douleur exquise, ce qui amplifie son appartenance à l'archétype romantique qui ne peut pas et refuse de contrôler ses pulsions. Gilliatt partage les attributs d'un héros romantique, se donnant à la puissance de ses émotions.

De plus, Gilliatt, comme le héros romantique, est lié (même par ignorance ou par la force de son imagination) aux puissances surnaturelles comme un mage ou un magicien sinistre. Le narrateur constate que les superstitions imposées sur l'homme, comme sur la maison, peuvent détruire ces êtres, ce qui souligne l'état de Gilliatt d'après la communauté humaine : « La maison comme l'homme peut devenir cadavre. Il suffit qu'une superstition le tue. Alors elle est terrible. Ces maisons mortes ne sont point rares dans les îles de la Manche²³⁹ ». Les maisons mortes et les hommes condamnés et considérés morts et obscurs sont une espèce typique qui hantent le paysage romantique. Gilliatt répond à l'imagination fertile des insulaires. Selon la pudeur locale, le refus de se conformer condamne Gilliatt à l'état d'un exclu évité qui provoque la peur. Néanmoins, Gilliatt a sa propre profession. Il est un pêcheur, un artisan, un charron, un mécanicien, et surtout (selon la communauté) un

²³⁹ *Ibid.*, p. 95.

magicien néfaste, un maléfique qui est l'enfant du diable et de la sorcière. Selon les habitants d'île, la preuve de ses origines surnaturelles et de ses pouvoirs réside dans le genre des activités nocturnes que Gilliatt poursuit :

Il n'allait jamais à la chapelle. Il sortait souvent la nuit. Il parlait aux sorciers. Une fois on l'avait vu assis dans l'herbe d'un air étonné. Il hantait le dolmen de l'Anresse et les pierres qui sont dans la campagne çà et là. On croyait être sûr de l'avoir vu saluer poliment la Roque qui Chante. Il achetait tous les oiseaux qu'on lui apportait et les mettait en liberté. Il était honnête aux personnes bourgeoises dans les rues de Saint-Sampson, mais faisait volontiers un détour pour n'y point passer.²⁴⁰

La méditation personnelle, les promenades nocturnes (les activités des figures romantiques) et la liberté de parcourir le paysage et son âme comme un mage itinérant caractérise Gilliatt. Néanmoins, ces activités romantiques ne sont pas considérées avec innocence. Elles sont associées aux arts noirs, à l'immoralité et aux actes sordides. Le peuple commun est convaincu de son association aux forces mystérieuses et mauvaises et « [o]n n'était pas sûr que Gilliatt ne fût pas des charmes, des philtres et des « bouilleries ». Il avait des fioles²⁴¹ ». Selon cette description, Gilliatt s'occupe de la sorcellerie, formulant des potions et des breuvages pour servir ses propres fins (ou les fins de ceux qui le consultent). Surtout, Gilliatt prend des promenades nocturnes pour s'affilier et communiquer avec les mauvais esprits et les criminels qui prennent leur force pendant la nuit : « Pourquoi allait-il se promener le soir, et quelque fois jusqu'à minuit, dans les falaises ? évidemment pour causer avec les mauvaises gens qui sont la nuit au bord de la mer dans de la fumée²⁴² ». Selon cette conception, Gilliatt est un homme des puissances noires qui s'allie aux êtres surnaturels. Sa compassion envers les oiseaux est « un signe auquel on reconnaît

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 103-104.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 104-105.

²⁴² *Id.*

généralement les magiciens²⁴³ ». Déplacé et isolé, Gilliatt devient un être de mystère, de suspicion et de malaise. Sa fraternité avec les bêtes, les oiseaux et généralement avec la nature est une source de son ostracisme et la preuve de son accord avec le surnaturel. Gilliatt échappe à la catégorisation et aux convenances, devenant une figure atypique, et marginalisé par les autres. En fait, le narrateur résume ce manque d'appartenance en demandant la question suivante : « Que voulez-vous qu'un pays devienne avec un homme comme cela ?²⁴⁴ ». Les êtres comme Gilliatt éludent le bonheur et le progrès commun par leurs propensions idiosyncrasiques, énigmatiques et inqualifiables. Donc, Gilliatt est destiné à mystifier l'ordre établi et le bonheur préconçu. Gilliatt partage son existence avec les oiseaux et les bêtes de la mer, établissant un milieu, une unité et une compréhension implicite avec ces autres êtres. Surtout, Gilliatt établit une mission commune, la survie, avec les cormorans, les témoins de ses défis pendant l'extraction de la machine du paquebot *La Durande*. Gilliatt s'accoutume à « l'hospitalité d'une gueule ouverte²⁴⁵ », s'entremêlant dans le milieu naturel. La nature devient un foyer, un refuge pour un homme qui se fait ressortir des normes humaines pour renforcer son rapport aux éléments de la nature et de la réflexion sur le sublime.

Un rapport à la nature

Le spécialiste du romantisme Paul Bénichou fournit des détails à propos de la référence de Hugo à l'antique Chaldée²⁴⁶, expliquant que la Chaldée est un pays mythique des bergers adeptes à l'astronomie et à l'interprétation des étoiles.²⁴⁷ Gilliatt est une sorte de berger de la mer, surveillant des bateaux et les gens de mer, guidant, sauvant et

²⁴³ *Ibid.*, p. 112.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

²⁴⁵ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer Tome II*, Paris, Édition Nelson, 1933, p. 99.

²⁴⁶ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer Tome I*, p. 119.

²⁴⁷ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, p. 503.

protégeant les êtres humains et les oiseaux marins. De plus, Gilliatt observe et valorise les étoiles, songeant sous leur présence. Il est donc un astronome amateur et naturel. Gilliatt est un être qui est attaché à la nature, naviguant la mer, s'accommodant à la vie de plein air et la spéculation à propos de l'univers naturel (il est même soupçonné d'une communion surnaturelle et néfaste avec les esprits de la nature). Gilliatt est sensible aux panoramas et au fonctionnement de la nature. Notamment, Gilliatt incarne une ouverture à la nature qui est exprimée plus directement dans la poésie de Hugo et qui se transfère dans son roman. Paul Bénichou souligne dans la section « *La Mère Nature* » de son étude *Les Mages romantiques* l'influence primordiale de la nature dans la poésie et dans la conception d'univers hugolien :

La poésie de Hugo célèbre souvent une plénitude, assez naïve même, de communion avec la nature. L'inquiétude qu'un univers, reconnu sans signification et sans langage, a inspirée aux Temps modernes est chose connue. [...] Tous les poètes du temps en sont de bons témoins, et Hugo, plus qu'aucun autre, à la fois par sa particulière capacité d'euphorie et de participation vitale à l'univers naturel, comme à la famille et à l'amour, et par l'intensité aiguë, funèbre parfois, de son anxiété face à la nuit, à l'immensité, à la tombe.²⁴⁸

Cette description d'un rapport parfait à la nature qui fait ressortir l'intégrité, l'ampleur et l'harmonie de la nature s'appliquent avec modification au roman *Les Travailleurs de la mer*. Hugo traite l'accord et le désaccord entre l'humanité et la nature, envisageant une guerre constante entre la puissance de la nature, incarnée par le caractère capricieux de la mer et la nature omniprésente du vent. La nature rivalise avec l'homme qui s'impose incessamment, dérangeant, brutalisant et ravissant son visage. Les personnages comme Gilliatt incarnent une dichotomie complexe, s'alliant à la nature tandis qu'ils représentent

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 314.

les intérêts humains. Gilliatt possède la force de vie de la nature, et une réceptivité à son environnement qui lui permet d'observer et de constater des vérités singulières à propos de la mer et de l'air. Ces hypothèses l'aident à connecter ces mondes naturels au monde humain du rêve. De plus, Gilliatt s'offre à la nature, à la mer après avoir perdu chaque lien et place au monde humain, complétant son alliance et son allégeance au monde distinct de l'humanité. Un élément du mage en communion avec la nature est retenu et subtilement impliqué dans cette œuvre romanesque de Hugo. Dans le même ordre d'idées, l'œuvre conclue la description de la plénitude et la sensualité de la nature pendant le réveil du printemps qui assure sa continuité. En contraste, Gilliatt se détache de sa vie humaine et de son humanité pour s'immerger dans une nature constante et en floraison. La nature, idyllique et extatique (ou « euphorique » comme le dit Bénichou) continue et projette une vitalité enviable qui invite les êtres humains à l'admirer, joindre et accepter comme le gagnant. Gilliatt éprouve une terreur devant les ombres de la nuit, évoquant l'expérience humaine devant le sublime. Cette expérience du sublime s'adoucit dans la nature qui reflète cet aspect sublime d'une manière plus agréable et paisible.

La notion romantique du beau versus le sublime et la beauté abstraite du héros romantique Gilliatt

Hugo s'appuie sur la distinction entre le beau et le sublime dans sa description de la nature comme une entité qui surpasse le beau, contenant l'Absolu, un aspect de grandeur qui émeut, choque, dérange et fascine les observateurs, les êtres humains. La nature dépasse le beau et le besoin pour l'harmonieux, représentant une force d'une grande dimension qui refuse l'accommodation aux sens humains pour inspirer et terroriser. La nature refuse les caractérisations humaines et les contraintes de la beauté de la civilisation.

La nature incite une horreur délicate. Selon Hugo, la nature, et les personnages les plus liés à la nature, comme Gilliatt, s'inscrivent dans le sublime, refusant le beau qui amuse et qui plaît d'une manière harmonieuse. Hugo aménage cette notion de Burke pour élever l'existence. De plus, l'auteur attache cette esthétique du sublime au niveau cosmique, révélant les vérités de l'univers et de Dieu. Dans l'œuvre, le sublime est l'esthétique principale. Il est cosmique, subjectif et effrayant. Une citation en particulier suscite ces impressions. Cette description de la nature qui refuse la beauté typique et la subjugation incarne la grandeur et la terreur du sublime. La nature est sauvage, irrégulière, grotesque, inconvenante, déchaînée et écrasante. La nature rejette la beauté et la conformité au beau, favorisant le sublime et sa propre esthétique de grandeur :

Rien ne change de forme comme les nuages, si ce n'est les rochers.

Ces formes éveillent l'idée de grandeur, non de beauté. Loin de là. Elles sont parfois maladroites et hideuses. La roche a des nodosités, des tumeurs, des kystes, des ecchymoses, des loupes, des verrues. Les monts sont les gibbosités de la terre. Mme de Staël entendant Chateaubriand qui avait les épaules un peu hautes, mal parler des Alpes, disait : *jalousie de bossu*. Les grandes lignes et les grandes majestés de la nature, le niveau des mers, la silhouette des montagnes, le sombre des forêts, le bleu du ciel, se compliquent d'un ne sait quelle dislocation énorme mêlée à l'harmonie. La beauté à ses lignes, la difformité à ses lignes. Il y a le sourire et il y a le rictus. La désagrégation fait sur la roche les mêmes effets que sur la nuée. Ceci flotte et se décompose, ceci est stable et incohérent. Un reste d'angoisse du chaos est dans la création. Les splendeurs ont des balafres. Une laideur, éblouissante parfois, se mêle aux choses les plus magnifiques et semble protester contre l'ordre. Il y a de la grimace dans le nuage. Il y a un grotesque céleste. Toutes les lignes sont brisées dans le flot, dans le feuillage, dans le rocher, et on ne sait quelles parodies s'y laissent entrevoir. L'informe y domine. Jamais un contour n'y est correct. Grand, oui ; pur, non. Examinez les nuages ; toutes sortes de visages s'y dessinent, toutes sortes de ressemblances s'y montrent, toutes sortes de figures s'y esquissent ; cherchez-y un profil grec. Vous y trouverez un Caliban, non Vénus ; jamais vous n'y verrez le Parthénon. Mais parfois, à la nuit tombante quelque grande table d'ombre, posée sur les jambages de nuée, et entourée de blocs de brume, ébauchera dans le livide ciel crépusculaire un cromlech immense et monstrueux.²⁴⁹

²⁴⁹ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer Tome I*, p. 29-30.

Hugo met en contraste la grandeur et la beauté, insistant sur le fait que les éléments de la nature, comme les rochers et les montagnes sont dignes mais incongrus, dépassant la notion de beauté et de pittoresque. La nature contient la matière grotesque, irrégulière et rongée comme Gilliatt, qui lui-même incarne la beauté irrégulière, atypique et frappante. Elle est presque affligée d'une maladie, infectée et souffrante des symptômes du cancer ou d'une condition anormale, chronique et infinie. La nature est un bossu, ces montagnes sont la preuve de sa malédiction et de son apparence grotesque. De plus, même les éléments de la beauté (comme le ciel, les forêts, la mer et le panorama de certaines montagnes), combinés avec la nature en sa totalité, forment une totalité forcée, disloquée, peu naturelle et hideuse. Ces configurations sont presque tortueuses, expulsant l'harmonie et le beau de la nature. La beauté est expulsée du jardin de la nature. La beauté n'est pas naturelle, elle n'appartient pas à cet ordre des composantes difformes et consternées. Par conséquent, elle (la beauté) doit prendre un aspect défiguré pour s'intégrer dans la nature et dans le sublime, comme Gilliatt. La nature s'adapte en se défigurant. L'état de désintégration, du découpage et de la pourriture (et de la mort) affecte les rochers et les nuages, laissant les traces, les cicatrices et les escarpements, les blessures et les défigurations qui s'infligent sur ces éléments, créant une beauté sublime grâce à son aspect grotesque. De plus, Hugo accorde une valeur aux formes de la difformité, qui sont également dignes et importantes, comme les formes de la beauté. Hugo compare les nuages et les rochers, soulignant que la beauté et la vulnérabilité des nuages égalent l'aspect grotesque et la vulnérabilité des rochers. Les deux sont liés. De plus, la création, qui est grandiose et belle, est également imposante, un chef-d'œuvre, une splendeur qui est marquée par le grotesque, par la défiguration et par les entailles. Les taillades défigurent le corps de la création, la nature. Le vent devient un coup de couteau, gâtant et violant la nature et ses particularités de beauté, comme les nuages et

les éléments grotesques, comme les rochers. Les éléments de la beauté et de la difformité sont affectés, perdant le beau. La dissonance et le grotesque ont une place prééminente dans la mythologie de création. Le grotesque et le beau forment une union paradoxale et dysfonctionnelle, mais absolument indispensable. Cette union choque les sens et les artifices d'un ordre dominant et d'une harmonie imposée. Le grotesque empêche l'usurpation du monde naturel par le monde des artifices, par la civilisation qui se sert du beau. Cet aspect grotesque protège la grandeur et la profondeur de la nature, stimulant les pensées abstraites (et également les pensées au sujet de la mort qui galvanise l'énergie humaine). Dans le même ordre d'idées, Hugo démontre que le beau, comme les nuages, peut également contenir du grotesque. Hugo élève le grotesque au niveau céleste et sacré. De plus, la nature mêle le grotesque et le beau, refusant les limites artificielles et irréelles (produisant, par ce mélange, les parodies, le noble mis dans l'ignoble ou vice versa) ; la nature est l'artiste ultime, mélangeant les formes et les qualités. En effet, de ce mélange, de cette imperfection, se produit la perfection. Il n'existe pas de perfection dans la nature, elle est éclectique et irrégulière, ce qui est, paradoxalement, sa propre forme de perfection. La pureté et la singularité de forme n'existent pas ; chaque être, chaque élément est une fusion maladroite et inadaptée mais nécessaire, grotesquement beau. Le monstre (comme Caliban) égale et dépasse Vénus ; le monstre devient l'incarnation de la beauté par le refus d'une beauté régulière, trop apparente, trop évidente, trop facile et trop commune. Le monstre pousse la notion du sublime, ce qui est la beauté ultime, et donc il est cette beauté ultime. En outre, la nuit est l'asile et le moment de la liberté pour le grotesque ; elle relâche et émet les monstres et le sublime. Elle est la délivrance du grotesque qui incarne le sublime, donc la nuit est la délivrance du sublime. Hugo privilégie le grotesque comme la source du sublime. Cet aspect du grotesque est subjectif mais toujours en opposition à la notion

uniforme du beau. La nature est un amalgame du grotesque et du beau, privilégiant le grotesque qui stimule la grandeur qui s'attache au sublime. Gilliatt est un produit de la nature qui est rendu parfait par ses imperfections et qui est donc lié à la nature et indirectement au sublime par son corps ravagé de la nature, de la vie et de son destin. Le corps de Gilliatt s'allie à la beauté sublime, se composant des traits robustes et marquants, possédant un visage de l'antiquité et plein de la force de nature. Gilliatt est un amalgame de la nature et du sublime. Il est presque un bossu comme une figure imposante, disloquée et marquée par la nature et plus précisément, par ses agents, le vent et la mer. Nous pouvons tenir la conclusion que Gilliatt est lié à la nature, qui, selon la citation analysée dans *Les Travailleurs de la mer Tome I*, est liée à Chateaubriand, la figure romantique et le héros romantique par excellence. Cette liaison entre la nature et le héros romantique comme Chateaubriand s'applique à Gilliatt qui est indirectement lié à la figure de Chateaubriand, fortifiant son association au héros romantique. Donc, Gilliatt incarne la présence et la figure du héros romantique, s'inscrivant dans la tradition romantique.

La physiologie d'un héros romantique : le *Prométhée* d'âme pure

Gilliatt appartient au monde naturel. Il est l'homme moral, le mage spirituel grâce à sa nature sublime qui s'attache d'un magnétisme fort à l'Absolu. Gilliatt partage son existence avec les rochers et les oiseaux, devenant un homme d'une apparence sauvage et d'une âme de l'homme. Il est donc l'homme de deux univers. Il faut noter que même cet homme qui « avait le sombre masque du vent et de la mer²⁵⁰ », est formé et physiquement altéré par le vent. Gilliatt est une créature sculptée par le vent et la mer qui se fusionne dans

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 118.

son corps. Il est uni aux éléments de la nature qui le forment et qui le marquent d'une beauté atypique qui frappe les sens :

Tel était Gilliatt.

Les filles le trouvaient laid.

Il n'était pas laid. Il était beau peut-être. Il avait dans le profil quelque chose d'un barbare antique. Au repos, il ressemblait à un dace de la colonne trajane. Son oreille était petite, délicate sans lambeau, et d'une admirable forme acoustique. Il avait entre les deux yeux cette fière ride verticale de l'homme hardi et persévérant. Les deux coins de sa bouche tombaient, ce qui est amer ; son front était d'une courbe noble et sereine ; sa prunelle franche regardait bien, quoique troublée par ce clignement que donne aux pêcheurs la réverbération des vagues. Son rire était puéril et charmant. Pas de plus ivoire que ses dents. Mais le hâle l'avait fait presque nègre. On ne se mêle pas impunément à l'océan, à sa tempête et à la nuit ; à trente ans, il en paraissait quarante-cinq. Il avait le sombre masque du vent et de la mer. On l'avait surnommé Gilliatt le Malin.²⁵¹

Il est un être d'une certaine dignité peu ordinaire comme un adepte de la nature. Hugo résume cette dignité inhérente à l'homme d'une pureté innée et naturelle en ajoutant que : « Ce sauvage avait ses élégances²⁵² ». Cela indique que l'élégance est une qualité liée plus à l'état d'âme et la pureté innée qu'à l'élégance du corps et du visage. Ces éléments rendent possible les mouvements coordonnés et fluides (ce qui est un terme approprié étant donné que la mer est un personnage non humain central auquel Gilliatt est attaché). Gilliatt prend la vigueur du vent et de la mer qui forment ses constituants corporels. Son visage et son corps sont brusques, manquant de la finesse des hommes d'une beauté plus conforme, mais ces traits expriment une liaison à la nature et comme les éléments de la nature, fonctionnent en cohérence l'un avec l'autre et d'une finesse sauvage. Gilliatt possède les qualités d'un mage, naviguant sur la mer des pensées qui arrivent à l'esprit ouvert et plein d'imagination d'un homme pensif et solitaire. Néanmoins, il n'est pas un mage adepte,

²⁵¹ *Id.*

²⁵² *Ibid.*, p. 138.

manquant de formation, d'une connaissance du monde et du contact humain. Certes, il est prédisposé à l'existence d'un mage qui songe. Gilliatt possède une beauté exceptionnelle d'un héros romantique traditionnel, une beauté qui refuse de se soumettre aux contraintes de la société. Gilliatt incarne une beauté sauvage et exotique d'un héros de l'Antiquité.

De plus, en dépit de son apparence sauvage, Gilliatt possède une âme douce. Dans l'œuvre, Hugo conçoit du visage et du corps comme deux éléments qui trompent et cachent le véritable aspect intérieur de l'homme. Selon l'écrivain, le visage est un masque qui cache la nature réelle. Pareillement, le corps mystifie les perceptions du caractère d'un individu, fournissant une illusion. Hugo constate le fait suivant :

Le corps humain pourrait bien n'être qu'une apparence. Il cache notre réalité. Il s'épaissit sur notre lumière ou sur notre ombre. La réalité c'est l'âme. A parler absolument, notre visage est un masque. Le vrai homme, c'est ce qui est sous l'homme. Si l'on apercevait cet homme-là, tapi ou abrité derrière cette illusion qu'on nomme la chair, on aurait plus d'une surprise. L'erreur commune, c'est de prendre l'être extérieur pour l'être réel.²⁵³

La physionomie humaine est chimérique et décevante, formant une image fausse qui se projette sans preuve de la véritable constitution morale et psychologique. La réalité spirituelle reste opaque et disloquée du corps. Pour Hugo, le manque de beauté ou de grâce physique n'indique pas le manque de beauté spirituelle, ce que Gilliatt représente. Le corps est une indication fausse de la nature de l'homme, car c'est l'intérieur qui prend précedence et détermine la disposition réelle d'un individu. Cette notion est partagée par Balzac dans *Illusions perdues*, car ce sont David et Gilliatt, les êtres d'un extérieur commun, hardi et brusque, qui possèdent des âmes raffinées, sublimes et réfléchies tandis que les êtres comme Julien (*Le Rouge et le Noir*), Lucien (*Illusions perdues*), Frédéric (*L'Éducation*

²⁵³ *Ibid.*, p. 147.

sentimentale) qui sont physiquement exquis à l'extérieur et nobles mais dévidés de beauté et quelquefois de profondeur. Pour le héros romantique, la beauté physique indique un manque inné, une faiblesse interne qui sépare le héros de son talent et de la grandeur d'âme.

Les héros romantiques doués d'une beauté du corps sont affaiblis, tandis que les héros romantiques du corps non idéalisé (et même laid) sont doués d'un esprit et d'une âme supérieure. Le héros romantique d'une beauté simple et cachée et d'une beauté spirituelle est prééminent et traité d'une manière plus positive par l'écrivain. La laideur est attachée au sublime tandis que la beauté est considérée comme une faute inhérente par Balzac, Hugo et potentiellement Flaubert. Cela renforce les notions romantiques entre le grotesque ou le laid et le sublime. D'après ces écrivains, le héros romantique le plus authentique et le plus attaché à la clarté de pensée de son âme, est celui qui est physiquement répulsif ou au moins, non-attirant. Ces écrivains privilégient le héros romantique d'un extérieur simple et d'un intérieur complexe. Le héros romantique est connu (et reconnu) pour la dissonance entre le corps et l'âme. Le corps refuse l'altération, la subjugation et les convenances sociales, comme l'esprit du héros romantique traditionnel qui refuse certaines convenances sociales vis-à-vis de son comportement et de ses croyances. Les héros romantiques qui désirent se mêler à la société (comme Julien et Lucien et d'une part Frédéric), exhibent une beauté plus appropriée et adaptée à la société, ce qui renforce leur impuissance et leur chute.

Le corps et la présence physique du héros romantique cachent sa puissance interne, menant le héros vers la croissance de ses dons ou vers la dissolution de ses talents et de son être. Stendhal, Balzac, Hugo et Flaubert explorent les rapports entre le corps, l'esprit et l'âme par la figure du héros romantique dans les œuvres considérées.

Les pulsions naturelles du héros romantique : Gilliatt - le songeur et le mage romantique

De plus, Gilliatt s'inscrit dans la tradition romantique également par ses pulsions vers la pensée et le songe. Un être appauvri et simultanément enrichi par la solitude, Gilliatt songe et essaie (inconsciemment) de penser comme un illuminé. Néanmoins, Gilliatt est un homme simple et isolé : « Gilliatt n'était ni si haut, [comme le poète, le visionnaire et le prophète] ni si bas [comme un prophète faux qui hallucine]. C'était un pensif. Rien de plus²⁵⁴ ». Gilliatt est un rêveur, qui, comme les héros romantiques du passé, poursuit et s'occupe de son imagination. Gilliatt est un homme d'une certaine attirance et même un potentiel pour l'état du mage, mais, en dépit de sa vie privée du contact humain et de la gloire qui appartiennent à un homme d'une imagination souple et d'une âme délicate, il aspire à sa propre manière de rêver, étant donné qu'une autre existence est impossible pour un homme fait pour songer.

La définition du mage

La notion de mage suscite une connotation poétique et religieuse d'un être d'un lien direct à l'infini. Bénichou emploie plusieurs termes concrets et puissants pour préciser le métier de cet état élu (et notamment, Gilliatt possède des traits spécifiques qui le lient à cet archétype). Dans son chapitre *Dénominations et catégories* : « le mage » de son œuvre *Les Mages romantiques*, Bénichou précise les devoirs de cette figure ésotérique :

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 124-125.

Un arc-en-ciel de noms divers auréole le conducteur spirituel de l'humanité tel qu'il le conçoit. « Poète » ne saurait suffire, vu la connotation usuelle trop étroite de ce mot, même après sa sanctification romantique. Le génie inspiré d'en haut qui guide les hommes s'appelle bien chez lui Poète, mais aussi « voyant », « prêtre », « pontife », « prophète », « mage », « célébrateur », « révélateur », toutes désignations qui évoquent sa familiarité avec le surnaturel et le sacré ; aussi « penseur », « rêveur », « songeur », « sage », en tant qu'il exerce la pensée à sa plus haute puissance ; « marcheur », « chercheur », « plongeur », « trouver » ; signes d'audace et de quête inlassable enfin « apôtre », « missionnaire », « rédempteur », « libérateur », par référence à sa fonction bénéfique à l'égard de l'humanité. Une nomenclature aussi variée, dont les termes s'additionnent et se complètent en une totalité auguste, a pour objet de dessiner un personnage universel étranger aux religions et investitures particulières, les appellations empruntées à ces religions demandant évidemment à être purgées de ce vice d'origine par le contexte ou par l'évidence d'un usage nouveau.²⁵⁶

Gilliatt est un songeur qui est un poète en termes de sa capacité de souffrir et de son imagination féconde. Sensible au divin, et aux créatures des ombres et du rêve, il n'arrive pas au niveau d'un prophète, mais il intègre ces éléments dans son existence quotidienne. Gilliatt s'approche de l'état du mage, séparé seulement par quelques degrés. Il manifeste une grandeur d'âme en germe, cherchant le rôle d'être humain, de l'âme et de sa quête humaine pour l'amour. Pauvre en termes économiques, Gilliatt est trop pauvre et privé socialement, sans les expériences nécessaires (comme l'amour) de se donner à une quête plus abstraite. Néanmoins, Gilliatt est un être pur (sans vices) qui est digne et donc plus capable d'établir une connexion divine. Gilliatt possède plusieurs éléments d'un mage d'un degré diminué mais évident. Gilliatt est un héros moral qui est proche au statut du mage. Selon la description de Bénichou d'un héros romantique, Gilliatt reflète plusieurs principes de ce rôle spécifique :

²⁵⁶ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, p. 492.

[...] sa figure même, [du héros romantique] dans une imagination comme celle de Hugo, doit revêtir les formes visibles du sublime romantique : stature gigantesque, attitude sauvage et pathétique d'inspiré, accompagnement et décor surnaturels, anges, rayons, gouffres, ténèbres, grottes, immensité, foudre. Cette figuration et cet entourage du Mage sont partout dans Hugo ; ils forment une des composantes de son univers [...].²⁵⁷

Gilliatt se caractérise par son physique robuste et considérable et par une nature sauvage, inaltéré des contraintes et des artifices de la civilisation. De plus, il se met dans des états d'une stupeur prononcée, un état de rêve pendant lequel il se mystifie de ses songes et de ses conceptions de l'univers (donc, il prend l'aspect d'un pathétique inspiré). Surtout, l'ambiance, ou le « décor » surnaturel des ombres, des grottes (par exemple, l'épisode de la découverte des perles et de la pieuvre²⁵⁸, marquent cette expérience d'une beauté sublime, d'une caverne surnaturelle des créatures fantasmagoriques. Gilliatt s'encadre dans cette conception d'un héros et d'un mage en termes restreints. Gilliatt est fortement attaché à la notion d'un héros romantique et à la vocation élue du mage.

Un mage incomplet

Gilliatt possède le potentiel d'un mage, d'un prophète qui touche le sublime. Néanmoins, cette prédisposition pour le songe, l'imagination et la méditation est limitée par l'isolement de Gilliatt. Le contact humain et l'instruction manquent à Gilliatt qui n'a pas un guide pour consolider ses pensées. Gilliatt est doué d'un talent inné pour les pensées abstraites en dépit de ces manques. Il est un observateur de la nature. Gilliatt se donne à la liberté de rêver, postulant ses propres idées vis-à-vis l'état d'univers. Le narrateur omniscient souligne la disposition mystique mais inachevée de Gilliatt, mettant l'accent sur les aptitudes et les faiblesses d'un être simultanément doué et néophyte :

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 497.

²⁵⁸ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer Tome II*, p. 72-79.

La solitude fait des gens à talents ou des idiots. Gilliatt s'offrait sous ces deux aspects. Par moments on lui voyait « l'air étonné » dont nous avons parlé, et on l'eût pris pour une brute. Dans d'autres instants, il avait on ne sait quel regard profond. L'antique Chaldée a eu de ces hommes-là ; à de certaines heures, l'opacité du pâtre devenait transparente et laissait voir le mage.

En somme, ce n'était qu'un pauvre homme sachant lire et écrire. Il est probable qu'il était sur la limite qui sépare le songeur du penseur. Le penseur veut, le songeur subit. La solitude s'ajoute aux simples, et les complique d'une certaine façon. Ils se pénètrent à leur insu d'horreur sacrée. L'ombre où était l'esprit de Gilliatt se composait, en quantité presque égal, de deux éléments, obscurs tous deux, mais bien différents : en lui, l'ignorance, infirmité ; hors de lui, le mystère, immensité.

À force de grimper dans les rochers, d'escalader les escarpements, d'aller et de venir dans l'archipel par tous les temps, de manœuvrer la première embarcation venue, de se risquer jour et nuit dans les passes les plus difficiles, il était devenu, sans en tirer parti du reste, et pour sa fantaisie et son plaisir, un homme de mer surprenant.

Il était pilote né. Le vrai pilote est le marin qui navigue sur le fond plus encore que sur la surface. La vague est un problème extérieur, continuellement compliqué par la configuration sous-marine des lieux où le navire fait route. Il semblait, à voir Gilliatt voguer sur les bas-fonds et à travers les récifs de l'archipel normand, qu'il eût sous la voûte du crâne une carte du fond de la mer. Il savait tout et bravait tout.

Il connaissait les balises mieux que les cormorans qui s'y perchent. [...].²⁵⁹

Gilliatt représente la pauvreté intellectuelle d'un homme privé du contact humain et la richesse d'un homme accoutumé à suivre les chemins serpentant de son imagination. Il est simultanément un homme ébloui et perdu dans les énigmes, dans l'irrésolu et l'incompréhensible. Gilliatt se perd dans le labyrinthe de ses visions fournies par son imagination vaste et empressée par le besoin de se nourrir. Un observateur du ciel et des astres, Gilliatt désire interpréter les signes afin de construire le sens de l'univers de son coin obscur. Le narrateur précise que Gilliatt possède la capacité de souffrir (de « subir ») comme un songeur, pâtissant de la variabilité des pensées opaques qui mystifient l'individu. L'éclaircissement manque à Gilliatt, provoquant la souffrance. Il ne peut que postuler, imaginer et se contenter des possibilités fantastiques. Gilliatt ne possède pas

²⁵⁹ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer Tome I*, p. 119-120.

l'ambition et les connaissances d'un penseur qui désire découvrir les secrets de l'univers, il se plaît de la conjecture pure. Gilliatt est limité et rendu plus profond par la solitude qui libère et restreint les pensées. Il vise à s'approcher du sublime en dépit de sa perspective étroite. Certes, Gilliatt est conscient de l'immensité englobante et toute-puissante dans cette vision. Il faut noter que Gilliatt est capable de voir l'obscur et le grand de son univers minuscule, naviguant les extrêmes et les paradoxes d'existence humaine. Il est simultanément simple et obscur, complexe et profond. Le narrateur confirme que Gilliatt est doué d'une nature double comme un être des visions simples, illogiques et improbables et comme un récepteur des notions illuminées :

Gilliatt était l'homme du songe. De là ses audaces, de là aussi ses timidités. Il avait ses idées à lui. Peut-être y avait-il en Gilliatt de l'halluciné et de l'illuminé. L'hallucination hante tout aussi bien un paysan comme Martin qu'un roi comme Henri IV. L'Inconnu fait parfois à l'esprit de l'homme des surprises. Une brusque déchirure de l'ombre laisse tout à coup voir l'invisible, puis se referme. Ces visions sont quelquefois transfiguratrices ; elles font d'un chamelier Mahomet et d'une chevrrière Jeanne d'Arc. La solitude dégage une certaine quantité d'égarément sublime. C'est la fameuse du buisson ardent. Il en résulte un mystérieux tremblement d'idées qui dilate le docteur en voyant et le poète en prophète ; il en résulte Horeb, le Cédron, Ombos, les ivresses du laurier de Castalie mâché, les révélations du mois Busion ; il en résulte Péleïa à Dodone, Phémonoë à Delphes, Trophonius à Lébadée, Ézéchiël sur le Kébal, Jérôme dans la Thébaidé. Le plus souvent, l'état visionnaire accable l'homme, et le stupéfie. L'abrutissement sacré existe. Le fakir a pour son fardeau sa vision comme le crétin son goût. Luther parlant aux diables dans le grenier de Wittemberg, Pascal masquant l'enfer avec le paravent de son cabinet, l'obi nègre dialoguant avec le dieu Bossum à face blanche, c'est le même phénomène, diversement porté par les cerveaux qu'il traverse, selon leur force et leur dimension. Luther et Pascal sont et restent grands ; l'obi est imbécile.

Gilliatt n'était ni si haut, ni si bas. C'était un pensif. Rien de plus.

Il voyait la nature un peu étrangement.²⁶⁰

Gilliatt est un navigateur (ou un manœuvrer) de l'esprit humain et de la nature. Selon la citation précédente, Gilliatt comprend la nature des vagues, apercevant son flux et son

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 124-125.

rythme (et le lecteur comprend que la mer résonne et circule dans son propre corps). Gilliatt est un être qui est lié à la nature et aux composants mythiques et fluides, comme la mer. Gilliatt s'abandonne à ses visions hallucinatoires, croyant avec fidélité qu'une partie de ses visions portent une vérité sinon une réalité tangible et signifiante. Ces hallucinations sont augmentées par son isolement et par l'atmosphère sombre de son milieu. Gilliatt se laisse transporter par son imagination, visualisant les images, les formes et les spectres des ombres de la nuit. Gilliatt s'offre à son imagination, acceptant ses rêves éveillés afin de toucher une réflexion fabuleuse d'un domaine sublime de profondeur inaccessible. L'imagination lui permet d'accéder à un champ de possibilités lié au sublime. L'imagination couplée par la solitude fournissent un accès au sublime et l'impulsion poétique qui surpasse l'art stylistique pour la beauté divine pour devenir un prophète. Mystifié, confus, accablé et désorienté par les visions, le visionnaire est simultanément stupéfié et rendu temporairement déséquilibré et éclairé et illuminé par cet état insensé. Certes, le narrateur réaffirme que Gilliatt se donne à son imagination et qu'il est conscient des forces divines ou surnaturelles, mais qu'il n'est pas si doué, ni si affecté comme un visionnaire qui interprète et s'amollit de la complexité et la nature étrange de ses visions. Gilliatt est sensible au visible et à l'invisible, un pensif qui se plaît en supposant, en formant sa propre compréhension de la nature. Par exemple, Gilliatt présume que l'air est l'aquarium de la terre, inondé par les bêtes invisibles et fabuleuses.²⁶¹ Selon Gilliatt, la mer fournit le modèle de la vie (et des espèces qui existent) qui se cachent dans ses profondeurs. Pareillement, Gilliatt constate que l'air fonctionne de la manière identique, influencé par le vent (comme les vagues et donc capable de nourrir et de cacher des espèces vastes et furtives. En dépit de ses faiblesses, Gilliatt essaie d'entretenir un rapport indivisible entre la

²⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

rêverie et la réalité (souvent une réalité du rêve éveillé). Pour Gilliatt, les deux états sont concrets, viables, et liés, ce qui explique son essai de déchiffrer les deux. Selon cet être préoccupé, la nature et le divin percent et s'infusent dans ces deux états unis :

La rêverie, qui est la pensée à l'état de nébuleuse, confine au sommeil et s'en préoccupe comme de sa frontière. L'air habité par des transparences vivantes, ce serait le commencement de l'inconnu ; mais au-delà s'offre la vaste ouverture du possible. Là d'autres êtres, là d'autres faits. Aucun surnaturalisme, mais la continuation occulte de la nature infinie. Gilliatt, dans ce désœuvrement laborieux qui était son existence, était un bizarre observateur. Il allait jusqu'à observer le sommeil. Le sommeil est en contact avec le possible, que nous nommons aussi l'in vraisemblable. Le monde nocturne est un monde. La nuit, en tant que nuit, est un univers. L'organisme matériel humain, sur lequel pèse une colonne atmosphérique de quinze lieues de haut, est fatigué le soir, il tombe de lassitude, il se couche, il se repose ; les yeux de chair se ferment ; alors dans cette tête assoupie, moins inerte qu'on ne croit, d'autres yeux s'ouvrent ; l'Inconnu apparaît. Les choses sombres du monde ignoré deviennent voisines de l'homme, soit qu'il y ait communication véritable, soit que les lointains de l'abîme aient un grossissement visionnaire ; il semble que les vivants indistincts de l'espace viennent nous regarder et qu'ils aient une curiosité de nous, les vivants terrestres ; une création fantôme monte ou descend vers nous et nous côtoie dans un crépuscule ; devant notre contemplation spectrale, une vie autre que la nôtre s'agrège et se désagrège, composée de nous-mêmes et d'autre chose ; et le dormeur, pas tout à fait voyant, pas tout à fait inconscient, entrevoit ces animalités étranges, ces végétations extra-ordinaires, ces lividités terribles ou souriantes, ces larves, ces masques, ces figures, ces hydres, ces confusions, ce clair de lune sans lune, ces obscures décompositions du prodige, ces croissances et ces décroissances dans une épaisseur trouble, ces flottaisons de formes dans les ténèbres, tout ce mystère que nous appelons le songe et qui n'est autre chose que l'approche d'une réalité invisible. Le rêve est l'aquarium de la nuit.

Ainsi songeait Gilliatt.²⁶²

Gilliatt est conscient de son sommeil et de son état de rêve éveillé (même pendant le sommeil). Gilliatt comprend que le sommeil et la nuit sont des mondes, des univers réels et pertinents. Gilliatt combat la fatigue pour analyser cette sphère obscure, observant ce domaine nocturne même pendant sa somnolence, ce qui est un art et un talent rare. Gilliatt s'accoutume à l'observation par son esprit et par son âme, les yeux du rêve et du mage. Les formes, les possibilités et les créatures de l'imagination résident dans cet univers du

²⁶² *Ibid.*, p. 125-127.

sommeil où tout est permis et possible. Gilliatt est un interprète de ses spectres, visions fantômes et formes monstrueuses (et même grotesques) de la nuit. Gilliatt s'accoutume à l'univers grotesque, effrayant et fantasmagorique, se convainquant d'une réalité invisible et de la notion que le rêve fournit l'aquarium, le cadre des espèces de la nuit, ce que reflète sa conception de l'air et de la mer comme des habitats des espèces rares et invisibles. Pour Gilliatt, la mer, l'air et le rêve sont liés et remplis par les êtres féeriques et chimériques qui agissent sur l'être humain. Gilliatt s'occupe de la connaissance de ces influences abstraites, ce qui le rend un mage sensible et imaginatif. Cependant, Gilliatt se laisse être transporté par ses visions bouleversantes. Il est trop crédule, trop innocent, acceptant ses expériences sensuelles comme une réalité plausible et prouvable. Les visions de Gilliatt reflètent l'effet d'une imagination active et forte et d'une sensibilité pour ce qui est abstrait et sublime, ce qui forme un assemblage des traits préalables pour le mage. Néanmoins, la réflexion intellectuelle, le jugement critique, la formation et l'expérience lui manquent et détractent de sa puissance comme visionnaire-prophète. Gilliatt est un songeur, un rêveur novice qui savoure les possibilités de son imagination, s'abandonnant dans ce goût pour la rêverie. Ce penchant pour l'existence fantastique marque le héros romantique qui se donne avec altruisme et qui garde son existence, c'est-à-dire, sa création imaginaire et s'approche du rêve et du fabuleux. Gilliatt s'inscrit dans la tradition du héros romantique par son intégration personnelle dans le monde imaginaire. Les limites entre la réalité et le rêve s'effacent et disparaissent pour Gilliatt et pareillement pour le héros romantique. Gilliatt habite un monde composé des parties fantastiques qui sont, pour lui, seulement un aspect naturel et normal d'une réalité tangible et unie. Gilliatt est un être des mondes irréparables et sublimes.

En outre, nous pouvons remarquer que Gilliatt accepte son ostracisme, sa lutte et son destin solitaire, mais l'état confondu devant la nuit sombre, immense et étouffante, le saisit et nous pouvons supposer qu'il songe et réfléchit à son rôle et à son sort comme les mages qui essaient de discerner s'ils sont les maîtres de leur sort ou les agents du sublime : « les Mages seraient-ils les acteurs ou les marionnettes de l'Inconnu, chargés d'un rôle qu'ils jouent sans en connaître le sens ?²⁶³ ». Pareillement, le destin, la mort, et l'état de prédilection de Gilliatt est énigmatique. La mission des mages et de Gilliatt sont imprécises et indéfinissables. En somme, Gilliatt se relie à l'aspect « primitiviste ou naturaliste de la notion du Mage²⁶⁴ ». Gilliatt est sans les artifices et les filtres de la civilisation, absorbant l'inspiration du sublime sans détour et sans blocage. Il est susceptible à la réception naturelle de l'Inconnu.

Un altruiste souffrant

Gilliatt représente une qualité complémentaire de la figure romantique, la capacité de subir et supporter la lutte d'existence. Gilliatt est un être capable de soutenir les mondes réels et imaginaires parallèlement au monde du travail ardu et quelquefois futile. Comme le héros romantique, Gilliatt s'accoutume à la souffrance constante et à la lutte d'un être pris entre ses désirs et la pesanteur d'une réalité sévère. Une âme constante qui s'attache à l'objet de ses désirs, Déruchette, une jeune femme qui incarne l'amour pour Gilliatt, celui-ci se donne à une tâche interminable et dangereuse afin de gagner son amour et plus directement, la permission de son père adopté (Mess Lethierry) de se marier à la femme qui suscite son cœur. Gilliatt devient un homme de la lutte, représentant l'humanité qui persiste devant les obstacles et les privations presque insurmontables. Gilliatt embrasse

²⁶³ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, p. 499.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 503.

l'imagination et le défi, devenant un homme des extases de l'imagination et de la furie interne en face d'un devoir tout-consumant. Le narrateur décrit un conflit interne et externe qui marque un homme de grandeur personnelle :

[...] c'était là la misère du travail solitaire. Fatalité dans la cause, nécessité dans l'effet. Cette misère, Gilliatt l'avait plus qu'acceptée ; il l'avait voulue. Redoutant un concurrent, parce qu'un concurrent eût pu être un rival, il n'avait point cherché d'auxiliaire. L'écrasant entreprise, le risque, le danger, la besogne multipliée par elle-même, l'engloutissement possible du sauveteur par le sauvetage, la famine, la fièvre, le dénûment, la détresse, il avait tout pris pour lui seul. Il avait eu cet égoïsme. Il était sous une sorte d'effrayante cloche pneumatique. La vitalité se retirait peu à peu de lui. Il s'en apercevait à peine.

L'épuisement des forces n'épuise pas la volonté. Croire n'est que la deuxième puissance ; vouloir est la première. Les montagnes proverbiales que la foi transporte ne sont rien à côté de ce que fait la volonté. Tout le terrain que Gilliatt perdait en vigueur, il le regagnait en ténacité. L'amoindrissement de l'homme physique sous l'action refoulante de cette sauvage nature aboutissait au grandissement de l'homme moral.

Gilliatt ne sentait point la fatigue, ou, pour mieux dire, n'y consentait pas. Le consentement de l'âme refusé aux défaillances du corps est une force immense.

Gilliatt voyait les pas que faisait son travail, et ne voyait que cela. C'était le misérable sans le savoir. Son but, auquel il touchait presque, l'hallucinait. Il souffrait toutes ces souffrances sans qu'il lui vînt une autre pensée que celle-ci : En avant ! Son œuvre lui montait à la tête. La volonté grise. On peut s'enivrer de son âme.

Cette ivrognerie-là s'appelle l'héroïsme.

Gilliatt était une espèce de Job de l'océan.

Mais un Job luttant, un Job combattant et faisant front aux fléaux, un Job conquérant, et, si de tels mots n'étaient pas trop grands pour un pauvre matelot pêcheur de crabes et de langoustes, un Job Prométhée.²⁶⁵

La récupération de la machine du paquebot La Durande préoccupe les pensées et la force de Gilliatt. D'une certaine manière, Gilliatt accepte et désire cette lutte isolée. Il voudrait se présenter comme le héros unique qui hasarde les risques, les privations les maladies et l'oppression constante des éléments opposés à l'être humain pour émerger comme le vainqueur de ces éléments externes et de la faiblesse du corps et d'âme humaine. Gilliatt se charge de prendre et d'entrer dans un état de concentration exacerbée, dans une extase du

²⁶⁵ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer Tome II*, p. 101-102.

travail qui le rend aveugle à la douleur et aux privations de son état vulnérable. Déterminé et obsédé, Gilliatt s'efforce de sa volonté de fer. Son désir de sauver la machine (et indirectement d'obtenir le désir de son cœur). L'intensité de sa volonté surpasse les difficultés de cette condition sauvage. Plus que la foi et la croyance, la passion qui réside dans la volonté humaine assure la persévérance et la réussite. De plus, la force de Gilliatt ne se trouve pas dans son physique vital (qui est affecté et réduit), ni dans les valeurs de la civilisation, mais dans l'homme pur et moral qui est au centre d'un être non corrompu, inaltéré et lié à ses sentiments les plus profonds sans les filtres des mœurs de la civilisation. La ténacité personnelle qui dicte la persévérance et la poursuite des causes nobles et ardues, forme la raison d'être de Gilliatt. Ce lutteur refuse de quitter son poste, refusant la fatigue et la défaillance du corps. Plus précisément, Gilliatt démontre qu'il est capable de transcender les conditions d'une réalité intolérable, n'abdiquant pas à la faiblesse d'un corps ravagé et d'un état d'esprit déprimé. Notamment, Gilliatt accepte cet état, ces privations et même ce désespoir perpétuel qui existent comme des témoins ou des éléments constants de son travail. Nous pouvons constater que Gilliatt épouse la lutte et la misère de la lutte comme une sorte de compagnon désagréable mais fidèle et qui est mieux qu'une solitude sourde. Pour Gilliatt, il n'y a que sa tâche fragile qui accepte même la misère comme un appui, comme un ennemi nécessaire et amical qui lui rappelle son existence et son but. La lutte ensorcelle et enivre Gilliatt qui ne peut que continuer en dépit de ses chances sans garantie et de sa situation périlleuse et incertaine. Gilliatt se qualifie par l'épreuve interminable et débordante, acquiesçant à son rôle d'un héros sans le savoir, pour devenir un « Job luttant », un pauvre être emprisonné dans une tâche sans relâche. Gilliatt est l'homme de la lutte par excellence qui se réjouit inconsciemment la quête ravissante et l'état à subir. Le narrateur élève Gilliatt au niveau d'un « Job Prométhée », d'un être de la

force créative et héroïque sans bornes qui se lutte pour la lutte, pour pâtir et démontrer sa capacité d'endurer et d'aimer ce qui est repoussant. La lutte et la souffrance deviennent un art raffiné pour Gilliatt qui possède une essence noble et puissante qui s'amollit pour le plaisir de la bataille personnelle et l'accomplissement d'une mission obscure et indépassable. Gilliatt ne se vante pas de l'invincibilité, il désire s'attacher à cet état par sa capacité de subir. Dans cet ordre d'idées, il se distingue comme un être élu grâce à sa capacité de souffrir et d'aimer la souffrance, ce qui marque la figure romantique qui s'engage dans les crises et dans les luttes ravissantes et destructives pour le plaisir de goûter sa propre force, sa propre vie et sa propre personne. Gilliatt comprend qu'il faut aimer la lutte et paradoxalement, qu'il faut l'exploiter afin de la conquérir. Dans cet ordre d'idées, Gilliatt est un philosophe inattendu qui saisit la nature d'univers et de la condition humaine qui insiste sur la maîtrise de la lutte pour la réussite, pour le sentiment de l'avoir surmontée et acceptée comme une partie naturelle de l'unité personnelle. Gilliatt est le fanatique de l'épreuve et de l'intégration de cet élément comme une expression de sa volonté.

Un amant exalté

Attiré et dédié à l'épreuve, Gilliatt est également fidèle aux pulsions de cœur comme un admirateur dévoué d'une femme qui incarne la pureté et la beauté des anges et la grandeur d'une déesse. Gilliatt éprouve un amour perçant qui dépasse l'amour d'un amant pris par la passion et les illusions d'un cœur enflammé. Gilliatt aime l'amour pour l'amour, vénérant la source de cette aspiration noble, Déruchette. Gilliatt, comme la figure romantique, est capable de soutenir une grande passion. Pour Gilliatt, Déruchette est une obsession constante : « Elle, ce mirage, cette blancheur dans une nuée, cette obsession

flottante de son esprit [...]»²⁶⁶ ». Déruchette est un rayon de lumière dans la vie obscure de Gilliatt. Elle incarne une oasis, une gentillesse dans une vie autrement marquée par la lutte brusque. La vision de Déruchette provoque une extase et simultanément une douleur physique des transports du désir et de l'état inaccessible de sa maîtresse. Gilliatt éprouve une réaction forte même en pensant aux vêtements de Déruchette : « Il subissait le frisson, et presque la souffrance, de se figurer un jupon sur une chaise, une mante jetée sur le tapis, une ceinture déboutée, un fichu. Il imaginait un corset, un lacet traînant à terre, des bas, des jarretières. Il avait l'âme dans les étoiles»²⁶⁷ ». La vision des accoutrements de Déruchette stimule un transport céleste d'âme de Gilliatt qui éprouve une fièvre d'amour. En dépit de sa pauvreté, son isolement et ses manques de grâces sociales, le narrateur souligne la primauté de l'amour et de la passion dans l'âme de Gilliatt. De plus, Gilliatt ne possède pas les stratégies de supprimer et de restreindre ses émotions, éprouvant et se donnant avec toute sa force à son cœur. Gilliatt est capable d'une sensibilité sans limites qui le transporte dans une extase de désir :

Les étoiles sont faites aussi bien pour le cœur humain d'un pauvre comme Gilliatt que pour le cœur humain d'un millionnaire. A un certain degré de passion, tout homme est sujet aux profonds éblouissements. Si c'est une nature âpre et primitive, raison de plus. Être sauvage, cela s'ajoute au rêve.

Le ravissement est une plénitude qui déborde comme une autre. Voir ces fenêtres, c'était presque trop pour Gilliatt.²⁶⁸

Les ravissements d'amour amènent Gilliatt vers une finesse paradisiaque et simultanément vers une fureur d'amour. L'amour transforme et soumet un être indompté, herculéen et sage à un être de troublé qui tremble d'un amour désaltéré. L'amour poursuit, motive et apaise Gilliatt. Gilliatt ne possède pas une immunité contre la force d'amour étant donné

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 252.

²⁶⁷ *Id.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 252-253.

qu'il est habitué à la vie hardie et brusque. Il n'est pas accoutumé à l'afflux de plaisir, de désir et d'affliction que l'amour peut susciter. Gilliatt se laisse emporter par la divinité de Déruchette, goûtant l'allégresse et la mélancolie de l'amour lorsqu'il attend la réalisation de ses désirs. Singulièrement, même la nature est enchantée et charmée par la divinité de Déruchette et la puissance d'amour. Gilliatt observe que même : « [...] les arbres remuaient comme s'ils étaient pénétrables à l'enchantement qui se dégageait d'elle [...] »²⁶⁹. L'amour et son incarnation, Déruchette, effectuent une profusion de charme. L'enchantement de Gilliatt se complète dès que Déruchette apparaît, éclaircissant la scène et les yeux de Gilliatt. Déruchette apparaît illuminée et radieuse :

Déruchette, jolie et sacrée, apparaissait dans ce crépuscule comme la résultante de ces rayons et de ces parfums ; ce charme immense et épars aboutissait mystérieusement à elle, et s'y condensait, et elle en était l'épanouissement. Elle semblait l'âme fleur de toute cette ombre.

Toute cette ombre, flottante en Déruchette, pesait sur Gilliatt. Il était éperdu. Ce qu'il éprouvait échappe aux paroles ; l'émotion est toujours neuve et le mot a toujours servi ; de là l'impossibilité d'exprimer l'émotion. L'accablement du ravissement existe. Voir Déruchette, la voir elle-même, voir sa robe, voir son bonnet, voir son ruban qu'elle tourne autour de son doigt, est-ce qu'on peut se figurer une telle chose ? Être près d'elle, est-ce que c'est possible ? L'entendre respirer, elle respire donc ! alors les astres respirent. Gilliatt frissonnait. Il était le plus misérable et le plus enivré des hommes. Il ne savait que faire. Ce délire de la voir l'anéantissait. Quoi ! c'était elle qui était là, et c'était lui qui était ici ! Ses idées, éblouies et fixes s'arrêtaient sur cette créature comme sur une escarboucle. Il regardait cette nuque et ces cheveux. Il ne se disait même pas que tout cela maintenant était à lui, qu'avant peu, demain peut-être, ce bonnet il aurait le droit de le défaire, ce ruban il aurait le droit de le dénouer. Songer jusque-là, il n'eût pas même conçu un moment cet excès d'audace. Tomber avec la pensée, c'est presque toucher avec la main. L'amour était pour Gilliatt comme le miel pour l'ours, le rêve exquis et délicat. Il pensait confusément. Il ne savait ce qu'il avait. Le rossignol chantait. Il se sentait expirer.²⁷⁰

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 253.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 254-255.

Déruchette ressemble à une fille du crépuscule et de la lune, elle est une fée ou une déesse mythique qui se présente et qui est née de cette lumière sacrée, et qui, de sa part, projette une lumière pure et primordiale. Déruchette illumine la scène, le cœur et l'âme de Gilliatt, revitalisant son instinct de vie, sa finesse d'âme et sa défaillance devant les délices d'amour. L'exaltation, l'émerveillement, la frénésie et la douleur dominant son esprit, s'imposant avec puissance. Ces sentiments restent inexprimables, emportant l'âme de Gilliatt au ciel. Pour Gilliatt, comme pour Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*, chaque accessoire de Déruchette et chaque partie de sa figure constitue tout un univers, tout un royaume d'amour qu'il faut connaître, adorer et honorer. Surtout, Gilliatt doit l'entendre respirer pour se rappeler son existence humaine, car, Déruchette, un ange, un être supérieur et céleste, ne semble pas s'occuper ou avoir besoin des fonctions humaines. Elle flotte comme un ange ou comme une étoile, surpassant l'existence humaine. De plus, même son souffle est une découverte délicieuse pour Gilliatt qui s'enveloppe de sa présence. Enivré, jouissant du plaisir, Gilliatt ne peut pas contenir la grandeur des sentiments suscités par Déruchette, et également par le désespoir qui le saisit. Déruchette représente un bijou, une perle (ce qui suit la thématique dominante de l'œuvre, la mer). Incrédule de sa bonne fortune de la posséder comme son épouse, de toucher ses atours, de s'approcher d'elle et de la toucher, Gilliatt est hypnotisé et pris par un plaisir engloutissant. Le narrateur précise que l'amour est enivrant et exquis pour Gilliatt, une délicatesse et une gourmandise qui prend ses forces et dérange ses pensées. Néanmoins, l'extase de l'amour ne dure pas, Gilliatt devient un témoin impuissant qui subit en silence l'échange des vœux d'amour entre Déruchette et le révérend Ebenezer Caudray. Obligé d'accepter que sa maîtresse et son bonheur soient ôtés par son destin, Gilliatt se résigne temporairement à la perte d'amour et à l'impossibilité d'être aimé. Nous pouvons noter que la nature, et en particulier, la mer,

observe la scène, attendant le retour de Gilliatt. La mer devient « [la] grande tombe » comme l'indique le titre du Chapitre V du troisième livre, tome II.²⁷¹ Gilliatt est un conquérant passager. Au moment de la perte d'amour, la mer appelle, sollicite et attend Gilliatt :

Il y eut une pause. Les feuilles d'arbres ne remuaient pas. C'était ce moment sévère et paisible où le sommeil des choses s'ajoute au sommeil des êtres, et où la nuit semble écouter le battement de cœur de la nature. Dans ce recueillement s'élevait, comme une harmonie qui complète un silence, le bruit immense de la mer.²⁷²

L'univers (ou la réalité) du sommeil, du rêve, se fusionne à la réalité éveillée. La nuit s'ouvre à la souffrance de Gilliatt, et notamment, la nature s'amalgame à cette fusion de la réalité et du rêve, réunissant les influences et les sphères de compréhension de Gilliatt. Ironiquement, c'est la période du rêve qui marque la finalité du rêve éveillé de Gilliatt (l'extase d'amour). Le cœur de la nature, un rythme harmonieux incarné par la mer, se laisse entendre, dominant la scène afin d'apaiser le cœur de Gilliatt et de le ramener vers elle. Au bout du compte, ce sont les sons montants de la mer qui résonnent et qui s'imposent d'une puissance douce mais constante pendant cette scène de la béatitude amoureuse. Nous pouvons constater que la mer se présente afin de soutenir Gilliatt. Certes, une interprétation additionnelle est possible. Nous pouvons comprendre que la mer prend le rôle d'une figure maternelle qui languit de caresser et de soulager Gilliatt dans sa poitrine de mère ou l'oubli est possible sous ses profondeurs cachées. Dans le même ordre d'idées, la mer se présente ou intervient juste avant la perte des espoirs amoureux de Gilliatt (pendant la description enivrante de Déruchette) suggérant qu'elle puisse prévenir la perte qui se déroulerait et qu'elle attend, sachant le résultat de cette extase temporaire : « La lune

²⁷¹ *Ibid.*, p. 306.

²⁷² *Ibid.*, p. 258.

était dans les arbres, quelques nuées erraient parmi les étoiles pâles, la mer parlait aux choses de l'ombre à demi-voix, la ville dormait, une brume montait de l'horizon, cette mélancolie était profonde²⁷³ ». La mer révèle ses secrets à l'ombre, à la nature, contribuant à l'atmosphère mélancolique qui présage le désespoir tranquille de Gilliatt à venir. La mer stimule la mélancolie et la douleur, accompagnant l'état inconsolable de Gilliatt. Elle murmure et cache sa connaissance de l'avenir, s'imposant dans la scène et dans le sort de Gilliatt.

Homme de tendresse, Gilliatt exhibe la passion et la souffrance d'amour d'un héros romantique, vivant pour sa maîtresse, adorant l'amour pour l'amour, et comme un homme moral d'une sensibilité accentuée, sacrifiant son bonheur et son amour pour assurer la félicité et la passion de sa maîtresse pour un autre homme. Gilliatt se sacrifie pour l'amour. La plénitude spirituelle, morale, émotionnelle et amoureuse marquent Gilliatt qui s'inscrit dans la tradition romantique par la force de ses sentiments amoureux. Gilliatt retient et avance l'ardeur et la ferveur d'un héros romantique, se donnant à la mer pour accomplir son sort fatal après l'écrasement d'amour.

Le destin et la prédilection du héros romantique : l'élévation finale d'une âme romantique

Gilliatt, le guerrier constant, gagne et résiste à la saisine de la mer, triomphant pendant les tempêtes par sa patience et son courage à sauver la machine du paquebot La Durande. Il se met face à face contre la mer et il survit, il gagne cette bataille, cette rencontre qui symbolise les tempêtes de la vie que l'être humain est obligé de rencontrer,

²⁷³ *Ibid.*, p. 253.

de supporter et de surmonter. Ironiquement, la mer est, néanmoins, la gagnante de la guerre, elle dure tandis que Gilliatt se laisse prendre, se laisse engouffrer même après ses victoires, car l'homme peut s'opposer et persévérer dans les batailles physiques, mais la destruction du moral, la dissipation de l'espoir et la disparition pour toujours de l'amour et le cœur brisé sont des éléments fatals et insurmontables pour l'humanité. Gilliatt représente l'homme moral qui se sacrifie symboliquement et littéralement, aidant son seul amour, Déruchette à suivre à son propre cœur au prix de son bonheur. Gilliatt représente l'idéal romantique d'un amant altruiste et d'un homme vertueux qui fait tout pour promouvoir le bonheur et l'amour. Certes, la perte de la possibilité de vivre uni avec un autre être humain détruit ce héros romantique le plus authentique parmi les héros analysés dans cette étude. La mer a découvert la faiblesse de l'homme, gagnant par son attente patiente. Au bout du compte, elle reste et elle domine le milieu et la conclusion du roman : « Il n'y eut plus rien que la mer²⁷⁴ ». Gilliatt capitule, il se résigne à la fatalité de son existence, car le vide et le prospect d'une vie sans amour, accablent et détruisent ce héros. Sa bataille était futile, il perd sa maîtresse et donc sa victoire est incomplète, amère et sans signification. En conséquence, il se donne à la mer, peut-être sa vraie maîtresse :

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 316.

Les oiseaux jetaient de petits cris à Gilliatt.

On ne voyait plus que sa tête.

La mer montait avec une douceur sinistre.

Gilliatt, immobile, regardait le *Cashmere* s'évanouir.

Cet œil fixe ne ressemblait à rien de ce qu'on peut voir sur la terre. Dans cette prunelle tragique et calme il y avait de l'inexprimable. Ce regard contenait toute la quantité d'apaisement que laisse le rêve non réalisé ; c'était l'acceptation lugubre d'un autre accomplissement. Une fuite d'étoile doit être suivie par des regards pareils. De moment en moment, l'obscurité céleste se faisait sous ce sourcil dont le rayon visuel demeurait fixé à un point de l'espace. En même temps que l'eau infinie autour du rocher Gild-Holm-'Ur, l'immense tranquillité de l'ombre montait dans l'œil profond de Gilliatt.

Le *Cashmere*, devenu imperceptible, était maintenant une tache mêlée à la brume. Il fallait pour le distinguer savoir où il était.

Peu à peu, cette tache, qui n'était plus une forme, pâlit.

Puis elle s'amointrit.

Puis elle se dissipa.

A l'instant où le navire s'efface à l'horizon, la tête disparut sous l'eau. Il n'y eut plus rien que la mer.²⁷⁵

Gilliatt garde son poste, il reste immobile, prêt à se donner, son œil fixe pendant cette tempête des émotions (une tempête qui crée une parallèle avec les tempêtes physiques décrites dans le roman). Gilliatt maintient sa stance encore. Gilliatt est altruiste, sacrifiant son amour pour le bonheur de Déruchette. De plus, il est comme le bossu du roman *Notre-Dame de Paris* ; il protège et aide le couple à se marier, dirigeant l'affaire en dépit de son cœur. De plus, Gilliatt subit la perte de sa raison d'être, Déruchette, s'émancipant de cette tragédie en se donnant à une maîtresse capricieuse qui est, néanmoins, la seule entité qui ne l'ignore pas ; la mer est une mère et une maîtresse substituée. Entre le choix de vivre rejeté et isolé parmi les hommes ou de se rejoindre à une entité familière, Gilliatt choisit l'immersion dans un être moins hostile, se fusionnant avec la source de sa lutte et de son état élu. Les conditions de vie de Gilliatt déterminent que son suicide n'est pas une capitulation, ni un déshonneur. Il se peut que la dernière scène soit plutôt un retour à la

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 315-316.

source de vie ou un acte final d'amour, une caresse totale entre Gilliatt et la mer. Gilliatt est attaché à la mer. Il n'y a rien qui reste pour Gilliatt que son premier amour, la mer. Il se fusionne avec la mer, cette entité qui porte son âme, ses délices et ses affinités (et qui est simultanément son adversaire et son camarade). La conclusion de l'œuvre peut être conçue d'une manière négative (comme un suicide et la victoire d'une force féroce et méchante, la mer), ou comme un acte final d'amour, comme un secours entre une âme perdue et isolée et une mère ou une maîtresse qui aime follement et désire consoler et apaiser son être affligé, Gilliatt. La conclusion de l'œuvre est énigmatique, ambiguë et ouverte à plusieurs interprétations. L'homme ne peut pas gagner contre une force qui résonne en lui, contre une force qui l'appelle et le désire ; tout conflit est donc futile et insensé, car l'humanité appartient à la mer, à la nature.

L'union finale au sublime par la nature

La mort de Gilliatt est une renonciation finale ou un témoignage définitif d'âme qui cherche son destin ultime. L'âme et sa corrélation à l'être humain forgeant son destin terrestre, forme un sujet principal d'œuvre *Les Travailleurs de la mer*. Bénichou constate que le roman traite la lutte comme la modalité préalable de l'homme marquant l'entrée d'âme.²⁷⁶ C'est-à-dire, l'âme apparaît par l'épreuve humaine. Bénichou regroupe *Les Travailleurs de la mer* parmi les œuvres qui s'occupent, dans les mots de Hugo « [d'] une série d'affirmations d'âme²⁷⁷ ». D'après Bénichou cet aspect d'âme et de sa trajectoire s'affirment particulièrement dans les quatre œuvres nommées dans la citation suivante :

²⁷⁶ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, p. 376.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 376.

Tous les romans de Hugo, après *Les Misérables* [1862], sont faits semblablement d'une matière moderne, qu'ils offrent ou non une façade historique apparente. Et cette matière s'organise en significations et en valeurs : le Travail, surhumain et taciturne, l'Amour et le total Sacrifice de soi dans *Les Travailleurs de la Mer* [1866] ; dans *L'Homme qui rit* [1869], la Lutte désespérée d'un couple de parias sublimes contre une société mauvaise, et aussi, si nous en croyons Hugo lui-même, le débat de l'Âme et de la matière ; enfin dans *Quatrevingt-treize* [1874], tous les dilemmes et les problèmes que la Révolution française pose à la conscience et qui, au XIX^e siècle, étaient encore vécus comme actuels.²⁷⁸

La description de la lutte indépassable et signifiante, caractérise l'œuvre *Les Travailleurs de la mer* et son personnage le plus décrit, Gilliatt, qui se développe par l'acceptation de la lutte obsessionnelle et rigoureuse. De plus, Gilliatt se définit par l'altruisme envers la lutte (le travail), l'amour et généralement vers le sublime (se martyrisant pour l'accès suprême au sublime). Les besoins d'âme surpassent la vigueur du corps, de la nature qui est en pleine force, et l'existence corporelle, amenant Gilliatt vers un point où la matière devient dévidée et sans mérites. Cette vérité pousse Gilliatt de se plonger dans le sublime invisible sous les profondeurs de la mer, le point d'accès d'un aquarium de vie qui unit son monde de rêves et celui de la terre. Les deux mondes sont combinés dans ce sublime supérieur. *Les Travailleurs de la mer*, une œuvre tardive de 1866 continue d'exhiber et de propager une thématique romantique du sublime, du mage (ou du mage potentiel) et d'échappement au monde matériel pour un infini subjectif. Le roman et son personnage principal humain, Gilliatt, incarnent la sanctification de la lutte, de la souffrance et d'altruisme. Dans cet ordre d'idées, nous pouvons considérer la mort de Gilliatt sous l'optique du fatalisme, et également sous l'optique d'une affirmation d'âme qui vise à échapper à la destitution spirituelle dans la société humaine. Cette société est insuffisante pour Gilliatt qui s'amalgame à la mer, le conduit au sublime. Gilliatt choisit une plénitude spirituelle par son

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 373-374.

union au sublime. En se donnant à la mer, Gilliatt se donne à l'infini. Excommunié de l'humanité, Gilliatt se réfugiant dans la nature et dans sa propre solitude :

Dès longtemps, on le sait, il avait une manière à lui de traverser dans tous les sens le pays sans être vu de personne. Il connaissait des entiers, il s'était fait des itinéraires isolés et serpentants ; il avait l'habitude farouche de l'être qui ne se sent pas aimé ; il restait lointain. Tout enfant, voyant peu d'accueil dans les visages des hommes, il avait pris ce pli, qui depuis était devenu son instinct, de se tenir à l'écart.²⁷⁹

Gilliatt maîtrise l'art de disparition et de l'humilité, se résignant à l'existence d'un refoulé, se retirant avec soin du contact humain. Gilliatt s'exile volontairement. Cet exil auto-imposé mène à l'effacement et à l'annihilation de soi (en particulier avec la perte de l'espoir d'amour). Gilliatt renonce à la lutte de l'existence terrestre. L'abdication finale de soi à la mer constitue un retour à la source de son être, de son potentiel et un don de son existence. Gilliatt se donne à la mer afin de retrouver une paix, un confort et un soulagement ôté dans la réalité loin de la nature dans l'univers humain. La mort de Gilliatt devient un cri silencieux, un acte d'héroïsme final contre la douleur et le vide d'une existence d'un inadapté détesté.

Ironiquement, Gilliatt persévère dans les tempêtes et la guerre contre les éléments, mais il meurt pendant une période idyllique, le printemps. Cette perfection de la nature rend sa situation plus tragique et simultanément élève et reconforte Gilliatt, car la nature « volupté²⁸⁰ » et animée donne un adieu idyllique à son être élu, Gilliatt :

²⁷⁹ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer Tome II*, p. 306.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 309.

Les lilas, les muguet, les daphnés, les glycines, faisaient dans les fourrés un bariolage exquis. Une très jolie lentille d'eau qu'il y a à Guernesey, couvrait les mares d'une nappe d'émeraude. Les bergeronnettes et les épluque-pommiers, qui font de si gracieux petits nids, s'y baignaient. Par toutes les claires-voies de la végétation on apercevait le bleu de ciel. Quelques nuées lascives s'entre-poursuivaient dans l'azur avec des ondoiemens de nymphes. On croyait sentir passer des baisers que s'envoyaient des bouches invisibles. Pas un vieux mur qui n'eût, comme un marié, son bouquet de giroflées. Les prunelliers étaient en fleur, les cytises étaient en fleur ; on voyait ces monceaux blancs qui luisaient et ces monceaux jaunes qui étincelaient à travers les entre-croisements des rameaux. Le printemps jetait tout son argent et tout son or dans l'immense panier percé des bois. Les pousses nouvelles étaient toutes fraîches vertes. On entendait en l'air des cris de bienvenue. L'été hospitalier ouvrait sa porte aux oiseaux lointains. C'était l'instant de l'arrivée des hirondelles. Les thyrses des ajoncs bordaient les talus des chemins creux, en attendant les thyrses des aubépines. Le beau et le joli faisaient bon voisinage ; le superbe se complétait par le gracieux ; le grand ne gênait pas le petit ; aucune note du concert ne se perdait ; les magnificences microscopiques étaient à leur plan dans la vaste beauté universelle, on distinguait tout comme dans une eau limpide. Partout une divine plénitude et un gonflement mystérieux faisaient deviner l'effort panique et sacré de la sève en travail. Qui brillait, brillait plus ; qui aimait, aimait mieux. Il y avait de l'hymne dans la fleur et du rayonnement dans le bruit. La grande harmonie diffuse s'épanouissait. Ce qui commence à poindre provoquait ce qui commence à sourdre. Un trouble, qui venait d'en bas, et qui venait assis d'en haut, remuait vaguement les cœurs, corruptibles à l'influence éparsée et souterraine des germes. La fleur promettait obscurément le fruit, toute vierge songeait, la reproduction des êtres, préméditée par l'immense âme de l'ombre, s'ébauchait dans l'irradiation des choses. On se fiançait partout. On s'épousait sans fin. La vie, qui est la femelle, s'accouplait avec l'infini, qui est le mâle. Il faisait beau, il faisait clair, il faisait chaud ; à travers les haies, dans les enclos, on voyait rire les enfants. [...].²⁸¹

Gilliatt quitte et simultanément laisse la place à un monde harmonieux, florissant et frais.

La nature s'apaise et plaît aux êtres humains, promouvant la beauté de chaque fleur, le chœur de chaque espèce d'oiseau et un tableau des couleurs vives et majestueuses. La beauté de chaque entité attire, existe et règne simultanément. La beauté des êtres grands et minuscules projette et répond au plan divin, reflétant le cosmos universel. La générosité divine augmente la force de vie et la splendeur de chaque être. Toute existence devient un psaume chanté pour et par la symbiose divine. La transformation se complète par

²⁸¹ *Ibid.*, p. 307-309.

l'amplitude de la beauté divine. Les effets de la nature (et des fleurs en particulier) sont amplifiés et enivrants. Cette joie parfaite trouble le lecteur qui s'aperçoit du vide dans la vie de Gilliatt. L'impulsion de se propager, de se coupler et de se joindre à un autre être imprègnent la scène, exacerbant la condition de Gilliatt. Le narrateur se sert des phrases « [o]n se fiançait partout. On s'épousait sans fin.²⁸² » pour soulever la crise perpétuelle de Gilliatt. Le lecteur se demande si la nature se moque de Gilliatt, se culpabilisant dans une raillerie perverse, ou si elle infuse ses derniers moments d'une beauté inégalée pour l'inspirer et l'encourager ? Est-ce que les « cris de bienvenue²⁸³ » s'appliquent à Gilliatt ? De plus, le lecteur se demande si la beauté de la vie et de la nature en toute sa splendeur dépriment et démoralisent Gilliatt ou l'inspirent et rassurent de sa vie perpétuelle dans l'harmonie de la nature ? Est-ce que cette beauté est un hymne, une prière dédiée à son être ? Le naufrage élégant d'un être délicat est énigmatique et ouvert à ces deux interprétations.

Notamment une cosmologie hugolienne est présentée. Cette cosmologie établit une corrélation entre l'élément féminin (la femelle) et la vie. Pareillement, l'élément mâle est attribué à l'infini. Dans cet ordre d'existence, la vie (comme la femelle) se couple à l'infini (au mâle) pour produire une vie perpétuelle, éternelle (naturellement cette pensée philosophique est suivie d'une insertion d'une phrase qui décrit les enfants, le produit de ce couplage entre les deux sexes et concepts, en train de rire²⁸⁴). Cette analyse extrapole que Déruchette représente la force de vie, la vie elle-même dans l'âme de Gilliatt. Rejeté et dépourvu de sa présence de vie et d'amour, Gilliatt ne peut pas se régénérer et accéder à sa fonction (et à son besoin) de continuer, de s'approcher de l'avenir et de l'existence

²⁸² *Ibid.*, p. 308.

²⁸³ *Id.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 309.

perpétuelle. Incapable de joindre son désir et sa fonction de l'infini à la vie (à Déruchette qui devrait fournir la force nécessaire de se perpétuer et de se porter vers l'infini), Gilliatt est affaibli et impuissant, se donnant à l'être qui incarne la vie (l'énergie de vie et la propagation de vie) et qui est éternelle, la mer. Cet être infini assure son immersion et sa fusion dans une sphère qui est l'amalgame de deux forces qui lui manquent après la perte initiale de l'amour, qui est Déruchette et qui incarne la force féminine de la vie. Gilliatt devient une partie inséparable et indiscernable de cette union entre la vie et l'infini, touchant et arrivant à ces deux éléments indispensables à son être. Nous pouvons conclure que Gilliatt meurt et qu'il est simultanément rêné à nouveau, son ascension est garantie par son immersion dans la mer. Cette immersion dans la mer assure son appartenance à l'infini.

Cette étude extrapole que Gilliatt se détruit et simultanément se ravive, prenant une existence abstraite qui surpasse son propre corps. Il se fusionne à l'être qui est à la source de vie. Prédisposé à l'altruisme, qui exige le ressort de son propre état, Gilliatt se sacrifie pour ressortir de soi pour qu'il puisse joindre les parties manquantes de son existence terrestre. Ces parties le transportent aux sphères plus profondes, illimitées et inaccessibles à l'être d'une forme et existence finie. Gilliatt échange sa vie humaine pour une vie éternelle. Cet abandon de soi dans les forces de nature en faveur d'une existence plus profonde et sans les restrictions de la réalité corporelle, marque le héros romantique. Gilliatt s'attache au sublime et à l'abstrait, cherchant la source de toute existence, comme le héros romantique. Gilliatt se perd dans l'Absolu pour se retrouver attaché à la source de vie éternelle.

Récapitulation

La figure de Gilliatt représente la remise en valeur du héros romantique. Gilliatt reprend la mission du héros romantique comme un mage ou prophète de sa propre moralité, intégrant l'imagination et l'ardeur dans sa conception d'existence. Les traits pensifs, la solitude et la finalité du sort de Gilliatt renforcent les idéaux romantiques. La mort de Gilliatt laisse l'esprit perplexe à propos de sa nature double comme l'expression la plus pure d'un fatalisme prédestiné et également l'élévation la plus distinguée d'une âme noble qui cherche l'infini pour se réunir au sublime. Ce sublime est accessible par la voie de la nature et ses êtres comme la mer. Après avoir récolté ses leçons terrestres, Gilliatt, comme le héros romantique, s'annihile afin d'arriver à l'ascension suprême.

Conclusion

Récapitulation

Les œuvres de Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert et Victor Hugo retracent les histoires personnelles de jeunes hommes emblématiques de plusieurs étapes du XIX^e siècle. Ce siècle des ambitions astrales a fourni une atmosphère fertile pour les rivalités entre diverses strates sociales et entre les poètes, les romanciers et les journalistes. Le portrait des êtres contorsionnés par ce conflit imprègne les œuvres des écrivains nommés qui visent à retenir une mesure d'idéalisme par l'analyse des êtres imparfaits qui sont néanmoins rapprochés du sublime.

Les héros romantiques présentés dans *Le Rouge et le Noir* (Stendhal), *Illusions perdues* (Honoré de Balzac), *L'Éducation sentimentale* (Gustave Flaubert) et *Les Travailleurs de la mer* (Victor Hugo) se projettent vers la fatalité et vers la souffrance en dépit de leurs efforts pour éviter leurs pulsions naturelles vers la voie de la solitude, du travail et de la souffrance (ce qui marque le héros romantique). La souffrance, l'expiation des sentiments et la poursuite passionnée de leurs talents exceptionnels sont rejetés par ces héros, qui, par leur acceptation des convenances sociales et par leurs refus de leur quête personnelle liée à la souffrance, se destinent à la souffrance et à l'annihilation physique, intellectuelle et spirituelle. Cette étude cherche à définir et à approfondir l'influence de l'archétype romantique dans les œuvres nommées qui sont en transition entre le romantisme et le réalisme. La figure du héros romantique fournit une thématique romantique qui facilite l'analyse subjective à l'intérieur de l'individu. L'intériorité est méditée à travers les aspects moraux, spirituels, psychologiques et sociologiques qui dirigent le comportement du personnage principal, le héros romantique. La description du

comportement et des rapports sociaux est directement liée aux procédés proto-réalistes, c'est-à-dire, les techniques de description qui annoncent le développement du réalisme. Ces techniques réalistes impliquent l'adoption d'une optique critique et objective qui vise à exposer la dissonance entre l'individu et son âme, ses talents et ses origines, et la divergence entre l'individu et la société. L'idéalisme envers l'individu et la société est redouté afin de souligner la disparité entre l'univers interne et externe de l'individu. L'inconstance, l'incertitude et la dislocation personnelle et sociale préoccupent les écrivains de cette étude, Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo. De plus, ces écrivains favorisent une combinaison des styles de narration. Par exemple, les quatre intègrent la focalisation zéro, c'est-à-dire le point de vue qui privilégie la vision omnisciente de l'écrivain qui révèle l'action, les pensées, les motivations et la direction de l'histoire, formant une complicité avec les lecteurs qui sont directement guidés et influencés. Balzac et Hugo en particulier favorisent cette méthode directe de la narration où la voix du narrateur s'insère pour remplacer et égaler la voix du personnage. De plus, Stendhal et Flaubert appliquent la focalisation interne (ou le point de vue interne) pour décrire l'histoire en termes de gestes, de paroles et de la perspective subjective du personnage pour générer l'impression d'une réalité personnelle vécue par le héros romantique. Les narrateurs omniscients des œuvres *Le Rouge et le Noir* et *L'Éducation sentimentale* s'interposent néanmoins entre les révélations et perceptions subjectives du personnage principal. Il faut noter que cette révélation des perceptions dirige la compréhension du lecteur, mais la description elle-même est précise, objective et détaillée, ce qui est un trait du réalisme. L'imposition du narrateur caractérise chaque œuvre du programme de cette étude, certes, l'œuvre de Flaubert s'aborde comme la plus proche du réalisme direct ou tardif par un effort restreint d'utiliser la focalisation externe (ou le point de vue externe) qui

reste à l'extérieur du personnage et qui efface le narrateur, se reposant sur les énoncés et le dialogue, les gestes et les révélations directes qui proviennent des personnages. L'impartialité et la suppression du narrateur sont perceptibles dans l'œuvre de Flaubert, mais cette technique de narration ne domine pas le récit qui reste ancré dans la focalisation interne et qui est pimenté par des tentatives restreintes de la focalisation externe pour conférer un effet d'authenticité à l'œuvre. Néanmoins, la focalisation zéro et interne ordonnent la narration des œuvres étudiées, renforçant la passivité des héros romantiques comme Frédéric Moreau (*L'Éducation sentimentale*) et Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*) et la vulnérabilité des personnages comme Julien Sorel (*Le Noir et le Rouge*) et Gilliatt (*Les Travailleurs de la mer*) qui ne peuvent pas fonctionner sans une influence supérieure qui dirige et s'entremet dans leurs affaires. De plus, les narrations omnisciente et interne indiquent le développement précaire du roman où les personnages n'achèvent pas leur propre niveau d'indépendance, leur propre existence qui se distingue du narrateur (ou au moins, l'illusion de cette existence autonome par la maîtrise de la focalisation externe se raffine au point éventuel). En somme, le romantisme apporte la thématique et la prédominance de la perspective subjective, tandis que le réalisme, sous sa forme initiale, offre les techniques de la narration et l'accent sur la description objective et détaillée. Les œuvres étudiées unissent les aspects des deux écoles littéraires, avançant les topoï romantiques, le héros romantique délégué et donc inadapté. Les œuvres mentionnées composent une représentation précise et rigoureuse de plusieurs composantes du héros romantique, liant chaque constituant à la signification abstraite et révélatrice du héros romantique. Ces attributs d'une signification symbolique et profonde incluent la physiologie, les origines, les manœuvres sociales, les pulsions et le destin fatal du héros romantique.

Dans cet ordre d'idées, chaque trait essentiel du héros romantique indique une vérité cachée. Par exemple, le héros romantique se différencie par ses traits physiques, qui indiquent sa propension au génie, au sublime et sa prédilection. Il faut noter que le héros romantique se distingue de son milieu, c'est-à-dire, le corps devient un signe de son état suprême et séparé de la société et du milieu familial. En second lieu, le corps est conçu comme un signe du génie ou de faiblesse, cachant les vices et trompant les autres. Le héros romantique est déterminé par son corps à mesure que sa physionomie avance ou diminue sa nature innée. Notamment, les écrivains comme Balzac et Hugo favorisent et rendent sympathiques les héros romantiques d'une apparence inélégante ou socialement inacceptable. Pour ces écrivains, le corps imparfait et déplaisant indique une âme et un intellect supérieur, tandis que la perfection physique qui est à la mode indique la turpitude morale et l'instabilité intellectuelle. Le corps du héros romantique résume ses propensions et son état comme l'exclu.

De plus, les héros romantiques présentés sont marginalisés par leurs corps et par leurs origines. Ce protagoniste romantique se caractérise par la fuite de son état social. Par exemple, les frères spirituels Julien (*Le Rouge et le Noir*) et Lucien (*Illusions perdues*), les héros romantiques détournés, partagent plusieurs motivations. Les deux désirent sortir de la province (de Verrières et d'Angoulême). De plus, les deux sont déterminés à effacer leur patrimoine et les traces de leurs origines basses, de faire leur fortune et de monter les échelles sociales. Les deux sont obsédés par la possession de la gloire personnelle par l'état militaire (dans le cas de Julien) ou par les batailles de la plume (Lucien). La peur de l'obscurité et de la solitude marque les héros romantiques comme Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Frédéric Moreau et même Gilliatt qui ne peut pas échapper à son isolement de l'humanité. En outre, nous pouvons noter que chaque héros est déclassé, n'ayant pas un état

social fixe, ni un patrimoine valorisé, ce qui inspire leur mobilité sociale et leur manque d'appartenance sociale. Sans une appartenance sociale stabilisante, ces héros sont toujours en flux, flottant comme des êtres vulnérables et déracinés. Le déracinement social stigmatise et influence le héros romantique des œuvres analysées. Deux héros en particulier démontrent cette instabilité sociale, Julien Sorel et Frédéric Moreau. Le héros du *Rouge et le Noir* est impliqué et détruit dans sa quête pour l'appartenance sociale (comme son frère spirituel, Lucien de Rubempré d'*Illusions perdues*). Il faut noter que l'autre héros, Frédéric Moreau, est également un être déclassé, en dépit de son appartenance économique à la haute bourgeoisie, ce qui rend pertinente l'analyse de ce personnage subtilement déplacé. Frédéric est destiné à languir dans son état social, n'ayant pas la motivation d'exploiter les avantages sociaux de sa classe, car il n'appartient pas à cette classe, il est déclassé, une particule libre qui n'ose pas ou qui résiste l'attachement à sa classe.

Dans cet ordre d'idées, le manque d'une place sociale motive ces figures romantiques à manipuler la société afin de s'établir parmi l'élite. Ces héros romantiques cherchent à s'intégrer dans la société pour atteindre la gloire et leur bonheur. Les personnages comme Julien et Lucien se prédisposent à l'action (plusieurs fois à l'action peu scrupuleuse) pour atteindre ce bonheur élusif qui réside dans la société. Les manœuvres sociales prennent précedence au-dessous de l'état d'âme. Au contraire, Frédéric Moreau cherche son bonheur en évitant l'action, participant à la bonne société comme un spectateur au lieu de développer ses talents. Julien Sorel et Lucien de Rubempré (né Chardon) se caractérisent par la crise d'appartenance sociale. La conception qu'un homme du sang mêlé, d'origines bourgeoises et nobles puisse facilement se placer et prendre une position parmi les nobles, ses pairs, est écrasée. Lucien Chardon, noble par sa mère, est conscient de ses racines nobles, ce qui cause l'agrandissement de son ego et

l'illusion qu'il peut appartenir au rang des aristocrates. Lucien est déplacé à cause de ces tendances et de ces aspirations nobles. En dépit de ses prétentions, Lucien n'a pas les moyens, ni les connexions nécessaires pour appartenir au rang noble. Le goût du luxe détruit les aspirations et le talent de Lucien.

Surtout, les héros romantiques présentés se distinguent par leur état élu qui continue d'influencer ces êtres en dépit de leur négation de la valeur de cette quête. En dépit de leurs transgressions sociales et personnelles, ces héros romantiques possèdent des traits et des tendances qui les portent vers le sublime. Possédant une singularité d'esprit et d'âme, le héros romantique des œuvres étudiées éprouve plusieurs moments d'élévation et d'éclaircissement personnel, cultivant un germe de leur vraie nature pensive et distincte, en dépit des circonstances et de leurs ambitions. Le héros romantique, Julien Sorel, possède des tendances d'un pensif, ce qui renforce l'alliance de l'œuvre au romantisme. Il faut noter que Stendhal se sert d'un ton ironique pour satiriser certains transports du soi et de l'âme de Julien, mais en dépit de ce ton, Julien fait ressortir plusieurs notions romantiques qui sont éprouvées avec sincérité et avec ardeur, même si elles sont passagères dans le destin de Julien.

Pareillement aux héros romantiques traditionnels, le héros romantique des œuvres mentionnées est destiné à se détruire ou à mourir. La prédilection du héros romantique comme un être élu et donc comme une victime est développée par Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo. Les personnages comme Lucien de Rubempré et Frédéric Moreau sont condamnés à perdre le germe de leur talent et la motivation de travailler, dissipant leurs dons et leur quête artistique ou professionnelle. Cette dissipation prend un aspect extrême avec les figures de Julien Sorel et Gilliatt, qui sont condamnés à la mort pour avoir suivi leurs passions, l'ambition et l'amour. Stendhal et Balzac décrivent le sort des êtres qui sont

tentés et obsédés par le manque, raillé des richesses de l'esprit et du matérialisme. Julien Sorel et Lucien de Rubempré sont faits pour agir, pour s'avancer dans un monde peu scrupuleux, mais ils sont également doués d'une âme sensible, bohémienne et pensive. Motivés par leur narcissisme et leur obsession pour la gloire sociale, ces deux héros succombent à leurs sentiments d'avidité et d'inadéquation. Pareillement, Frédéric Moreau est subjugué par ses sentiments. Les sentiments exercent une puissance forte sur Frédéric qui se laisse porter par le flou de ses sentiments et par le besoin d'apaiser et de se soulager continuellement des sentiments plus profonds. Dans *L'Éducation sentimentale*, les sentiments fonctionnent comme une entité, poussant l'être humain à choisir ou à se laisser mener par ses sentiments. Cette notion est primordiale dans l'œuvre de Flaubert. Le grand vide de l'époque se concentre dans ce personnage qui n'a que ses sentiments pour remplir le vide de son existence. En ce qui concerne Gilliatt, l'étouffement de l'âme pure et noble s'accomplit par les privations d'une existence privée du contact humain. Ému et disposé au songe, comme les héros romantiques traditionnels, Gilliatt désire l'union à un autre esprit humain. Délicatement inconsolable après la perte de sa seule possibilité d'aimer, Gilliatt se donne à son autre source de passion et de lutte, la mer, qui accepte et submerge la douleur de Gilliatt. Cet acte final du courage et du renoncement à soi, ce qui marque le héros romantique, inscrit Gilliatt dans la tradition du héros romantique. Il est important de noter que Gilliatt est présenté dans l'œuvre la plus tardive comparée aux autres, ce qui indique une influence dominante du héros romantique (et du romantisme) et la mort symbolique du héros romantique, Gilliatt, qui incarne le plus directement ce héros inadapté et singulier. Gilliatt est le héros romantique par excellence et donc destiné à l'existence isolée et à la mort résolue et grandiose. Le personnage de Gilliatt marque la mort du héros romantique, mais non pas sa disparition, ni ses métamorphoses dans les œuvres subséquentes de l'école

réaliste. De plus, les héros romantiques présentés représentent la continuation de la préoccupation pour le romantisme. Cette école continue d'influencer et d'attirer l'emploi et l'adaptation par les romanciers en transition entre un romantisme évoluant et un réalisme imprécis. La thématique romantique, celle du héros romantique déplacé, résonne dans les œuvres de ces écrivains qui opposent et contrastent les critères romantiques à leurs observations subjectives (c'est-à-dire personnelles) mais simultanément objectives et exactes de la société de leurs époques respectives. Ce procédé fusionne le sujet et la perspective et la thématique romantique à l'observation minutieuse, caractérisant le romantisme et le réalisme. Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo analysent l'univers interne et externe de leurs personnages, ce qui dépasse l'appartenance aux écoles littéraires.

Le nouveau héros romantique rejette la vie autonome et la quête spirituelle qui lui appartient, s'occupant de la conquête sociale, car la vie solitaire est insuffisante pour le héros qui se manifeste moins par son état élu que par la reconnaissance de cet état par les membres d'élite choisis et émulés par le héros. Il concède aux besoins de son ego, à ses doutes et au désespoir en face d'une existence imparfaite et dans le cas d'un héros (Gilliatt), une existence dépourvue d'amour. Il faut remarquer que Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo structurent leurs œuvres autour du héros romantique afin de se lamenter sur l'idéalisme et l'état choisi du héros romantique qui sont perdus et échangés pour des visées mondaines et mercenaires. Ces écrivains démontrent la grandeur d'âme et la disparition de cette noblesse innée par l'attraction sociale qui stimule les héros de grandes capacités à abandonner cette gloire innée pour la gloire sociale, une gloire qui est accordée fréquemment et qui est usurpée par les êtres médiocres. En échangeant leur quête personnelle, ces héros romantiques altérés échangent seulement la source de leur fatalité, restant prédestinés et assignés à la mort. La nouvelle source de la fatalité se répand des

pulsions naturelles du héros romantique à la société elle-même qui supprime vigoureusement les héros parvenus et les héros qui ne peuvent pas s'adapter et se camoufler complètement, cachant leur suprématie. La suprématie provoque la jalousie des puissants et donc la chute irréfutable. Le héros romantique analysé dans les œuvres de cette étude manifeste une tendance à la destruction de soi, devenant un bouc-émissaire de la société qu'il désire et simultanément déteste. Pris dans un piège entre ces pulsions élevées et son ambition, le héros romantique de Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo est condamné à l'inadaptation et à l'isolement. En dépit de son ambition, il est trop pur et trop utopique pour se battre effectivement dans une époque de croissance sociale et économique sans précédent. En essayant d'imiter et d'embrasser les désirs et les méthodes de ses contemporains, le héros romantique court le risque de perdre son potentiel, son élévation innée et son existence physique. Cette vérité provoque un deuil de la part des écrivains nommés pour l'idéalisme du héros romantique pour une société plus utopique qui valorise au lieu d'écraser les hommes de génie. Accablé par ses pulsions contradictoires, le héros romantique est déchiré entre les poids de son cadeau divin, son talent, et son besoin de validation sociale qui mène à la procuration d'une place sociale favorable et confortable. Le héros romantique des œuvres analysées cherche un asile de son fardeau, de sa propension à penser et à sentir et l'accomplissement de ses rêves, comme l'acceptation sociale, la stabilité économique et le triomphe contre ses ennemis, ses critiques, ses origines et le passé. Le nouveau héros romantique est hanté par sa chute, son passé et ses manques, plutôt que par son imagination, sa conscience et l'Absolu. Cette perspective fortifie la nécessité pour la validation sociale, un besoin primordial qui surpasse l'importance des pulsions et des cadeaux divins. Les dons divins restent insuffisants et incomparables à la richesse de la gloire sociale et professionnelle (comme un soldat –

général dans le cas de Julien Sorel, comme poète-écrivain-journaliste de la perspective de Lucien de Rubempré et comme un homme sans profession qui cherche à se définir selon l'existence embrumée de Frédéric Moreau). Malheureusement une vérité échappe aux héros inadaptés comme Julien Sorel et Lucien de Rubempré : pour l'aristocratie (l'étage social désiré), le génie et la réussite sont une affaire de bonne race, tandis que pour l'être doué et dévoué, le génie est une grâce, une faveur divine qui est accordée seulement à l'être digne qui honore et développe le don. L'être est élu par le dévouement au don, ce qui sauve de la dissipation. Néanmoins, ce don peut être conçu et décrit en termes disputables et déchirants. Cette idéalisation du génie, comme un trait qu'il faut mériter et soutenir spirituellement et professionnellement (comme l'exemple stellaire, Daniel d'Arthez d'*Illusions perdues*). Cette conception du génie et d'élévation individuelle fournit la base idéologique qui poussent ces écrivains à donner à leurs œuvres des héros romantiques élus mais incapables de supporter les exigences de leur don. Les réponses à cet état et cette grâce parfaite démontrent leurs effets insupportables et non viables de la part des héros romantiques présentés. La satisfaction d'un état distinct et exceptionnel est non renouvelable. La fuite de la grandeur d'âme et l'acceptation de l'ambition, la nouvelle quête, caractérise Julien Sorel, Lucien de Rubempré et même Frédéric Moreau qui échappe à l'introspection active et à l'application de cette analyse personnelle. Le résultat de cette quête fautive et inégalée à l'originale est la vie de dissipation du talent et d'acceptation de la médiocrité, ce qui caractérise l'existence de Julien Sorel, Lucien de Rubempré et Frédéric Moreau. L'existence médiocre, un asile illusoire, usurpe les forces morales et intellectuelles de ces héros. L'abandon de soi marque l'existence de ces héros romantiques. Doués mais inadaptés à leur quête divine et à leur appartenance sociale, Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Frédéric Moreau et Gilliatt forment une progression dans laquelle le

héros romantique se sépare de ses racines divines et spirituellement nobles, acceptant l'ambition, les richesses d'une existence mondaine et matérialiste. La profondeur et l'ardeur au travail sont remplacées par les illusions de la gloire, des plaisirs insatiables et du désespoir. Une existence chimérique s'impose, dominant ces êtres élus et supprimant leurs dons divins. L'inconstance d'âme, de talent et de conscience marque ces héros instables. La convoitise et les désirs engloutissent des génies en herbe de ces romans de formation. La difficulté de la lutte spirituelle et intellectuelle devient plus insupportable pour ces quatre héros que la guerre sociale pour atteindre le luxe, le pouvoir, les illusions de la certitude et l'amour fidèle. Cette analyse inclure Gilliatt, le héros de l'œuvre *Les Travailleurs de la mer*, comme un héros romantique qui se distingue des autres, s'abandonnant comme les autres, mais seulement après une lutte herculéenne, une lutte surhumaine qui caractérise les héros romantiques traditionnels, des êtres en train de lutter contre leurs propres pulsions et le monde impitoyablement incompréhensible. Gilliatt, le plus proche de l'acceptation de la lutte écrasante, est défait par le manque d'amour et par l'aspect d'une vie sourde et solitaire. En ce qui concerne Julien, Lucien et Frédéric, ils n'ont pas pu accepter et accueillir le tourment et les ravages d'un esprit actif qui analyse, examine et s'interroge, se purifiant continuellement. Stendhal, Balzac, Flaubert et Hugo résumant le sort précaire des êtres distincts qui se détruisent par leur désir de se conformer et également d'accéder à la source de leur puissance personnelle, leurs dons naturels de l'Absolu.

Possibilité de recherche à l'avenir

Le héros romantique incarne l'être exclu et isolé, inspirant la description de l'être humain, du protagoniste piégé entre ses faiblesses et sa grandeur. Ses faiblesses, le désir

pour la gloire, l'ambition et la puissance sociale empêchent le héros romantique, inhibant ses talents innés. Séduit par les illusions sociales et personnelles, ce héros désire l'achèvement de son potentiel, la clarté dans le désarroi et la certitude. Ces attributs dépassent l'état du héros romantique, fournissant un modèle littéraire du protagoniste angoissé et consterné par la navigation précaire à travers ses pulsions diverses. Une analyse des influences directes du héros romantique sur le protagoniste principal des œuvres du XIX^e siècle, des œuvres des attributs réalistes, serait envisageable. La description de la liaison entre le héros romantique et le héros réaliste est indispensable. Plus précisément, nous visons à répondre aux questions suivantes : Quelle est la fortune directe du héros romantique ? Dans quelle mesure est-ce que le héros des œuvres réalistes forme l'issue du héros romantique ? L'hypothèse à affirmer concerne le lignage littéraire du protagoniste des œuvres réalistes qui peut être considéré comme la transformation directe ou comme un subsidiaire du héros romantique. Les liens entre le héros romantique et les archétypes qui dominent le cadre romanesque forment la direction des projets à suivre. Un rapprochement entre les archétypes romantiques et réalistes peut modifier les conceptions à propos de chaque école et leur état comme des courants distincts. Dans le même ordre d'idées, une analyse continue des procédés romantiques, comme la poésie en prose et le lyrisme dans les œuvres considérées réalistes, forme un chemin supplémentaire qui peut appuyer la reconceptualisation des rapports entre le romantisme et le réalisme.

Bibliographie des œuvres citées

Balzac, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Bersani, Léo, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, Roland Barthes, et L. Bersani et Ph. Hamon et al., Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Bénichou, Paul, *Les Mages romantiques*, France, Éditions Gallimard, 1988.

Bénichou, Paul, *Romantismes français I. Le Sacre de l'écrivain. Le Temps des prophètes*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.

Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

Gengembre, Gérard, *Le réalisme et le naturalisme en Europe*, Paris, Pocket, 2004.

Gengembre, Gérard, *Le romantisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003.

Gengembre, Gérard, *Le romantisme*, Paris, Ellipses, 2008.

Hugo, Victor, *Les Travailleurs de la mer Tome I*, Paris, Édition Nelson, 1933.

Hugo, Victor, *Les Travailleurs de la mer Tome II*, Paris, Édition Nelson, 1933.

Lukács, George, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspéro, 1967.

Lukács, George, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Denoël, 1989.

Michel, Arlette, *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.

Sandras, Michel, « Les tensions de la prose balzacienne », *Balzac et le style. Études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot*, Collection du Bicentaire dirigée par Nicole Mozet, Paris, Sedes, 1998.

Saint-Gérard, Jacques-Philippe, « Balzac, rhétorique, prose et style », *Balzac et le style. Études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot*, Collection du Bicentaire dirigée par Nicole Mozet, Paris, Sedes, 1998.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Flammarion, 1964.

Vaillant, Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005.

Watt, Ian, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, Roland Barthes, et L. Bersani et Ph. Hamon et al., Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Œuvres consultées

Barbérís, Pierre, *Aux sources du réalisme : aristocrates et bourgeois*, Paris, UGE, 1978.

Berthelot, Sandrine, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France : (1850-1870) : genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Champion, 2004.

Champfleury, *Le réalisme*, Paris, Hermann, 1973.

Daunais, Isabelle. « Henri Mitterand, l'illusion réaliste, Paris, PUF, 1994, 203 p. »
Études littéraires 23.1 (1995) : 105-110.

Daunais, Isabelle. « L'esthétique de la façade chez Flaubert. » Études littéraires 25.1.2
(1992) : 169-178.

Fischer, Jan O., *"Époque romantique" et réalisme : problèmes méthodologiques*, Praha, Univerzita Karlova, 1977.

Gautier, Théophile, *Histoire du romantisme*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Gengembre, Gérard, *Le réalisme et le naturalisme en Europe*, Paris, Pocket, 2004.

Jacobson, Roman dans « Du réalisme artistique », 1921, repris dans *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis et présentés par Tzvetan Todorov, Seuil, 1965.

Leclerc, Yvan, *Crimes écrits : la littérature en procès au XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.

Lukács, George, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspéro, 1967.

Millet, Claude, *L'esthétique romantique en France*, (Choix de textes), Paris, Pocket, 1994.

Moscovici, Claudia, *Romanticism and postromanticism*, Lanham, Md., Lexington Books, 2007.

Nerval de, Gérard, *Les Filles du feu*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1958.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Champion, 2006.

Sylvie Thorel-Cailleteau, *Réalisme et Naturalisme*, Paris, Hachette, coll. « Les Fondamentaux », 1998.

Van Schendel, Michel. « Henri Mitterand, Le roman à l'œuvre – genèse et valeurs. » *Études littéraires* 33.1 (2001) : 229-237.