

## Littérature, ville et nature

### Littérature et nature

*Modeste Mignon*, roman d'Honoré de Balzac, fut publié en 1844 (d'avril à juillet) dans *Le Journal des Débats* sous la forme d'un de ces nouveaux feuilletons où abondaient les actions mélodramatiques et les fins heureuses.<sup>1</sup> *Modeste Mignon* respecte aussi la maxime des romans populaires de l'époque: les bons romans se terminent bien, les mauvais romans se terminent mal. Et lui, il se termine bien.

Son point de départ, c'est que Modeste croit qu'elle aime le très parisien et mondain poète, Melchior Canalis, dont la poésie clinquante et creuse a fait déborder sa toute jeune sève. De son humble habitation du Havre, elle écrit des lettres d'amour à son idole et le relance sous un nom d'emprunt et à une adresse secrète. Le poète pense toutefois qu'une petite jeunette de province ne peut lui convenir. Il est lui-même très occupé à construire sa propre ascension sociale grâce à sa maîtresse, un peu plus âgée que lui certes, mais noble, Madame de Chaulieu. C'est donc à son secrétaire, Ernest de la Brière, qu'il confie le soin de répondre à Modeste, mais en son nom à lui, Canalis. Leurs lettres occupent une grande partie de la première moitié du roman et les conduisent, tranquillement mais sûrement, dans les bras l'un de l'autre. Ainsi, la main de la destinée conduit, l'un vers l'autre, les deux jeunes prédestinés sans qu'eux-mêmes le sachent.

Soudain, le colonel Mignon, père de Modeste réapparaît: il revient de l'Inde où il a reconstitué sa fortune et rétabli l'honneur de sa famille, grâce au commerce de l'opium, c'est vrai mais en 1844, ce n'est pas un problème. L'amour de Modeste et d'Ernest peut enfin apparaître au grand jour. C'est ce qui produira dans un environnement naturel et social approprié: une chasse à courre de grand style chez la très noble famille de Verneuil. Et voyez comme la nature se préoccupe du bonheur des amoureux: la mère, aveugle, de Modeste est opérée avec succès par le docteur Desplein et peut maintenant voir et reconnaître leur bonheur. L'anagnorisis aristotélicienne, sous sa forme modernisée, bourgeoise et mélodramatique peut alors survenir: les jeunes amoureux sont prêts à emménager dans la propriété familiale retrouvée, un lieu où se réalisent simultanément l'équilibre entre la facture morale et les bénéfices bancaires du père. Comme nombre de romans de l'époque, ce roman est tout autant romanesque que réaliste. Ce résumé insensible de l'action du roman n'incitera guère à se lancer dans la lecture de ce roman situé aux marges de

---

<sup>1</sup> Les numéros de pages, sans autres commentaires, renvoient toujours à l'édition de l'œuvre au Seuil: Honoré de Balzac (1965 [1844]). *Modeste Mignon. La comédie humaine* 1. Paris: Le Seuil. 190-284.

l'oeuvre de Balzac. Mais les drames de Shakespeare peuvent eux aussi être déformés par de tels condensés.

Le thème et l'action sont toutefois tendus entre deux pôles qui les dynamisent et les actualisent: *la ville*, surtout la métropole moderne, d'un côté et de l'autre, *la nature*. Même si ces deux facteurs ne sont pas, ici, décrits de façon exhaustive, ils sont, et l'un et l'autre, déterminants pour les structures du roman. Peut-être n'est-ce qu'avec le recul du temps que l'on peut réaliser combien cette composante est décisive. C'est cependant grâce à cette sagesse rétrospective que nous réalisons que le roman peut aussi nous éclairer sur notre compréhension actuelle de la façon dont la nature nous imprègne de ses traces évidentes pour notre propre compréhension, de nous-mêmes et de chacun, et de notre commune relation à notre environnement, bien que la nature soit, dans la plupart de ses manifestations repoussée vers l'horizon de la culture urbaine.

Dans le roman, la nature apparaît, d'un côté comme les fragments des éléments, des expériences et de la conception de la nature qui représentaient autrefois des totalités et qui, lorsqu'ils interviennent simultanément, peuvent s'opposer très violemment. Ils représentent différentes sortes de nature et de son utilisation: paysages, corps et pulsions, systèmes philosophiques, mythologies, psychologie, fractions de sciences de la nature, etc. et ils sont tous là sur la plage, comme des épaves, aux abords du monde du roman. On pourrait les y laisser. Mais, d'un autre côté, la nature dans le roman, malgré sa caractéristique fragmentée et donc peu univoque, possède aussi cette faculté de produire, à partir de ses ellipses et de ses oublis, un ensemble cohérent. Le plus surprenant, c'est que la nature acquiert ce rôle, non malgré, mais parce qu'elle représente précisément des restes pratiquement oubliés de totalités perdues.

Je considérerai, tout d'abord, le contexte culturel qui contribua, et contribue toujours, à ce que ces restes hétéroclites des conceptions de la nature sont apparus et continuent à fonctionner: la culture urbaine moderne. C'était l'espace vital de Balzac et c'est le nôtre, même s'il a évolué depuis Balzac.

### **Ville et nature**

Vers 1835, Paris atteint, un quart de siècle après Londres, le un million d'habitants. Lui succèdent aussi, rapidement, nombre de métropoles européennes et américaines, et finalement tant de villes que leurs noms n'ont plus réellement d'importance en soi. Elles ne deviennent alors que des exemples des métropoles que l'on retrouve partout. Mais les premières grandes métropoles ont représenté un grand écart par rapport aux conditions de vie, aux modèles culturels et valeurs reconnus. Ces derniers ne pouvaient, en aucun cas, être enfermés dans des concepts, des images figées ou des significations linguistiques. La modification par la ville de la relation entre la société et la famille, de la nature en corps et en travail, de l'espace et du temps, tout cela en fait l'évident symbole de la réalité moderne. Elle est simultanément le lieu concret de l'épanouissement de cette réalité; et

c'est là que se produit la médiation de la littérature et de l'art dans de nouveaux médias et pour un nouveau public. Si la littérature du XVIIIe siècle et jusqu'à nos jours s'intéresse aussi intensément à la ville, c'est parce que, de cette façon, elle s'intéresse au monde moderne qui s'annonce.

Paris acquiert alors un statut particulier, plus que Londres ou que toute autre grande ville au XIXe siècle. Cela est dû, entre autres choses, au fait qu'elle est située au coeur de l'Europe, un continent qui voit naître le monde moderne. Entourée de murs et de remparts, sa croissance explosive provoque des changements particulièrement violents et visibles alors qu'à Londres, par exemple, où il n'y a jamais eu de murs, la ville s'étend tout simplement vers l'extérieur. Paris a, en outre, déjà un statut de ville mythique moderne: le berceau de la Révolution, de la liberté, des Droits de l'Homme; et ce mythe confirma, avec ses révoltes, émeutes et autres révolutions, la perennité de son existence.

Enfin, il y a aussi, et plus qu'ailleurs, des modifications physiques de l'espace urbain parisien du fait d'une volonté systématique et intense. Paris se modernise, dans une même initiative volontaire des décideurs, de la fin des années 1820 jusqu'aux années 1860 et culmine sous Napoléon III avec les travaux du baron Haussmann. Les très nouveaux grands magasins, quelques expositions universelles accompagnées d'une propagande savamment orchestrée par les gouvernants et les planificateurs de l'époque, font qu'il devient évident pour tous que Paris est le centre du monde moderne. La planification urbaine de Paris est alors imitée dans le monde entier. Et même si les faits, jusqu'à la Première Guerre Mondiale, minimisent son rôle en tant que modèle urbain, Paris n'en conserve pas moins depuis très longtemps, son image de ville mythique.

Dans la plupart des romans de Balzac, Paris constitue le centre, avoué ou dissimulé, de l'action. A Paris, il rencontre une cité moderne naissante qui, tel un ouragan culturel, n'épargne aucune des sphères de la vie. Elle devient, chez lui, l'expression concentrée d'une nouvelle réalité, supérieure à la ville même, mais avec des contours pas encore clairement définis et à peine concevables pour l'imagination. C'est pourquoi Balzac combat, et pour la compréhension de la ville et pour sa propre représentation de son interprétation.

L'universalité de Paris fit croire à certains qu'elle rendait inutile l'expérience de la nature. L'éditeur allemand, Johann Heinrich Campe, visita Paris pendant l'enfance de la Révolution, en août 1789; il fut surtout fasciné par le jardin du Palais-Royal, une sorte de refuge avec ses étalages, ses cafés et ses tripots clandestins; et aussi des filles prenant l'air, ou des lorettes, des grisettes, bref un lieu qui respirait la mode parisienne et les idées politiques:

Même si un individu n'avait jamais quitté de sa vie cet endroit magnifique et magique, il aurait tout de même pu se vanter d'être au niveau de quiconque dans le domaine de la connaissance de l'homme et du monde comme de quelque plaisir et

divertissement que ce soit - sauf dans la réjouissance de la nature - à supposer même que celui-ci ait fait le tour du globe terrestre dans toute sa longueur et largeur.<sup>2</sup>

A Paris, l'individu est universel et libre, et la nature se réduit à un apport entre parenthèses, une éventualité qui peut s'ajouter à l'expérience, par ailleurs universelle, de la vie.

La liberté de l'individu dépend totalement du fait "que la nature sociale, de même que la nature elle-même, est une grande oublieuse" (p.238). Cette tendance se révèle de façon très concrète dans la modernisation technologique de l'espace public de la nouvelle métropole: ses éclairages, trottoirs, commerces et cafés, ses nouvelles artères et, moins visibles, les conduites d'eau et les égouts. C'est ainsi que l'on déplace les cadres naturels de l'espace dans lequel nous vivons; l'éclairage modifie le rythme nuit-jour, le parc permet au paysage hors de la ville d'y revenir mais aux conditions mêmes de la ville, et les nouvelles rues modifient le sentiment même que nous avons de notre corps, de nos sensations, de nos mouvements et de notre relation aux autres corps, les boutiques et les cafés modifient la relation existant entre le besoin et sa satisfaction alors que l'alimentation en eau et les égouts réduisent les risques de maladies qui, comme la peste autrefois, constituaient une fatalité naturelle.

La transformation de la ville de Paris s'accroît après l'incendie des bâtiments en bois du Palais Royal en 1827. Ainsi, dans son roman *Palais Royal* (1988), le sociologue américain Richard Sennett parle de son prolongement moderne, le centre commercial couvert de la Galerie d'Orléans, événement architectural des années 1830 qui consacra l'abolition des frontières entre l'intérieur et l'extérieur:

Les leçons que les grands romantiques ont tirées de la Nature ne trouvent pas d'application dans cet édifice. L'homme, loin de souffrir entre les mains de la Nature aveugle, sourit de ses terreurs. La galerie réduit le froid à néant, son brillant éclairage efface la nuit; l'homme n'admet en cette architecture de maîtrise que ce qui lui plaît - des plantes tropicales, par exemple, pour décorer les couloirs de sa vie sous verre.<sup>3</sup>

Dans *The City as a Work of Art* (1986) de l'historien américain Donald Olsen, l'endiguement même du paysage dans les plantations extérieures de la rue s'identifie de plus en plus avec la ville:

En combinant les caractéristiques des rues et des parcs, le boulevard laissait prédominer prudemment les qualités propres à la rue [...]. En ajoutant l'animation et la densité de la vieille rue parisienne à l'ampleur verdoyante des boulevards

---

<sup>2</sup> Campe 1790: 72.

<sup>3</sup> Sennett 1988: 127.

anciens, les boulevards nouveaux accédèrent à une forme urbaine nouvelle: la rue parfaite, une reproduction concrète de l'urbanité elle-même.<sup>4</sup>

La vie urbaine, exemplifiée par la galerie et la rue, n'est pas seulement une présentation des forces de l'univers, avec la nature sur le banc de touche, mais aussi et plutôt celle du contrôle général que l'homme exerce sur elles. Les propres formes de la nature ont explosé. Et les morceaux disséminés prennent de nouvelles formes qui rappellent celles de la nature dont ils sont la trace, mais ils deviennent ainsi et surtout des éléments de l'espace culturel urbain. C'est à cet espace culturel historique et aux traces de ses fragments naturels que se rattachent les romans de Balzac. Et aussi *Modeste Mignon*.

### **Action et thématique: la chasse et la vision**

La fin du roman se joue dans une grande scène de chasse chez les Verneuil, là-même où se dénoue l'histoire amoureuse et où Modeste et Ernest se retrouvent. Ensuite, la mère de Modeste recouvre la vue et peut bénir les deux amoureux permettant ainsi que leur union soit acceptée tant par la société que par la famille. Ces deux détails, *la chasse et la cécité*, en soi banals, sont déterminants pour le roman. La chasse concerne plus particulièrement la narration, les actions des personnages. La cécité, ou plutôt la vision, concerne surtout les contenus thématiques, le sens des actions. Dans ces deux cas, bien que placée en coulisse, la nature joue un rôle essentiel.

Dans le roman, de nombreux personnages chassent un gibier, systématiquement et sans scrupules. La logique propre à la chasse, le rapport entre le chasseur et sa proie, imprègnent les rapports des personnages aux choses et aux personnages. Modeste pourchasse un amant exceptionnel qui puisse satisfaire son imagination livresque et exaltée, au-delà des limites étriquées de ce trou qu'est Le Havre. Quant à Canalis, il est à la poursuite d'une carrière administrative qu'il ne peut obtenir qu'au moyen de ses relations avec des femmes nobles et influentes. Quant à elles, elles recherchent la confirmation de leur beauté et de leur pouvoir d'attraction dans les regards adorateurs des hommes et ceux, haineux, des autres femmes. Et Modeste entre dans le tableau de chasse de Canalis lorsqu'il subodore sa fortune. Car le père de Modeste voyage à la recherche d'une fortune qui puisse leur redonner, à lui et à sa famille, et un château et un statut social prestigieux; et ce butin, il le conserve, tel un écureuil prévoyant pour l'hiver, dans différentes grandes banques internationales. D'autres messieurs, différents physiquement, socialement et financièrement, ont eux aussi leur regard dirigé vers Modeste. Outre Canalis et Ernest, on trouve le duc, ruiné, d'Hérouville ainsi que le clerc de notaire bossu, Butscha. De plus, la mère de Modeste et son entourage veulent aussi découvrir la vérité sur les sentiments de Modeste en essayant de déchiffrer les traces pratiquement imperceptibles que sont sa correspondance avec Canalis et sa propre involontaire tempête sentimentale.

---

<sup>4</sup> Olsen 1986: 231.

Tous ces personnages sont une proie potentielle les uns pour les autres, et tous se posent des pièges. Que ce soit eux ou leurs représentants, ils sont tous là lors de la grande chasse finale. Et cette chasse constitue bien évidemment un acte mythique ce dont témoignent le commentaire sur la Diane chasseresse et la présence de son homonyme, la très noble Diane de Maufrigneuse (pp.279, 282). La chasse représente un abrégé de la structure de l'action; elle acquiert ainsi une signification symbolique déterminante et complexe. D'un côté, la chasse est une activité linéaire très ciblée, avec un début et une fin bien définis et une répartition univoque des rôles, même si le gibier ne sait pas toujours qu'on le poursuit. De l'autre, la chasse crée une interdépendance entre le chasseur et sa proie qui rompt la linéarité, rendant ainsi incertaine la répartition des rôles et permettant de la même façon que différentes chasses se fassent dans différentes directions. Car si le gibier de l'un est en même temps le chasseur qui subodore un autre gibier, il devient alors difficile de savoir qui est le chasseur et qui est le chassé. Modeste repousse Ernest quand elle découvre qu'il la poursuit en tant que médiateur de Canalis, alors que lui, Ernest, désire intensément qu'elle, Modeste, le pourchasse. Canalis lui-même, complètement capturé par Madame de Chaulieu à la fin de la chasse, tente toutefois de mettre la main sur Modeste. Pendant la chasse, les embrouillements où les chasseurs et leurs proies sont, tantôt visibles, tantôt invisibles les uns aux autres, ou bien évidents ou douteux les uns pour les autres, se multiplient dans le texte. Et la nature qui, en tant que *paysage* ou, plus généralement, environnement naturel, accompagne et soutient la chasse au sens large, participe aussi de cette ambiguïté.

Un autre élément banal et couru, c'est l'opération, réussie, de la vue chez la mère de Modeste. Nous soupçonnons que la cécité de la mère est une réaction psychosomatique à la mort de sa seconde fille, Bettina, après son mariage avec un voyou. Et là, nous sommes au coeur de la structure thématique du roman. La vue et la cécité possèdent toutes deux un aspect subjectif et un aspect objectif. Pouvoir voir ou être aveugle, c'est la perspective subjective; que quelque chose soit visible ou invisible, c'est l'aspect objectif du phénomène. Tout comme les rôles de chasseur et de proie deviennent ambigus et complexes, les caractéristiques visuelles, objectives ou subjectives, s'imbriquent elles aussi. Nombre de choses auparavant invisibles deviennent progressivement visibles. L'amour de Modeste pour Ernest apparaît derrière sa poursuite de Canalis et Ernest se révèle en tant que son véritable adorateur derrière son rôle de subrogé de Canalis. Le père de Modeste s'expatrie pour devenir riche et rétablir l'honneur et la fortune de la famille; il est donc invisible pendant très longtemps mais il réapparaît lorsque l'histoire d'amour est enfin près de s'accomplir et que sa fortune, alors devenue visible, modifie les conditions de vie de tous.

Certains personnages sont lucides, d'autres aveugles, et ce, avec ou sans leurs yeux (p.257). Le roman décrit encore et toujours les signes montrant que Modeste est amoureuse, signes que sa mère aveugle déchiffre sans problèmes dans le comportement

gestuel et la voix de Modeste, mais qui restent invisibles pour pratiquement tous les autres, qui ont pourtant tous leurs yeux pour voir en vrai, et ce, jusqu'au dénouement. Excepté pour Butscha, le bossu amoureux sans espoir de Modeste qui les devine tous, et Modeste, et ceux qui la pourchassent. Il est, et ses yeux et ses oreilles, et son assistant dévoué, son espion mais aussi un faiseur d'intrigues. Et elle a besoin de lui. Car elle est elle-même une aveugle malgré ses yeux ouverts, et malgré sa finesse rusée et son attention aiguë; pendant longtemps, elle ne pourra réaliser que l'élue de son coeur, Canalis, n'est qu'un bouffon, cultivé certes, mais suffisant et imbu de sa personne.

Tout comme la chasse, la vue, la lumière et les yeux ont toujours eu des significations symboliques. Ils se rattachent à la connaissance, souvent celle d'une vérité supérieure et éventuellement interdite; et les yeux, en tant que reflets de l'âme, révèlent aux autres notre être le plus intime. Bien que la cécité de la mère ne soit ainsi qu'un élément concret particulier, il n'en constitue pas moins le centre d'une cohésion fondamentale de significations. La complexité thématique du roman provient pour l'essentiel de la difficile réunion des aspects objectif et subjectif de la vision: la tentative de cacher quelque chose aux autres et donc, cacher que l'on essaie de cacher quelque chose; ou encore révéler ce que d'autres tentent de dissimuler, et cacher que l'on veut le révéler.

La nature joue ici un rôle essentiel: tant les signes spontanés et immédiats des particularités du caractère des personnes que révèle le corps, que les signes de sa gestuelle ou de sa voix qui, souvent de façon contradictoire, révèlent des sentiments spontanés et parfois incon-scients. La nature, en tant que *corps et sensations*, manifeste l'essence de l'homme et ses tendances naturelles; elle empêche toutefois une interprétation, et de soi et des autres, parce que les signes du corps signifient un mélange inextricable de spontanéité et de mise en scène.

### **Trois pistes narratives**

La forme narrative fondamentale est ici la chasse, et son but avoué est la tentative de rendre visible l'invisible. Les personnages organisent des révélations et des dissimulations dans chacune de leurs chasses. Cet effort les rattachent, souvent de façon conflictuelle, les uns aux autres, et se joue à trois niveaux: *social*, *érotique* et *existentiel*. Chaque niveau contient ses propres structures narratives et thématiques qui déterminent les rôles de la chasse et de la vision ainsi que la fonction de la nature:

1) *le niveau social*: à ce niveau, différents fils de l'action sont imbriqués: la chasse à l'or, au pouvoir et à l'influence est commune au colonel Mignon, qui reconstitue sa fortune familiale, à Canalis, qui contrôle l'évolution de sa carrière au sein de la bureaucratie royale, et à la famille, ruinée, des Hérouville qui poursuit son projet de mariage entre le jeune duc et la riche Modeste. Les personnages sont alors ici définis en fonction de leur place dans la relation entre l'individu et le regroupement collectif, et parfois anonyme, de

personnages: une famille, une génération, une ville, un pays, une société, etc. Les questions fondamentales sont alors de savoir si l'action permet de comprendre réellement le monde environnant: de quelle façon mon propre monde est-il marqué par des actions collectives, quelles sont les normes et les conditions que les autres, en tant que groupe, imposent à ma vie?

2) *le niveau érotique*: il s'agit ici aussi d'une action déterminée par des relations érotiques. Elles concernent surtout les relations entre Modeste et Canalis et Ernest; mais il y a d'autres histoires d'amour dans le roman; comme celle de Canalis et de madame de Chaulieu, ou celle du renoncement volontaire et résigné du jeune duc d'Hérouville à la main de Modeste. Dans cette perspective, le plus important, c'est la relation entre un individu et une autre personne déterminée. Le moteur essentiel des actions des personnages, c'est leur tentative pour interpréter, justement, la personne qui est en face d'eux: est-elle ce qu'elle prétend être, ou bien celle que je crois, ou bien encore la personne qui m'est destinée?

3) *le niveau existentiel*: la dimension existentielle de l'action place en son centre la quête de la vérité sur les sentiments et attitudes au travers des intrigues et des erreurs d'interprétation. Au centre, il y a, d'abord et surtout, la décision de Modeste concernant celui qu'elle désire réellement, ce que tous deux, elle et lui, sont et ressentent réellement. La perspective existentielle insiste sur la relation de chacun à soi-même. Le centre moteur des actions d'un personnage est le processus même de connaissance par rapport à son propre corps et à sa conscience: qui suis-je, suis-je sincère lorsque je crois que je le suis, comment la tension entre mes actions et mes intentions me constitue-t-elle?

C'est avec raison que de tels problèmes existentiels sont posés; pratiquement tous les personnages sont à un ou plusieurs des trois niveaux de la narration impliqués dans des semi-révélation, des fausses évidences, et des dissimulations, avortées ou réussies, de nos propres motifs et actions. C'est pourquoi tant d'éléments, dans le roman, apparaissent ça et là, sous la forme de morceaux s'insérant dans des cadres d'interprétation provisoires qui, régulièrement, se dissolvent et se reconstituent. Et c'est aussi le cas de *la nature*.

En effet, et sur ces bases, la nature ne se présente pas seulement, comme nous l'avons dit précédemment, comme *un environnement*, un paysage surtout, et comme *un corps* exprimant des passions et des caractéristiques, rattachés respectivement aux niveaux social et érotique et à leurs constellations de personnages. Quant au troisième niveau, la nature y apparaît comme un *modèle de connaissances*, c'est-à-dire comme un ensemble de constructions idéologiques sur la vraie nature des choses et des individus.

Ces trois côtés de la nature apparaissent souvent dans des rôles contradictoires mais avec la même fonction: donner à l'action et aux motifs une cohésion qu'ils ne possèdent

pas ou qu'ils ne peuvent avoir.<sup>5</sup> Toutefois, malgré cette fonction, la nature ne constitue jamais en soi une totalité, quelle que soit sa façon d'apparaître. Elle semble plutôt être comme des traces de totalités perdues ou brisées dont le roman utilise les restes éparpillés dans un jeu libre d'interprétations.

Le fondement ordinaire de la culture urbaine du roman se révèle par cette façon d'utiliser la nature. Il n'y a dans le roman aucune description exhaustive de la ville non plus que de réflexions sur l'être même de la ville, comme si souvent chez Balzac; mais Paris, et donc aussi la cité moderne, y sont toujours présents en tant que centre dynamique d'attraction. Bien que *Modeste Mignon* se passe surtout à Ingouville, une banlieue du Havre, ce lieu ne peut être décrit que par comparaison avec Paris, par ex. "Ingouville est au Havre ce que Montmartre est à Paris" (p.192). Et le narrateur est manifestement un Parisien car "le Parisien s'étonne que tout ne soit pas partout comme à Paris" (p.250). Et on peut repérer le rôle de la ville à ces trois niveaux narratifs.

Au niveau *social*, le résultat des transactions financières opérées à l'étranger par le colonel Mignon, est transmis par le marché financier de la métropole bien que cet argent soit utilisé en province; il utilise ses relations bancaires de Londres et de New York et doit vendre son navire et sa cargaison après son retour des Indes. Quant aux rêves ambitieux de carrière de Canalis et d'autres, ils passent tous par la vie mondaine et les ministères de Paris, où qu'ils soient, à Paris ou en province. Au niveau *érotique*, Modeste est totalement télécommandée par son idole parisienne, et l'arrivée en province de Canalis est préparée par des serviteurs et des secrétaires qui doivent lui garantir des conditions d'existence et d'habitation conformes au standard parisien. Quant au niveau *existentiel*, nulle connaissance de soi-même n'intervient avant que ne s'installe, à la fin du roman, et provisoirement, le salon d'invités parisiens célèbres dans le château des Verneuil, et ce pour le temps de la chasse. Province ou non, c'est Paris et l'urbain qui forment le centre dynamique, et aussi dans la façon dont apparaît la nature: des fragments d'entités perdues qui, bien que fragmentées, créent une cohésion et une unité narratives et thématiques: la nature comme paysage, comme corps et comme modèle de connaissance.

### **Le paysage**

Chez Balzac, les descriptions de paysages ne sont aucunement exhaustives, ni ici, ni dans d'autres textes, mais elles sont toujours très fortement connotées.<sup>6</sup> Dans *Modeste Mignon*, un paysage est décrit juste avant que l'action ne culmine dans la scène finale de la chasse chez le duc de Verneuil. Ce beau paysage à l'esthétique très soignée commence près du château: c'est un jardin symétrique, "à la française" rappelant, et Versailles et le "style Lenôtre". Mais, après, le jardin évolue vers des constructions plus romantiques, "des parcs à l'anglaise" pour enfin s'arrêter à un paysage s'ouvrant vers trois forêts: " Il est difficile de

---

<sup>5</sup> Pour une perspective élargie, consulter Pasco 1991.

<sup>6</sup> Consulter Jacques 1975.

trouver un plus beau paysage"(p.277). C'est comme le paysage que Canalis et Modeste ont précédemment considéré comme une peinture de l'"inépuisable palette" du soleil, avec Dieu comme "un grand paysagiste", et que Canalis célèbre comme une "exaltation de commande, à laquelle le soir, le feuillage, le ciel et la terre, la nature entière servirent de complices" (p.263). C'est aussi la véranda, stylisée et inévitable, du salon et de la ville, une répétition en extérieur de l'intérieur de la Galerie d'Orléans telle que Richard Sennett nous l'a décrite précédemment.

Le paysage exprime cette distance esthétique par laquelle, tout au long du roman, les personnages se considèrent eux-mêmes, et les autres, et le monde, en pensant que cette distance est tout aussi naturelle que le fait de respirer. Ils se parlent au moyen de citations littéraires et voient le monde au travers de peintures, de pièces de théâtre et d'oeuvres d'art; et Modeste aussi, dont les lettres à Canalis sont imprégnées de lectures mal digérées.<sup>7</sup> Le narrateur omniscient s'autorise, lui aussi, cette forme de distance. Bien qu'il se moque des rêveries littéraires de Modeste et des clichés de Canalis, il se répand de même en considérations littéraires, artistiques et philosophiques. Et toute la famille Mignon, du fait de son nom et de son lieu d'origine, Francfort, se retrouve prisonnière d'un imbroglio d'associations à Goethe. Au plan existentiel, le paysage exprime l'artificialité des personnages en tant que nature urbanisée.

Et c'est précisément là où la nature perd son indépendance qu'elle peut devenir un important outil stratégique. Peu de temps avant la chasse, Modeste chevauche aux côtés de deux de ses prétendants, Canalis et le duc d'Hérouville. Canalis, que Butscha a trompé en lui faisant croire que Modeste n'a ni biens ni fortune, devient alors très vite indifférent:

Modeste s'étonna de ne plus recevoir la flamme des regards de Canalis qui paraissait un peu trop épris des beautés du paysage pour que cette admiration fût naturelle. (p.269)

Le paysage constitue ici un décor stratégique, qu'il est possible d'utiliser pour les différentes rencontres entre les personnages. C'est là aussi que se dessine la différence entre les personnalités du duc et de Canalis:

Dieu est un grand paysagiste, dit Canalis [...].

- C'est surtout à la chasse, mon cher baron, répondit le duc, quand la nature est animée par une voix, par un tumulte dans le silence, que les paysages, aperçus alors rapidement, semblent vraiment sublimes avec les changeants effets. (p.270)

Avec ce paysage esthétisé comme médiateur, les traces narratives érotique et existentielle se succèdent et elles indiquent simultanément l'inexorable marche vers la très décisive scène finale de la chasse.

---

<sup>7</sup> Voir Mertès-Gleize 1993.

Peu de temps auparavant s'est créée une relation entre les niveaux narratifs érotique et social, qui annonce elle aussi la chasse. Le jeune duc d'Hérouville présente au colonel Mignon un énorme projet d'endiguement, pour témoigner, entre autres choses, de son crédit en tant que prétendant de Modeste. Pour ce projet, de solides soutiens parisiens ont été obtenus, par des voies politiques. Dans le projet ducal, le paysage n'est pas soumis à une contrainte esthétique, mais plutôt à un contrôle fonctionnel. Toutefois, le colonel exprime des réserves:

[...] il fallait attendre que la nature eût consolidé ce sol encore mouvant par ses productions spontanées [...]. Il serait prudent de laisser une cin-quantaine d'années avant de se mettre à l'ouvrage. (p.255)

Il est ici fait allusion à un équilibre incertain entre le contrôle de la nature et l'imprévisibilité, au-delà du contrôle humain, que 'la nature même' recèle. C'est à cette incertitude aussi que renvoie le duc dans sa réplique à Canalis sur le 'tumulte dans le silence' de la chasse.

Au milieu de ces scènes esthétiques de nature et de chasse, avec leurs Parisiens célèbres venus se mettre au vert, on trouve des chiens vibrant instinctivement et reniflant "comme des sauvages" (p.283), et prêts à pourchasser le cerf jusqu'à la mort. Selon les règles sociales de la chasse, le cerf doit être rabattu vers un étang et, de là, vers la forêt, pas la ducal, mais la forêt royale. Et c'est là que les chasseurs tirent; la nature confirme ainsi, par la chasse, la hiérarchie sociale. Mais qui pouvait savoir si le cerf, au contraire, "traverserait l'étang pour venir mourir en haut du boulingrin devant le château"(p.284)? Lorsque les individus s'engagent entièrement dans leur rapport à la nature, cette dernière n'est pas seulement soumise à une domination esthétique et fonctionnelle; elle révèle aussi son imprévisibilité, même si cela se passe de façon discrète. Et c'est ce dont rêvent tous les chasseurs du roman: des actes bien planifiés dont l'issue n'est pas connue. Le paysage crée ainsi, non seulement une cohérence entre les planifications, mais révèle aussi les traces d'une nature qui n'accepte pas d'être complètement contrôlée, ni esthétiquement ni fonctionnellement.

### **Le corps**

La description des types de personnages et de leur physiognomonie est un genre classique: l'obséquieux, le courageux, le noble ou le méchant, etc. révèle son être en révélant son corps. C'est la même chose pour les sentiments fondamentaux: l'amour, la colère, la haine, etc. auxquels le corps ne peut résister. L'idée fondamentale, c'est que le corps, et donc la nature, est un signe univoque des compétences et des sentiments naturels. Et si l'on essaie de dissimuler son être réel et ses vrais sentiments, le corps les révélera quand même à la fin. Car ils laissent leur traces quelle que soit la volonté de les cacher.

Bien que cette idée soit rejetée au XIXe siècle, Balzac s'en sert pour la description de ses personnages, et de leur propre interprétation et d'eux-mêmes et des autres. On peut ainsi découvrir chez Ernest "la plus entière candeur, la vérité la plus pure sur cette physionomie épanouie" (p.240).<sup>8</sup> Madame Latournelle nous en offre un exemple plus général lorsqu'elle essaie, en vain, de réunir un visage rougissant et un corps de momie avec une vertu apparente composée de garnitures de fleurs et d'une voix aigre:

Tous les ridicules de cette digne femme, essentiellement charitable et pieuse, eussent peut-être passé presque inaperçus; mais la nature, qui plaisante parfois en lâchant de ces créations falotes, l'a douée d'une taille de tambour-major, afin de mettre en lumière les inventions de cet esprit provincial. (p.191)

La nature lui donne une apparence contrastée qu'elle tente de rendre harmonieuse mais elle révèle ainsi aussi des caractéristiques contradictoires que l'on ne peut ignorer: l'inventivité et la naïveté. Comme ce n'est pas une intrigante, mais une jeune femme terne, cette disharmonie devient alors simplement l'expression de la distance par rapport à son propre corps, distance qui est tellement forte qu'elle s'étonne même d'être enceinte, et d'avoir des mamelles, et du lait maternel (p.192); mais cela témoigne aussi justement de ce qu'est sa vraie nature, toute de charité et de piété. Il est bien vrai que la nature s'exprime de différentes façons, mais cela exige beaucoup d'habileté de notre part, de la nôtre et des autres, pour la comprendre. Même si les signes de la nature sont, en principe, univoques, ils ne le sont pas dans la réalité.

Et cela concerne tout le roman. Il s'y déploie une ingéniosité digne de Sherlock Holmes pour semer de fausses pistes, contrôler le langage des corps et tramer des intrigues où les individus et les choses sont autre chose que ce qu'ils prétendent être. Une sagacité exceptionnelle est aussi utilisée lorsqu'il s'agit de décoder les signes du corps que certains tentent de retenir. Le corps émet de nombreux signes, prétendument naturels, qui ne le sont toutefois pas. C'est pour cette raison que le reste, inaperçu et négligé, de spontanéité devient l'élément le plus naturel même s'il ne se voit pas.

Certains utilisent tout leur talent pour déceler les moindres intonations dans la voix ou les plus petits tremblements de la main. Comme, par exemple, la mère de Modeste et son petit cercle d'amis de la famille. Dans la première partie du roman, ils sont tous là à espionner Modeste pour lui faire avouer son amour et ils tentent tous, en toute bonne foi, de la narrer. Ils voudraient tellement empêcher que, dans l'ignorance de sa vraie identité, du fait de sa jeunesse extrême, elle puisse se trouver entre les griffes d'un escroc, et perdre ainsi, et son argent et son honneur. Les signaux du corps constituent l'essentiel du processus narratif érotique; mais ils se rattachent aussi ainsi aux dimensions narratives sociale et existentielle.

---

<sup>8</sup> Voir Gendzier 1962 et Andréoli 1984: chapitre III.

La mère de Modeste attend ses amis dans la soirée, pour la presque quotidienne partie de cartes. Et nous sommes, nous lecteurs, tout autant trompés que les autres observateurs lorsqu'ils expliquent la façon dont ils vont contraindre Modeste à se dévoiler. Car nous ne savons pas non plus ce qu'elle a à dévoiler. Ce n'est que bien plus tard que la mère de Modeste révèle qu'elle soupçonne sa fille Modeste d'être amoureuse; et il semble ici qu'elle se base sur d'imperceptibles signes corporels que les autres ne peuvent remarquer. Il devient alors nécessaire d'utiliser la ruse. Monsieur Dumay, autrefois lieutenant et spécialiste en stratégie, dirige la bataille. Certains doivent lancer une remarque inattendue sur un jeune homme et on espère que Modeste avouera alors spontanément, c'est-à-dire naturellement. Mais cela ne réussit pas. Car Butscha, le fidèle écuyer bossu, conseille discrètement à Modeste de prendre garde.

Sur ce, le narrateur généralise cette intrigue présentée très rapidement pour en faire un portrait essentiel de la façon dont les individus se comportent:

Ce précis rapide qui, développé savamment, aurait fourni tout un tableau de mœurs (combien de familles peuvent y reconnaître les événements de leur vie), suffit à faire comprendre l'importance des petits détails donnés sur les êtres et les choses pendant cette soirée où le vieux militaire avait entrepris de lutter avec une jeune fille, et de faire sortir du fond de ce coeur un amour observé par une mère aveugle. (p.202)

Balzac ne montre pas seulement une scène familiale mais aussi la façon dont les individus se côtoient et se fréquentent les uns les autres: leurs efforts pour se cacher et se révéler, et à soi et à l'autre, les aspects subjectif et objectif de la vue et de la perception visuelle dans leur dépendance réciproque et conflictuelle. Et bien plus encore. Car bien qu'il existe des signes naturels et spontanés, comme cette nature que l'on décèle comme pitié chez Madame Latournelle, ces signes ne surgissent qu'à des moments décisifs et seulement à l'aide de ruses, de mensonges et de luttes. L'abondance des signes corporels, dans un étrange et troublant mélange de traits naturels et feints, rend paradoxalement la mère aveugle plus voyante que les autres. Elle n'est en effet pas distraite par la diversité des signes; et elle peut ainsi mieux remarquer les signes non perçus par les autres. Lorsque Modeste essaie de rendre ces signes invisibles, pratiquement contre leur vraie nature, c'est pour les protéger des regards indiscrets afin qu'ils conservent leur authenticité et évitent d'être l'objet de l'indiscrétion des autres. C'est pour cette raison que la relation entre le visible et l'invisible constitue une relation pratiquement anti-naturelle: la mère aveugle est le meilleur observateur; et celui qui utilise son corps pour cacher la nature spontanée, est le plus naturel. Bien que tous présupposent que le corps exprime une cohésion naturelle stable entre l'intérieur et l'extérieur, il est cependant le plus souvent utilisé en tant que cohérence stratégique occasionnelle dans des processus narratifs sociaux et individuels.

## Le modèle de connaissance

Sur la base de ces éléments contradictoires, la nature peut difficilement constituer un modèle de connaissance global. Elle l'est toutefois même si cela concerne des connaissances opposées. Ce sont des morceaux de nombreuses traditions d'interprétations, qui n'apparaissent que comme des éléments disséminés. Nous y trouvons des échos des modes d'existence allégoriques du moyen âge, lorsque les concepts et les attitudes abstraites sont représentées par des paysages ou des personnes. Butscha "voyageait dans l'immense étendue du pays appelé sur la carte de Tendre, Amour-sans-espoir, les steppes arides et sublimes du Désir" (p.192). Les sentiments personnels sont aussi projetés de façon romantique dans la nature: "l'air fut plein de langues de feu" lorsque Modeste - elle-même appelée un soleil - tombe amoureuse et "Le soleil était obscur, la nature se voilait, les fleurs ne lui disaient plus rien" quand arrivent les problèmes (pp.209, 253, 244). Plus loin, nous rencontrons à nouveau de telles comparaisons explicatives: Madame Mignon est une "fleur allemande" (p.198) et Canalis, "un rocher caché sous d'élégantes mousses" (p.232). Les comportements sociaux sont, en outre, appelés naturels: une lettre, un service d'ami, un geste de politesse (pp. 216, 244, 265). Et enfin, il est fait référence à l'essence des choses et des personnes, et ce, sous la forme figée de stéréotypes: par exemple, les Provençaux ont une tendance naturelle à la passion, et la nature de Canalis est celle d'un charlatan (pp.197, 209). Ces quelques exemples présupposent, tout comme le paysage esthétique et l'univocité des expressions corporelles, une identification évidente et sans problèmes entre la nature et les compétences et les actions des individus, mais cela n'apparaît que comme un ajout rhétorique venant, tantôt du narrateur, tantôt des personnages.

Il existe deux autres modèles plus radicaux et plurivoques. Le premier est un parallèle répété entre société et nature.<sup>9</sup> La nature sociale est "une nature dans la nature", elle est comme "la nature elle-même" et comme "la nature d'ailleurs"; la voix de la nature est redoublée par celle de la société (pp.195, 238, 240, 243). Lorsque le narrateur et ses personnages pensent que l'homme poursuit ses objectifs "comme la nature sa marche", qu'il existe un "plan de la Nature" ou que la nature "a ses productions spontanées" (pp.226, 229, 255), cette nature indifférenciée concerne les pensées et les sentiments individuels, les événements sociaux et les processus de la nature physique. L'idée d'un plan de la nature est un reste de la conception harmonieuse et téléologique d'un ordre du monde. Or, dans

---

<sup>9</sup> Andréoli 1984: chapitre IV. Balzac s'intéressait aussi aux sciences de la nature; mais c'était souvent rattaché à des considérations sur les sciences occultes; ce qui lui permettait d'arriver à une conception globale composite des anciennes sciences de la nature: là où la magie et l'expérience, l'astrologie et l'astronomie se rencontrent et se complètent. Cela n'apparaît pas vraiment dans *Modeste Mignon*. Mais plutôt dans *Louis Lambert* et *La Recherche de l'Absolu*.

le roman, toute providence est éliminée et c'est la nature, qui, à la place, devient tout ce qui, dans son irrésistible imprévisibilité, déborde le cadre du contrôle de l'homme. L'image se trouble dans sa manifestation fragmentée, et légitime l'action et la thématique de la chasse et de la vision: la chasse du gibier par la ruse et le regard soupçonneux reçoivent ainsi leur justification aux plans tant social et érotique qu'existential.

L'autre modèle de connaissance repose sur la seule image concrète et constante: le vol de l'homme dans les airs. Tous les personnages, et le narrateur, se réfèrent à des ailes, des oiseaux, des anges, des vols, des aspirations, l'air, la hauteur et d'autres, en tant que traits positifs mais dangereux dans le monde et dans la quête de l'homme. Modeste surtout, qui souvent, est parée ou se pare, selon ses propres dires ou ceux des autres, d'une queue d'oiseau. Elle veut ainsi dominer et la logique de la chasse et celle de la vision: être comme l'aigle, tout en haut près de son nid et hors de la chasse érotique (p.244), et faire comme l'oiseau, se rendre invisible aux regards scrutateurs (p.231). Le plus surprenant, c'est la caractérisation de Butscha le bossu par lui-même; "ce que vous croyez une bosse, est l'étui de mes ailes" (p.229).

Le vol n'est pas l'image d'une relation univoque et claire entre l'homme et la nature, comme peuvent l'être le paysage esthétique, les expressions corporelles ou les modèles téléologiques de connaissance fondés sur la nature. Ces éléments apparaissent comme des restes de totalités d'un monde d'autrefois, oubliés dans une culture urbaine où, tout comme "les caractères d'un langage perdu" (p.191), ils ne se manifestent que dans des façons de parler et sont utilisés comme des outils stratégiques. Le vol n'entre pas non plus, comme la chasse et la vision, dans des représentations de la nature ayant leurs racines dans la mythologie, et surgissant maintenant comme des modèles producteurs d'harmonie et d'unité pour résoudre l'imprévisibilité des rapports entre la société et la nature dans une réalité moderne. Le vol est une image conflictuelle, souvent paradoxale, de l'homme qui veut s'élever par soi-même, défier les lois de la nature et se libérer ainsi et de l'univocité et de l'imprévisibilité de la nature. Et c'est cet homme universel que Campe a aperçu dans les jardins du Palais-Royal.

Balzac combine plusieurs conceptions de la nature. Mais elles ne se rejoignent jamais explicitement vers le centre, et elles ne se réunissent jamais en une seule et même globalité. Elles sont des traces d'entités ancrées dans la nature, qui ne fonctionnent plus en tant que telles; la cohésion bien ordonnée entre l'homme et la nature n'est présente qu'occasionnellement lors du contrôle des actions; en effet, le croisement entre la nature et la société, juste à la limite de l'ordre social, est plus marqué par l'imprévisibilité que par la réalisation de ses plans. Toutefois, plus forte encore est la foi irrésistible, et simultanément impossible, en la souveraineté naturelle de l'homme libre qui veut, opiniâtrement, s'élever au-dessus de toute dépendance: même l'oiseau aux ailes coupées continue à voler (p.271). A l'arrière-plan du roman de Balzac se dessinent les contours de ses conceptions

de la nature qui sont aussi confrontées, en tant que globalités en décomposition, à la société urbaine actuelle.

### **Bibliographie**

- Andréoli, Max (1984). *Le système balzacien*. Lille: Atelier national/Reproduction des thèses.
- Balzac, Honoré de Balzac (1965 [1844]). *Modeste Mignon. La comédie humaine 1*. Paris: Le Seuil. 190-284.
- Campe, Joachim Heinrich (1790). *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution*. Braunschweig: Schulbuchhandlung.
- Gendzier, Stephen (1962). L'interprétation de la figure humaine chez Diderot et chez Balzac. *L'année balzacienne 1962*. Paris: Garnier. 181-193.
- Jacques, Georges (1975). *Paysages et structures dans "La comédie humaine"*. Louvain: Publications universitaires de Louvain.
- Larsen, Svend Erik (1997). La rue entre ville et nature. Svend Erik Larsen et Annelise Ballegaard-Petersen (éds.): *La rue - espace ouvert*. Odense: Odense University Press. 14-63.
- Mertès-Gleize, Joëlle (1993). Séduite et épousée : les stéréotypes de la lecture dans *Modeste Mignon*. Claude Duchet og Isabelle Tournier (éds.), *Le Moment de La Comédie Humaine*. Paris: Presses universitaires de Vincennes. 171-188.
- Olsen, Donald (1986). *The City as a Work of Art*. New Haven: Yale University Press.
- Pasco, Allan H. (1991). *Balzacian Montage. Configuring La Comédie Humaine*. Toronto: University of Toronto Press.
- Prendergast, Christopher (1978). *Balzac, Fiction and Melodrama*. New York: Holmes and Meier.
- Scales, Derek P. (1979). Balzac and Nature. *Australian Journal of French Studies* XVI/1, Jan.-April 1979. 68-79.
- Sennett, Richard (1988). *Palais Royal*. Paris: Albin Michel.

**CV:**

**Svend Erik Larsen** (né 1946). Professeur de Littérature Comparée, Université d'Aarhus, Danemark. Directeur de Recherche à Humanities Research Center: Man and Nature (1992-1997). Auteur/éditeur de *Communication et sujet* (1980), *Sémiologie littéraire* (1984), *Sprogets Geometri 1-2* (1986), *À l'occasion d'un centenaire* (1987), *The Construction of Nature* (1994), *Tegn i brug* (1994), *Naturen er ligeglad* (1996), *La rue - espace ouvert* (1997), *Nature: Literature and its Otherness/La littérature et son autre* (1997). Auteur d'articles sur littérature et sémiotique et littérature et culture urbaine.

Cette pré-publication traite du rôle de la nature dans *Modeste Mignon* (1844) de Balzac. La thèse avancée est la suivante: la nature, dans tous ces sens: paysage, comportement spontané, cosmologie, modèle scientifique, processus matériels etc., se trouve à la marge de l'univers romanesque et ne se manifeste qu'en fragments; pourtant, elle joue un rôle important, et cela exactement à cause de sa position marginale et fragmentée. La marginalité de la nature, effet de l'influence exercée par la culture urbaine chez Balzac, permet à l'auteur de l'employer comme base explicative qui donne, arbitrairement, à la chaîne argumentative une cohésion qui, autrement, lui manquerait, un fait qui se montre surtout à travers les images de la chasse et l'aveuglement.

Dette arbejdspapir undersøger naturens rolle i Balzacs *Modeste Mignon* (1844). Grundtanken er at naturen i alle sine betydninger – landskab, spontant adfærd, kosmologi, videnskabelig model, materielle processer osv. - er placeret i udkanten af romanuniverset som fragmenter; alligevel spiller den en central rolle, netop på grund af sin marginale og fragmenterede position. Naturens perifere rolle, der hos Balzac skyldes bykulturen, gør det muligt for forfatteren at bruge den som arbitrært forklaringsgrundlag der giver tekstens argumentation en sammenhæng den ellers ikke ville kunne få, især ved hjælp af de billeder der henviser til jagt og til blindhed.