



HAL
open science

Le comique balzacien. Pistes de réflexion

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. Le comique balzacien. Pistes de réflexion. Balzac et le comique, Jun 2019, Paris, France. hal-03438672

HAL Id: hal-03438672

<https://hal.science/hal-03438672>

Submitted on 21 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le comique balzacien.

Pistes de réflexion

Comique et ironie

La dimension comique de l'œuvre balzacienne a pendant longtemps été occultée par les lecteurs et les critiques. Il a fallu attendre 1983 pour que paraisse une véritable synthèse sur ce sujet, la thèse d'État de M. Ménard, *Balzac et le comique dans la « Comédie humaine »*, explicitement dirigée contre la *doxa* qui voudrait que l'œuvre de Balzac ne soit vue que comme une « somme, imposante, pesante, sérieuse » (Ménard, 1983, p. 13). Depuis, la question du comique a été abordée, mais plus indirectement, par des études portant sur la blague (Preiss, 2002), les ironies (Bordas, 2003), le processus d'ironisation (Bierce, 2019). L'ironie serait-elle une catégorie plus pertinente que le comique pour aborder Balzac ? Force est de constater un paradoxe : si la distinction entre comique et ironie est malaisée (elle a donné lieu à une abondante littérature), l'ironie est bien loin de toujours croiser le comique. Historiquement, l'ironie socratique comme pratique intellectuelle n'a rien de comique ni même forcément de railleur. La réception philosophique de l'ironie socratique est polémique¹. Schopenhauer lit la posture ironique de Socrate comme une feinte : il définit l'ironie comme « la plaisanterie [dissimulée] derrière le sérieux² », contrairement à Kierkegaard qui ne voit nulle plaisanterie derrière le sérieux de l'ironie. Dans la même perspective, Jankélévitch voit l'ironie comme manifestation d'une conscience lucide, qui cherche à éveiller la même lucidité chez les autres et qui peut s'accompagner de rires et de sourires, d'humour, mais d'un humour toujours fondamentalement moral et sérieux, qui n'a rien de comique. De fait, l'humour n'est pas le comique : nous pouvons constater, chez Balzac, des formes d'ironie plaisantes, qui visent à faire rire et à sourire, mais on parlera plus volontiers, à propos de l'auteur de la *Comédie humaine*, d'« ironie humoresque » (Bordas, 1997, 183-184) que d'ironie comique.

L'ironie, tout comme la blague, paraît pouvoir tendre aussi bien du côté de l'humour que de tonalités qui paraissent contraires (le triste, l'horrible, l'atroce). Mais s'agit-il vraiment de contraires, ou l'ironie est-elle un terme hyperonymique, qui englobe différents registres ? La même question se pose pour le comique : le comique est-il le pôle contraire du sérieux, du tragique, du triste, ou un terme hyperonymique qui réunirait le comique gai, le comique triste, le comique amer, *etc.* ? Ce caractère difficilement définissable d'un concept aussi plastique que le comique pose la difficulté de son échelle d'application : parle-t-on de comique de mots ? De forme ? Une forme comique est-elle textuelle ou peut-elle relever de l'illustration ? Existe-t-il une esthétique comique ? Pour Ménard (1983, p. 87), le comique est un domaine d'une très vaste amplitude, qui ne se réduit pas à un moment de rire ou de gaieté, mais qui peut désigner aussi bien un détail qu'une tonalité générale, voire une forme de récit.

Le comique présente une autre difficulté qu'il n'est pas possible d'occulter : celle de la subjectivité, qui rend difficile toute explication de ce qui est censé être drôle, faire rire ou sourire quand l'autre ne rit pas ou ne sourit pas. Chacun-e sait qu'une blague drôle, si on doit l'expliquer, cesse d'être drôle... Cette subjectivité est celle du lectorat, mais aussi celle de l'auteur, et de l'ambiguïté du *ton* balzacien, entre posture explicative et dérobades... ironiques.

¹ Sur cette réception philosophique, voir Laélia Véron « L'ironie », *L'Empire du rire*, Alain Vaillant et Mathieu Letourneux (dir.), CNRS éditions, 2021.

² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1829], traduit par Christian Sommer, Marianne Dautrey et Vincent Stanek, Paris, Gallimard, 2009, p. 1298-1299.

Des premiers écrits de Balzac à la *Comédie humaine*

Aborder le comique balzacien semble poser de nombreuses difficultés. Pourtant, la veine comique est présente dès les premiers écrits de Balzac. On pense à *Jean Louis ou la Fille trouvée*, roman parodique écrit dans la lignée des romans gais de Pigault-Lebrun, dans lequel Balzac joue sur toutes les « gammes du comique ou le comique comme gamme » (Ménard, 1983, p. 43), mais aussi à d'autres romans de jeunesse, comme par exemple *Le Vicaire des Ardennes* avec le personnage de l'abbé Gausse, qui nous fait lui-même songer à l'*Album* dans lequel Balzac s'amusait à déformer des proverbes.

Le comique est une des tonalités majeures de l'écriture journalistique de Balzac : on pense par exemple à l'effet « d'hétérogénéité comique » que produit la « jungle » (Diaz, 2006, p. 128) décrite par Balzac dans la *Monographie de la presse parisienne* (« le Bravo », « le Blagueur », « le Séide », « le Rienologue », etc.). L'entreprise des *Contes drolatiques* se place, elle aussi, dans la lignée de Rabelais, sous le signe de la gaieté : « Aussy, comme le rire est un privilège octroyé seulement à l'homme, et qu'il y a cause suffisante de larmes avecque les libertez publiques sans en adjouster par les livres, ai-je creu chose patriotique en dyable de publier une dragme de joyeulsetez par ce tems où l'ennuy tombe comme une pluie fine qui mouille ».

Mais quelle est la place de cette dimension comique dans *La Comédie humaine* ? L'idée selon laquelle les premiers écrits ludiques de Balzac auraient fait place à l'écriture sérieuse de la *Comédie humaine* a la vie dure. Ainsi M.-C. Thomine-Bichard voit-elle l'écriture drolatique comme une « plaisante récréation » : « [à] l'écriture laborieuse, titanesque de *La Comédie Humaine* s'oppose par conséquent une écriture pour le plaisir : opposition du sérieux et du ludique, de l'énorme et du bref, de la contrainte des *Étude de mœurs* et de la liberté du rire » (1995, p. 162). Nous ne partageons pas cette vision. C'est, selon nous, d'une part réduire l'ampleur du projet des *Contes drolatiques* et d'autre part l'omniprésence du comique dans *Comédie humaine*, y compris dans les *Études de mœurs*. On peut même interpréter la célèbre déclaration de Balzac à Madame Hanska (« Et sur les bases de ce palais, moi enfant et rieur, j'aurai tracé l'immense arabesque des *Cent contes drolatiques* » — *Lettres à Mme Hanska*, I, p. 270) comme l'expression de l'unité entre les *Contes drolatiques* et la *Comédie Humaine*. Si le comique drolatique des *Contes* était le comique du passé, « une réflexion originale sur l'anachronisme » (Mozet, 2012, p. 93), le comique de *La Comédie humaine* peut-il servir l'entreprise romanesque balzacienne ?

Les registres du comique

Le comique peut désigner aussi bien un détail qu'une tonalité générale. Si on le définit souvent comme aptitude à faire rire ou sourire, à susciter la gaieté (on rit et on sourit souvent dans *La Comédie humaine* : M. Ménard a compté 1514 sourires et 1263 rires), son extension est alors très large. Le comique peut croiser le pastiche et la parodie (l'héroï-comique et le burlesque), le grotesque, le bizarre, voire même le lugubre ou le tragique. Ainsi, la laideur peut-elle devenir support du comique : lorsque Sylvie Rogron est à sa fenêtre, elle devient un de ces « spectacles grotesques qui font la joie des voyageurs » (*CH*, IV, p. 32). Le comique grotesque peut devenir redoutable. L'étrangeté comique des créanciers de Birotteau est inquiétante : les breloques de la chaîne de montre de Molineux lui donnent « l'air d'un serpent à sonnettes » (*CH*, VI, p. 177), du Tillet a cet air « des Scapins de la vieille comédie » (*CH*, VI, p. 244), mais c'est une comédie qui entraîne la faillite et presque la mort.

On peut rapprocher ce comique macabre de l'humour noir (ou *gallows humour*, l'humour de potence), que Leborgne (20018) a analysé chez les auteurs des Lumières au XVIII^e siècle, mais aussi chez Balzac (notamment dans *Les Chouans*) : c'est l'humour du condamné à mort. Par exemple, dans *Les Chouans*, lorsque le maquis verse du vin à Merle, celui-ci s'écrit : « Oh ! merci, citoyen marquis, je pourrais m'étourdir, voyez-vous » : le jeu

sur le double sens d'« étourdir » (*CH*, VIII, p. 1054) est comique, mais c'est un comique lugubre. On peut également penser, toujours dans *Les Chouans*, à l'échange entre Mme du Gua et Marie de Verneuil :

— La République aime donc bien à rire, pour nous envoyer des filles de joie en ambassade, s'écria l'abbé Godin.

— Mais mademoiselle recherche malheureusement des plaisirs qui tuent, reprit Mme du Gua avec une horrible expression de joie qui indiquait le terme de ces plaisanteries.

— Comment donc vivez-vous encore, madame ? » dit la victime en se relavant après avoir réparé le désordre de sa toilette.

Cette sanglante épigramme imprima une sorte de respect pour une si fière victime et imposa silence à l'assemblée. Mme Du Gua vit errer sur les lèvres des chefs un sourire dont l'ironie la mit en fureur (...) (*CH*, VIII, p. 1051-1052).

L'une fait preuve d'une ironie haineuse et féroce, et l'autre répond avec un humour noir qui provoque l'ironie de l'auditoire : mais s'agit-il toujours de comique ?

Les représentations du comique

Les représentations du comique sont multiples. Le comique peut être verbal comme non verbal. On peut aussi bien penser à la façon qu'a Mlle Cormon de se précipiter dans les escaliers pour préparer la chambre de M. de Troisville « comme un éléphant auquel Dieu aurait donné des ailes » (*CH*, IV, p. 890), au « geste comique » par lequel Michel Chrestien renifle la tête parfumée de Lucien (*CH*, V, p. 421), qu'aux scènes où chaque personnage glisse un bon mot dans la conversation : la fameuse série des *rama* dans *Le Père Goriot* (*CH*, III, 92), celle des *père* dans *La Vieille Fille* (*CH*, IV, p. 822-823) ou encore cet échange savoureux de *La Muse du département* :

— Elle n'a plus ni toilette ni considération, deux choses qui selon moi sont toute la femme, dit le petit vieillard.

— Mais elle a le bonheur, répondit fastueusement Mme de La Baudraye.

— Non, répliqua l'avorton en allumant son bougeoir pour aller se coucher, car elle a un amant... — Pour un homme qui ne pense qu'à ses provins et à ses baliveaux, il a du trait, dit Lousteau. — Il faut bien qu'il ait quelque chose, répondit Bianchon. (*CH*, IV, p. 719)

Ce comique est présent dans les discours des personnages mais aussi dans ceux du narrateur (voir Bordas, 1997). Certains personnages sont caractérisés par leur parlure comique. Ainsi, dans les coulisses, « tout le monde a l'esprit plus ou moins drolatique » (*CH*, VII, p. 740). Les courtisanes comme Esther se distinguent par leur parlure spirituelle : pensons à sa tirade contre Nucingen qui multiplie les comparaisons et les métaphores comiques (voir *CH*, VI, 645-6, et l'analyse qu'en fait É. Bordas, 1997, p. 50-51). Le personnage qui illustre le mieux toutes ces variétés du comique dans *La Comédie humaine* est sans doute Bixiou, celui qui donne « son coup de pied à chacun », « saut[e] sur toutes les épaules » dans *La Maison Nucingen* (*CH*, VI, p. 331), parodie le discours parlementaire et exécute une caricature assassine dans *Les Employés*, rivalise d'esprit avec les journalistes dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. Mais le narrateur, qui prend quelquefois les allures d'un Balzac-Bixiou, n'est pas en reste. La dimension comique de la narration se manifeste par des saillies, des interventions à la première personne, mais aussi et surtout dans les portraits satiriques établis au fil des œuvres : on peut ainsi penser aussi bien à la description de Mlle Cormon, au début de *La Vieille Fille*, à celle des différents membres du salon Bargeton au début d'*Illusions Perdues*, qu'aux figures du *Cabinet des Antiques*. Cependant, il est difficile de séparer, dans certaines de ces « saillies », l'humour et l'ironie satirique, par exemple lorsque les personnages sont rapprochés de comparants non-animés ou animaux, lorsqu'on nous parle d'une « caisse doublée de fer, appelée Nucingen » (*CH*, VI, p. 494), ou qu'on nous dépeint

Mme Camusot « semblable à la grenouille de la Fable de la Fontaine (...) crev[ant] dans sa peau du plaisir d'entrer chez les Grandlieu en compagnie de la belle Diane de Maufrigneuse » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, p. 881).

Comique et forme romanesque

Le comique, sous toutes ses formes, est bien présent dans l'œuvre balzacienne. Mais peut-il être une forme de récit ? Un principe structurant ou, tout au moins, textuel ? Notre expérience de lecture doit être prise en compte : si nous pensons au comique balzacien, nous allons plutôt évoquer certaines œuvres. Même si nos jugements peuvent différer, on peut parier que *Les Comédiens sans le savoir* ou la série des *Gaudissart* seront plus fréquemment cités que *Séraphîta*... Existe-t-il des œuvres balzaciennes entièrement comiques ou dominées par une veine comique ? Ces œuvres ont-elles une forme spécifique ?

On peut tout d'abord se demander si le comique peut être une forme de récit ou un principe narratif. De fait, l'ironie, elle, peut devenir un principe structurant du récit balzacien. C'est ce qu'ont démontré les analyses d'A. Péraud sur « l'ironie textuelle » (2003) et de J.-D. Ebguy sur « l'ironie narrative » (2003). A. Péraud montre ainsi la manière dont certains moments-clefs, notamment le moment inaugural et la clausule du récit, peuvent être compris comme des moments de détermination d'une modalité (notamment quand la clausule vient confirmer le moment inaugural). C'est ce que J.-D. Ebguy appelle le « point d'ironie » (2003, p. 263), le « point de reprise inversé d'un élément premier » (2003, p. 266). Ce principe structurant ironique est ainsi très frappant dans *Le Cousin Pons*. L'éventail que Pons dissimule sous les basques de son habit au début du roman peut incarner, selon nous, ce point d'ironie. La dernière scène du *Cousin Pons*, lorsque la famille Camusot-Popinot raconte, à sa manière, l'histoire de l'héritage de Pons, tout en faisant admirer l'éventail à des étrangers est la reprise inversée de la scène où Pons offre cet éventail à Mme Camusot en tentant en vain de lui faire apprécier la valeur de ce cadeau³.

Peut-on parler de la même manière de structure comique ? Le comique participe-t-il à ce principe de réévaluation permanente ? Cette question pose celle des spécificités énonciatives du comique. L'ironie, comme l'a montré É. Bordas, repose sur un principe énonciatif par lequel « l'énonciation attire l'attention sur elle-même » (Bordas, 1997, p. 193) : c'est le rôle de l'italique, de la connotation autonymique, de ce que Ph. Hamon appelait la « gesticulation typographique » (Hamon, 1996, p. 84) : regardez donc, faites attention à ce mot, il y a quelque chose à voir. Il nous semble que le comique n'attire pas de la même manière l'attention sur l'acte d'énonciation, puisqu'il n'y a pas forcément, dans le cas d'une énonciation comique, de dédoublement énonciatif. L'ironie joue sur la connotation autonymique, mais de manière implicite. Le comique a un aspect plus explicite (ce qui pose d'ailleurs la question de la limite entre *goût comique* et *effet comique*, et par là la question de l'appréciation subjective du comique). La parole du locuteur et le rapport du locuteur à son objet apparaissent comme plus immédiats. Ce type de comique s'épanouit alors (comme le note Bordas, 2003) dans la satire et la parodie, genres dans lesquels la dimension comique est attendue.

Mais la satire et la parodie peuvent-elles être des formes romanesques ? Ce sont certainement des moments souvent savoureusement comiques. On peut penser à la galerie satirique des portraits dans *Illusions Perdues* (ceux d'Astolphe du Saintot, Adrien du Bartas, etc.), série qui s'inscrit dans une tradition satirique comique, notamment en rapprochant les comparés (les personnages) de comparants animaux et végétaux. Cette série de portraits est magistralement comique. Mais il s'agit de moments, de scènes, qui peuvent paraître, à première vue, purement comiques (lorsqu'on ne les lit que comme des moments ponctuels)

³ Pour une analyse plus détaillée de l'éventail comme « point d'ironie » dans *Le Cousin Pons*, voir Véron (2018).

mais qui se teintent, à seconde vue, d'une ironie qui remet en question cet aspect comique. Ainsi, comme l'a montré G. Bonnet, les évaluations satiriques d'*Illusions Perdues* ne sont pas toujours fiables : « [L]orsque Louise voit Lucien ridicule aux côtés du comte du Châtelet, le lecteur ne peut en effet oublier qu'ailleurs le roman disqualifie en des termes voisins celui qui alors sert ponctuellement d'étalon. La scène, au sein du roman, s'ouvre à l'instabilité axiologique qu'incarne l'ironie de situation » (Bonnet, 2003, p. 231). Le texte balzacien s'éloigne alors de la satire morale, qui se doit d'avoir une visée évaluatrice explicite. La satire et le comique semblent alors faire place, une fois de plus, à l'ironie.

Nous butons à nouveau sur cette question : peut-on parler de formes comiques ? Et ces formes sont-elles compatibles avec l'entreprise romanesque balzacienne ? De fait, certaines œuvres sont plus comiques que d'autres. Prenons la série des *Gaudissart*, et plus particulièrement *Gaudissart II*. L'aspect comique vient notamment de jeux de reconnaissance intertextuelle avec des illustrations célèbres. *Gaudissart II* n'est pas un personnage romanesque, c'est une figure caricaturale. Zulma Carraud disait qu'elle n'aimait pas Gaudissart parce que c'était de « l'esprit tout pur », peut-on penser que *Gaudissart II* est du « comique tout pur » ? Mais il s'agirait d'un comique de sketch, d'un comique de la caricature, plus que d'un comique romanesque.

La parodie, une forme comique?

La parodie est-elle une forme comique ? Si la parodie joue sur un dédoublement énonciatif (avec la reprise ou l'inscription dans le sillage d'une énonciation-modèle puis le travestissement de cette énonciation), peut-elle rester « purement » comique où implique-t-elle (contrairement à la satire, où le contrat énonciatif est davantage fixe⁴) une modalité ironique ? La *Physiologie du mariage* de Balzac, en tant que parodie des textes physiologiques des physiologies à la mode, est-elle une forme comique ? Se pose la question difficile de la place du sérieux dans les textes parodiques. A. Michel lit la *Physiologie du mariage* comme fidèle, malgré un vernis ironique, à un modèle rhétorique classique, comme « une étude scientifique et positive des faits sociaux » (Michel, 1980, p. 866) ; É. Bordas (1998) considère au contraire qu'il y a subversion de ce modèle rhétorique, notamment à cause de la présence d'une multiplicité de discours rivaux. On peut remarquer que les pistes proposées n'aboutissent pas à une thérapie efficace : les stratégies du mari débouchent sans cesse sur des échecs. Comme le dit J.-L. Cabanès « [à] l'art de rendre les femmes fidèles, qui est en principe l'un des objectifs des deuxième et troisième parties de la *Physiologie*, vient sans cesse faire contrepoint un art du dérèglement particulièrement ludique (...) » (2009, p. 229). Faut-il alors lire la *Physiologie du Mariage* comme un anti Code, ironique, qui se moque de la « tyrannie conjugale » (*CH*, XI, p. 1102) des maris ? Voire comme la manifestation *a contrario* de l'impossibilité de l'application des systèmes théoriques au monde social ? Et comment comprendre alors la place de la *Physiologie du mariage* dans *La Comédie humaine* ? Si on considère la *Physiologie du mariage* non pas seulement comme une sorte de réservoir ou de préfiguration thématique aux œuvres de *La Comédie humaine*, mais comme une expérimentation poétique (É. Bordas y voit une « limite stylistique »), on peut souligner aussi l'importance de la *Physiologie* comme moment d'expérimentation d'une écriture marquée par un ludisme comique, un ludisme humoresque. Mais la *Physiologie du mariage* est-elle alors toujours, comme se le demande N. Preiss (1999), une physiologie ?

Comique et réalisme

La critique balzacienne (Bordas, 1997 et Couleau, 2007) a démontré à quel point l'ironie, bien loin d'être incompatible avec le projet réaliste balzacien, participe à cette

⁴ Voir Duval et Martinez (2000).

démarche, via la tension entre un sérieux exhibé et une ironie à la fois présente et quelquefois imperceptible (comme énonciation sinon seconde par rapport au sérieux, tout au moins indirecte). Quelle est alors la place du comique dans la construction de l'esthétique romanesque réaliste balzacienne ?

Si le comique participe à cette écriture, ce n'est pas, nous semble-t-il de la même manière que l'ironie (par un jeu de balancements entre diverses interprétations), mais par l'exhibition de la voix d'un narrateur à la fois omniprésent et insaisissable, par l'expression de l'humour et du ludisme. Et cette voix, humoresque, ludique, a tendance à interroger, à exhiber, les limites du projet réaliste. Nous pensons ainsi aux saillies humoresques du narrateur, qui exhibent l'acte d'écriture, comme dans *La Vieille Fille* : « Elle [Mlle Cormon] n'avait d'autre beauté que celle-ci improprement nommée *la beauté du diable*, et qui consiste dans une grosse fraîcheur de jeunesse que, théologiquement parlant, le diable ne saurait avoir, à moins qu'il ne faille expliquer cette expression par la constante envie qu'il a de se rafraîchir » (*CH*, IV, p. 856). On peut également penser aux pirouettes finales de bon nombre d'œuvres balzaciennes, par exemple le fameux « Excusez les fautes du copiste » à la fin du *Cousin Pons* (sachant que Balzac a remplacé son premier choix, « auteur », par « copiste »). Il s'agit bien d'une fin comique, ludique, qui remet en cause les canons du genre, les attendus de l'œuvre romanesque : l'illusion réaliste, la confiance vis-à-vis de l'auteur, *etc.* Nous pouvons évoquer toutes ces fins qui sont autant de dérobades pour clore des œuvres particulièrement marquées par leurs tonalités comiques : le « Il y a toujours du monde à côté » de Bixiou dans *La Maison Nucingen*, le « je l'ai roulé » de Gaudissard, et plus encore, le geste de Léon de Lora, « l'action de chipper » dans *Les Comédiens sans le savoir*. Peut-être peut-on parler de point comique textuel, mais ce serait contrairement à l'ironie, un point déstructurant, un point qui nous fait bondir hors de la fiction réaliste, ce que Schuerewegen appelle « l'auto-subversion » balzacienne.

Le comique, sous toutes ses formes, est donc bien présent dans l'œuvre balzacienne. Certains récits sont mêmes dominés par cette veine comique, comme *Les Comédiens sans le savoir*. Mais à l'échelle de *La Comédie Humaine*, ce comique ne finit-il pas par s'incliner devant la tonalité sombre, voire pessimiste de l'œuvre ? Les critiques ont tendance à rabattre ici, une fois de plus, le comique sur le sérieux. M. Ménard lui-même parle d'une œuvre où « la dominante est tragique » (1983, p. 15). L'idée admise reste que si l'on peut trouver du comique dans des détails, le sens général des romans balzaciens resterait grave et désespérant. Ce type d'analyse risque non seulement d'occulter une dimension importante de la poétique balzacienne (ainsi l'un des derniers écrits de Balzac, la pièce de théâtre *Le Faiseur*, est profondément comique), mais aussi de toujours relier le comique à une autre chose, pour toujours dépasser le comique, vers un au-delà, une dimension censée être supérieure, sublime, voire absolue. Au contraire, cette dimension comique participe de l'invention du roman balzacien. Elle témoigne du caractère polyphonique et transgénérique de l'œuvre, de l'ambition de cette entreprise, de cette « écriture originale qui résulte de l'union originale des [...] régimes littéraires de l'époque [...] pour inventer un réalisme poético-comique d'une nouveauté absolue » (Vaillant, 2010, p. 24).

Laélia VÉRON
Laboratoire POLEN
Université d'Orléans

Bibliographie

- Bierce, Vincent, *Le Sentiment religieux dans « La Comédie humaine ». Foi, ironie, ironisation*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Bonnet, Gilles « Illusions perdues, Ironies romanesques », *Ironies balzaciennes*, Éric Bordas (dir.), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, p. 225-236.
- Bordas, Éric, *Balzac, Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, PUM, 1997.
- Bordas, Éric, « Au commencement était l'impossible », *Balzac et la tentation de l'impossible*, Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen (dir.), Paris, Sedes, 1998, p. 167-178.
- Bordas, Éric, *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003.
- Cabanès, Jean-Louis, « Le discours sur les lois dans la *Physiologie du mariage* », *Balzac, l'aventure analytique*, Claire Barel-Moisan et Christèle Couleau-Maixent (dir.), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2009, p. 229-240.
- Couleau, Christèle, « L'ironie balzacienne ou le roman au second degré », *Ironies balzaciennes*, Éric Bordas (dir.), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, p. 207-224.
- Couleau, Christèle, *Balzac. Le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- Diaz, José-Luis, « Balzac analyste du journalisme selon la *Monographie de la presse parisienne* », *L'Année balzacienne*, 2006, p. 215-235.
- Duval Sophie et Martinez Marc, *La Satire : littératures française et anglaise*, Paris, Armand Colin, 2000.
- Ebguy, Jacques-David, « Un "raisonné dérèglement de tous les sens" : ce que l'ironie fait à l'histoire », *Ironies balzaciennes*, Éric Bordas (dir.), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, p. 259-283.
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Hachette Université », 1996.
- Leborgne, Érik, *L'Humour noir des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Ménard, Maurice, *Balzac et le comique dans la « Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983.
- Michel, Arlette, « Introduction » à la *Physiologie du mariage*, *La Comédie humaine*, t. XI, 1980, p. 865-901.
- Mozet, Nicole, « Prouesses et limites de la virtuosité drolatique », *L'Année balzacienne*, 2012/1 (n° 13), p. 85-94.
- Péraud, Alexandre, « L'ironie textuelle balzacienne ou l'art de composer avec le réel », *Ironies balzaciennes*, Éric Bordas (dir.), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, p. 237-258.
- Preiss, Nathalie, *Les Physiologie en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éd. InterUniversitaires, 1999.
- Preiss, Nathalie, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002.
- Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1819], traduit par Christian Sommer, Marianne Dautrey et Vincent Stanek, Paris, Gallimard, 2009.
- Thomine-Bichard Marie-Claire, « Le projet des *Contes drolatiques* d'après leurs prologues », *L'Année Balzacienne*, 1995, p. 151-64.
- Vaillant, Alain, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 11-25.
- Véron Laélia, « L'ironie », *L'Empire du rire*, Alain Vaillant et Mathieu Letourneux (dir.), Paris, CNRS éditions, 2021.
- Véron, Laélia « La comédie terrible de la mort d'un célibataire. Le comique dans *Le Cousin Pons* », *Relire « Le Cousin Pons »*, Pierre Glaudes et Éléonore Reverzy (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 177-193.