

MANSARDES, PENSIONS ET GARGOTES PARISIENNES
DANS L'IMAGINAIRE DE BALZAC ET DE STENDHAL

« Monter à Paris » : ce rêve, toujours d'actualité chez nombre de jeunes provinciaux, semble encore indissociable de l'idée du séjour dans la petite chambre sous les toits, payée fort cher pour un confort plus que sommaire, et de la recherche des moyens les plus économiques de se nourrir : dans notre monde moderne et uniformisé, le paquet de chips et le kebab ont sans doute remplacé les deux sous de pain et de lait ou les côtelettes de mouton de Flicoteaux ou de Hurbain, mais notre imaginaire reste nourri par ce qui est devenu un véritable attribut de la capitale pour le jeune débutant... Stendhal et Balzac, qui ont eux-mêmes fait de leurs ouvrages la chambre d'écho de la littérature et de la presse de leur époque, jouent un rôle fondateur dans cet imaginaire.

Il s'agira ici de montrer comment par des voies différentes ils sont parvenus à mettre en place les premiers éléments d'une véritable mythologie de la mansarde parisienne, mais aussi d'examiner sans *a priori* l'image qu'ils en donnent et qui n'est pas si univoque qu'on peut le croire.

Tous deux partent de leur expérience personnelle. Ils retracent deux époques différentes (Stendhal 1800-1805 ; Balzac 1816-1820), mais leurs débuts à Paris se ressemblent – à la différence près que Beyle sort de sa mansarde non pour entrer dans le monde littéraire mais pour devenir gratte-papier dans les bureaux de son cousin Daru, tandis que Balzac ne quittera jamais plus l'univers littéraire parisien. Tous deux sont de très jeunes gens porteurs des espoirs de leur famille. Toutefois, le jeune Balzac semble prendre sa situation misérable avec humour et optimisme, ne se plaint quasiment pas (sauf du froid), travaille, et ne réclame pas d'argent. Le ton de ses lettres à sa sœur est étonnamment léger en comparaison avec le discours qu'il mettra en place dans le système de *La Comédie humaine*. Inversement, en ce qui concerne le jeune Beyle, après le premier enthousiasme de la découverte de Paris en 1799 (sa correspondance étant sur ce point contradictoire avec le récit rétrospectif très noir de la *Vie de Henry Brulard*), les années 1802-1805 sont plus difficiles. L'expérience de la misère lui pèse, comme en témoigne cette considération assez pathétique dans une lettre à Pauline :

[...] depuis huit jours des souliers percés. Je dois à la pension où je mange... je dois à mon portier ; je dois à mon tailleur il y a longtemps que ma montre est engagée. Je ne vais nulle part depuis quinze jours faute d'avoir douze sous dans ma poche¹.

Mais en même temps il jouit intensément de sa liberté et le discours est parfois positif :

[...] je suis logé au sixième étage, mais en face de cette [...] colonnade du Louvre. Chaque soir je vois successivement le soleil, la lune et toutes les étoiles se coucher derrière ces galeries qui ont vu le grand siècle. Je m'imagine voir les ombres du grand Condé [...].²

On ne retrouvera pas dans ses romans ce lyrisme du jeune homme rêvant depuis sa chambre sous les toits et superposant au paysage réel la vision du Paris d'autrefois et des grands hommes qui l'ont constitué. Et, curieusement, après une expérience si balzacienne au fond, aucun des romans stendhaliens ne s'attardera sur la difficulté des débuts dans la vie parisienne quand on manque de tout... Balzac, au contraire, fera apparaître de façon insistante dans ses romans les lieux où il a lui-même vécu, mais en noircissant le tableau...

Les romantiques, comme l'a montré Pierre Citron, sont véritablement ceux qui ont promu le mythe de Paris. Toutefois, en ce qui concerne les mansardes, Stendhal et Balzac sont aussi et surtout les héritiers de Mercier (qui désigne au début de son *Tableau de Paris* les greniers comme « la partie la

1. Stendhal, *Correspondance*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1962, p. 100.

2. *Ibid.*, p. 41.

3. Par exemple la mansarde de la rue Lesdiguières (évoquée dans *Facino Cane* ou *La Peau de chagrin*) ou la maison des Jardies (évoquée dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*).

plus curieuse de Paris⁴) et plus largement des images véhiculées par la littérature et la presse. Même si Stendhal n'apprécie guère Mercier, il lui est redevable notamment – tout comme Balzac – d'un thème qui semble en passe de devenir un poncif à leur époque (il suffit de voir ce qu'en dira Edmond Texier en 1852⁵), thème qu'ils vont considérablement enrichir : celui du génie se forgeant en silence dans sa mansarde.

Se détachant quelque peu du regard moralisateur et hygiéniste du XVIII^e siècle ou de la presse contemporaine⁶, qui condamnait souvent les conditions de vie sordides des pauvres de la capitale, en particulier des étudiants⁷, Stendhal et Balzac sont les précieux témoins d'une nouvelle génération d'écrivains qui considèrent comme un acquis et presque une condition *sine qua non* l'expérience douloureuse de la mansarde. C'est un regard curieux d'entomologistes qu'ils posent sur le provincial à Paris, transposant ainsi les « tableaux » à la mode depuis Mercier, qui seront relayés dans les années 1840 par les « physiologies⁸ ». Tous deux cherchent ainsi à dépasser l'uniformisation trompeuse du « tableau » (Mercier distingue ainsi schématiquement deux types de greniers, celui de l'artiste encore méconnu et celui de l'ouvrier), pour souligner, l'un, la singularité de l'expérience individuelle (Stendhal) et l'autre, la multiplicité proliférante des variantes (Balzac). Stendhal, en précurseur, note par exemple avec humour dans son journal dès 1805 que sa situation mériterait une description détaillée :

[...] il est *singulier* que malgré l'affreux abandon où me laisse mon bâtard de père, je sois encore content. Je renvoie depuis plusieurs jours de faire le *tableau de ma misère*. Ce *tableau* avec celui du contentement dont je jouis, serait pendant *curieux* [...].⁹

Balzac de son côté liste à plaisir les figures qui sont devenues autant de types : le jeune noble désargenté mais volontaire et ambitieux dans sa pension prétendument « bourgeoise » (Rastignac), le poète velléitaire et naïf qui commence par l'hôtel infâme du Gaillard-Bois (une centaine de francs pour trois nuits) avant de comprendre que ses moyens ne lui permettent que le « misérable hôtel garni » du Quartier latin (Lucien de Rubempré), le génie insouciant de sa misère (d'Arthez, Chrestien), le journaliste qui ne fréquente les gargotes que quand ses poches sont vides (Lousteau)

...

Stendhal et Balzac témoignent d'évolutions historiques importantes, notamment du déplacement du centre de Paris du quartier du Palais-Royal (surtout après 1836 et l'interdiction de la prostitution et des maisons de jeux) vers le boulevard des Italiens, de la rivalité des deux rives et de l'augmentation du nombre de mansardes habitées. La construction en effet ne suit pas l'accroissement de la population – accroissement dû notamment à l'attraction de Paris sur les jeunes gens de province – on se souvient du tableau en demi-teintes que d'Arthez dresse de la situation

4. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, deuxième chapitre, « Les greniers », Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 32.

5. Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852-1853, t. II, chap. LXVI « La vie privée », p. 280 et suiv. : « Je ne veux pas tomber dans le travers des éternelles vertus de la mansarde et des inévitables forfaits du salon. Je ne prétends pas écrire une bucolique sous les toits. »

6. Voir l'article de Patrick Berthier, « Le thème du “grand homme de province à Paris” dans la presse parisienne au lendemain de 1830 » (colloque *Illusions perdues*, Presses universitaires de la Sorbonne, 2003, p. 25-50) : il y révèle l'influence primordiale de cette presse inquiète pour l'avenir des jeunes gens débutant à Paris sur l'écriture des romans de Balzac, à commencer bien sûr par *Illusions perdues*.

7. Voir aussi les mises en garde du provincial tenté par les fastes de la Ville-Lumière, jusque dans les années 1830. Gustave Drouineau connaît ainsi en 1829 un très grand succès avec son roman, *Ernest ou le Travers du siècle* : son héros, venu de La Rochelle pour faire des études de droit, meurt misérablement.

8. Le *Tableau de Paris* de Texier apparaît sur ce point comme un véritable aboutissement, avec ses 1500 gravures. Dans le t. I, au Chapitre VI intitulé « Les boulevards », figure la coupe d'un immeuble parisien typique, avec en haut de gauche à droite deux artistes qui dansent la gigue dans leur mansarde pour se réchauffer, un philosophe assis sous son parapluie pour s'abriter de l'eau qui passe à travers le toit, et une famille d'ouvriers au désespoir par manque de pain (*op. cit.*, p. 65).

9. Stendhal, *Œuvres intimes* Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1981, p. 172. Je souligne.

qu'ils partagent avec « mille à douze cents jeunes gens qui, tous les ans, viennent de la province à Paris¹⁰ ».

C'est encore le « vieux » Paris qu'ils évoquent, celui des rues tortueuses et sombres et des masures, avant les grands travaux d'Hausmann. La ségrégation, comme l'a montré Emmanuel Le Roy Ladurie, est encore avant tout verticale¹¹, les riches et les pauvres empruntant le même escalier¹². Cependant, ni Stendhal ni Balzac ne s'intéressent réellement aux conditions de vie des malheureux ouvriers qui côtoient leurs personnages. Quels sont d'ailleurs ces derniers ? Essentiellement des artistes à leurs débuts (Joseph Bridau, Lucien de Rubempré, Fédér ; peut-être Brulard qui se pense futur dramaturge...), des penseurs et philosophes encore méconnus (d'Arthez, Michel Chrestien, Louis Lambert...), des étudiants (Bianchon, étudiant en médecine ; Eugène de Rastignac, étudiant en droit...).

Dans l'imaginaire collectif tel qu'ils l'ont façonné, la mansarde, la gargote, la pension sont des lieux typiquement parisiens¹³ : quand on lit Balzac ou Stendhal, il semble ne pas exister de mansardes en province, ou du moins elles ne sont jamais évoquées. Et ce sont des lieux typiquement masculins : la pension peut faire exception – Victorine Taillefer y noue ainsi une idylle vite avortée avec Eugène ; autre cas, celui de Pauline et Raphaël, mais la jeune fille habite au rez-de-chaussée avec sa mère qui est la « maîtresse » de l'hôtel garni¹⁴. Nos auteurs parlent donc peu de jeunes filles, à l'exception peut-être de Lamiel (elle loue au quatrième étage, mais un appartement rue de Rivoli, à 500 F – ce qui équivaut à peut près à ce que paie Rastignac dans sa pension), et de Coralie, comédienne déchu et tombée dans la misère¹⁵.

Il faudrait dresser toute une typologie des lieux fréquentés par le jeune homme pauvre, qui irait de la petite chambre sous les toits accueillant le jeune provincial encore naïf qui se croit poète, à l'estaminet plus ou moins sordide où il prend sa soupe quotidienne, en passant par le bal populaire le dimanche, les Galeries de bois si mal famées du Palais-Royal, où les personnages balzaciens jouent leur vie avec leur dernière pièce d'or¹⁶, et enfin le café plus ou moins reluisant où l'on discute littérature, philosophie et politique. Contrairement à Balzac, Stendhal parle rarement de « mansarde », préférant les expressions « 5^e » voire « 6^e étage ». La chambre peut cependant s'avérer misérable dès le 3^e étage, selon le quartier : Bianchon et Rastignac logent dans les chambres déshéritées du 3^e étage de la pension Vauquer, la chambre de la cousine Bette est déjà appelée « mansarde » alors qu'elle habite au 3^e¹⁷.

10. Balzac, *Illusions perdues, Scènes la vie de province*, II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1977, p. 310. Il n'est pas anodin non plus que dès les premières lignes du *Père Goriot*, Balzac souligne que « depuis trente ans il ne s'[...] était jamais vu de jeune personne » dans la pension Vauquer ; or au moment où il situe son récit, trois jeunes gens y résident : Rastignac, Bianchon et Victorine Taillefer (*Le Père Goriot*, Le Livre de Poche, 1983, p. 5).

11. Emmanuel Le Roy Ladurie *L'Histoire de la France urbaine*, « La ville classique », t. III, partie 2, « Baroque et Lumières » sous la direction de G. Duby, Seuil, 1981, p. 433.

12. Même si une ségrégation horizontale par quartiers est déjà très nette, comme en témoignent les romans de Balzac (voir par exemple l'article de Jean-Dominique Goffette, « Espace public et territoires du pouvoir dans le Paris de la *Comédie humaine* », *Balzac géographe. Territoires*, Christian Pirot, 2004, p. 103-111).

13. Il existe évidemment des mansardes à l'étranger, notamment en Angleterre et en Allemagne, mais peut-être la spécificité de la mansarde parisienne tient-elle dans le fait que le provincial vient volontairement s'enterrer dans ce trou sordide dans le but de partir de là à la conquête de la Ville-Lumière et que les auteurs français jouent précisément beaucoup du contraste entre la vie de mansarde et la brillante et inaccessible « vie parisienne ».

14. *La Peau de chagrin*, Flammarion, coll. « GF », 1971, p. 144.

15. D'un point de vue historique, il existe pourtant beaucoup de jeunes filles, plus ou moins vertueuses qui vivent dans les mansardes, exerçant le métier de couturière, fleuriste ou modiste et complétant parfois leur salaire par l'exercice de leurs charmes – à l'instar des grisettes. Curieusement, ce type n'a pas semblé susciter l'intérêt de Balzac et de Stendhal, peut-être parce qu'il est trop positif, la grisette se caractérisant par sa bonne humeur charmante, et par sa liberté.

16. *Illusions perdues*, *op.cit.*, p. 29.

17. *La Cousine Bette*, *Scènes de la vie parisienne*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VII, p. 138.

Stendhal, on le sait, refuse le plus souvent la description, préférant l'allusion. Si Balzac fait souvent manger ses personnages¹⁸ et va jusqu'à nous indiquer leur menu (tout le monde se souvient du « bol de lait » et de la « flûte de deux sous¹⁹ » de Lucien qui font encore baisser le prix que Doguereau envisage de payer *L'Archer de Charles IX*), ce n'est pas le cas chez Stendhal. Il est difficile de trouver des évocations de repas chez lui. Il parle de spectacles, d'opéras, de cafés (lieux hautement intellectuels, raffinés, luxueux, qu'il fréquente – ou fait fréquenter à ses personnages – même quand la dépense est au-dessus de leurs moyens), et de salons – et de ces lieux, il rend fidèlement compte. Mais il évoque rarement ce qu'on mange quand on est pauvre, et où... Il est pourtant très au fait du coût de la vie²⁰, mais ce genre d'indications ne lui semble pas constituer une matière littéraire digne d'intérêt.

Pour lui, le lecteur *sait* ce qu'est une mansarde parisienne ; il va donc à l'essentiel : la symbolique, la fonction, l'effet. Quelle que soit la mansarde, on trouve cependant dans la description ou l'évocation, si sommaire soit-elle, des éléments récurrents et quasi obligés : le dépouillement du mobilier, la cheminée sans feu, la fenêtre mansardée, le zinc du toit, l'escalier misérable et le long couloir obscur qui mène à la chambre, l'humidité froide, la paille... Dans ces chambres il semble d'ailleurs que ni le printemps, ni l'été étouffant (pourtant désagréable sous un toit en zinc...) ne pénètrent jamais – on touche ici la limite de l'intention réaliste de nos auteurs, qui préfèrent à la vérité la dramatisation. Il fera donc toujours froid, humide et sombre dans une mansarde parisienne !

Chez Balzac, de façon assez manichéenne, s'opposent les lieux du vice – galeries de bois du Palais-Royal, « chenil » du journaliste désabusé et corrompu par la capitale (Lousteau²¹), appartement du faux pauvre qu'est le juif Magus²², coulisses du théâtre, tous caractérisés par la saleté et les pensées mauvaises qu'ils inspirent – et ceux de la vertu (chambre de d'Arthez, construite en contrepoint parfait de celle de Lousteau, et tenant de la cellule monacale plus que du galetas ; bibliothèques...) ²³. Balzac hérite ici de la tradition rousseauiste de dénonciation de cette « ville de bruit, de fumée et de boue, où les femmes ne croient plus à l'honneur ni les hommes à la vertu²⁴ ». Mais chez lui, la simplicité est souvent trompeuse et les deux extrêmes peuvent se rencontrer paradoxalement, comme en témoigne l'analogie qu'il établit curieusement entre vice et génie :

Le vice n'obtient pas facilement ses triomphes ; il a cette similitude avec le Génie qu'ils exigent tous les deux un concours de circonstances heureuses pour opérer le cumul de la fortune et du talent... La beauté vénale sans amateurs, sans célébrité, sans la croix de déshonneur que lui valent des fortunes dissipées, c'est un Corrège dans un grenier, c'est le Génie expirant dans sa mansarde²⁵.

On ne trouve pas cette dichotomie entre lieux du vice et de la vertu chez Stendhal, qui en refuse la facilité et ne se place jamais sur le plan d'un jugement moral. Aucune fascination chez lui pour les Galeries de bois, ce temple du jeu et de la prostitution. Le Paris libertin pauvre l'a dégoûté : il ne voyait que les blennorragies des étudiants et éprouvait une horreur instinctive pour les « pierreuse²⁶ ».

À partir de faits réels et observables, Stendhal et Balzac vont donc être fondateurs d'un véritable mythe.

18. Voir le vibrant hommage, non dénué d'ironie toutefois, que Balzac rend dans *Illusions perdues* au célèbre Flicotoux, déclaré bienfaiteur des étudiants (*Illusions perdues, op. cit.*, p. 294-297).

19. *Ibid.*, p. 306.

20. Voir par exemple son *Journal*, où il dresse un tableau chiffré de façon très précise, des dépenses de la vie parisienne. Il explique ainsi : « Je sais que dans la rue St Jacques il est des chambres qui coûtent 8 francs, on peut dîner chez Mme Debernet pour 28 sous » (*Œuvres intimes*, t. I, p. 66).

21. *Illusions perdues, op. cit.*, p. 349-350.

22. *Le Cousin Pons, Scènes de la vie parisienne*, t. VII, p. 595.

23. Quelques lieux restent toutefois ambigus car ils réunissent des êtres de tout bord et de toute moralité : la pension Vauquer, le restaurant bon marché...

24. Rousseau, *L'Émile ou de l'Éducation*, Flammarion, coll. « GF », 1966, Livre IV, p. 464.

25. *La Cousine Bette, op. cit.*, p. 186.

26. *Vie de Henry Brulard, Œuvres intimes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1982, p. 874-875 et p. 881.

Que ce soit, chez l'un ou chez l'autre, l'importance de la vision rétrospective sur la vie de mansarde est bien réelle : le long récit de Raphaël de Valentin reste en demi-teinte, lors du festin donné par Taillefer. Ce temps révolu était celui d'une misère sereine et presque heureuse (« ma belle vie²⁷ »). Il en va de même pour Stendhal qui remarque avec une certaine mélancolie qu'il n'est pas plus heureux à Brunswick, ayant en grande partie réalisé ses ambitions de jeunesse²⁸.

Pour Stendhal et Balzac, l'entreprise d'écriture s'apparente à un travail d'archéologue, de mémorialiste, voire de témoin sur le temps et l'espace, pour la postérité ou pour soi-même. Il est vrai que Balzac, évoquant les galeries du Palais-Royal avant leur destruction, fait remonter au jour un passé et un espace désormais disparus²⁹. Quand il décrit avec des détails extrêmement minutieux la pension Vauquer ou la chambre de d'Arthez, c'est une façon de donner à sa fiction le poids d'un témoignage. De même, quand Stendhal fait le croquis de la chambre de Brulard, cela permet la remontée fragmentaire du souvenir, comme le ferait la mise au jour de ruines archéologiques. Mais l'explication de ce désir de perpétuer – ou de faire ressurgir – pour l'éternité le souvenir de la vie de mansarde ne suffit pas pour justifier l'entreprise d'écriture. Pour nos deux auteurs en effet, elle présente une caractéristique bien plus palpitante que le pâle souvenir d'une jeunesse heureuse malgré les privations.

En effet, la mansarde les intéresse comme lieu paradoxal d'un feu dévorant. Chez Balzac, on le sait, elle symbolise en quelque sorte le point d'origine d'où fuse l'énergie du monde parisien, qui se diffuse ensuite à tous les niveaux de l'échelle sociale selon la loi de l'or et du plaisir : l'ouvrier est l'acteur infatigable du premier cercle infernal décrit dans l'ouverture de *La Fille aux yeux d'or*, prêt à fournir la même énergie dans son plaisir que dans son travail, et à dépenser le dimanche tout l'argent qu'il a patiemment acquis pendant sa semaine de dur labeur, en un véritable cercle vicieux qui le maintient indéfiniment dans sa misère³⁰. Ainsi, la mansarde, à l'instar de celle de la sinistre cousine Bette, de la chambre du ténébreux Vautrin ou de celle du père Goriot tordant son vermeil en pleurant, peut devenir un lieu quelque peu inquiétant d'où irradient des ondes de volonté, étrange matrice d'où sortent toutes sortes de personnages bons ou mauvais, forts ou faibles, qui vont émerger ou sombrer dans l'abîme parisien.

Pour Stendhal, qui aborde ce motif de façon presque obsessionnelle, les autres cercles de l'univers parisien se sont refroidis, comme l'explique par exemple Féder à la jeune provinciale, Valentine :

Les passions à Paris se sont réfugiées dans les étages supérieurs des maisons et je parierais bien [...] que dans cette belle rue du faubourg Saint Honoré, que vous habitez, jamais une émotion tendre, vive et généreuse n'est descendue plus bas que le troisième étage³¹.

Stendhal et Balzac alimentent significativement l'imaginaire, faisant de deux espaces bien définis, la mansarde parisienne et la province (qui n'est peut-être au fond également qu'une sorte de mansarde, à la fois prison et espace de liberté) les deux lieux originels du grand homme du XIX^e siècle – lieux où il s'est forgé le caractère et a développé en secret son génie : non seulement la réalité sordide n'est pas un obstacle à l'idéal mais elle le protège et le renforce, devenant un « refuge³² » pour permettre au jeune homme de parvenir à son but. La mansarde est ainsi présentée comme une véritable île dans l'océan parisien, où la vie semble presque arrêtée dans la répétition des mêmes activités (travailler, manger, rêver...) face au bouillonnement constant de la capitale. On reconnaît la fameuse leçon donnée, non sans ironie, par du Châtelet à Lucien : « Le monde vous dédaigne, dédaignez le monde. Réfugiez-vous dans une mansarde, faites-y des chefs-d'œuvre,

27. *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 142.

28. *Correspondance*, op. cit., p. 482.

29. Voir sur ce point Philippe Berthier, « Tableau parisien », colloque *Illusions perdues*, Presses universitaires de la Sorbonne, 2003, p. 51-59 (en particulier p. 51).

30. *La Fille aux yeux d'or*, op. cit., t. V, p. 1041-1042.

31. *Féder, Romans et nouvelles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II 1948, p. 1327.

32. *Illusions perdues*, op. cit., p. 288.

saisissez un pouvoir quelconque, et vous verrez le monde à vos pieds³³. » Derrière la moquerie, le message est très sérieux, et aura une influence considérable sur des générations de jeunes provinciaux tentés par l'expérience parisienne. Le vrai génie est capable de s'abstraire de l'influence potentiellement néfaste des lieux, comme le font Daniel d'Arthez, ou Michel Chrestien, ce dernier se montrant, nous dit l'écrivain, « d'une indifférence diogénique³⁴ » absolue à son environnement. La vie de mansarde est ainsi une étape fondatrice du *Bildungsroman*, temps de l'apprentissage où le jeune provincial éprouve les capacités de son esprit et de son corps à résister aux désillusions et aux tentations.

Autre aspect incontournable du mythe, auquel Balzac est beaucoup plus sensible que Stendhal : les rouages complexes qui régissent la sociabilité de la vie de mansarde. Contrairement à la chambre dont la porte ne s'ouvre à autrui que si son habitant le désire – véritable signe d'intimité confiante entre les êtres –, le café, le restaurant sont des lieux de sociabilité explicite – mais souvent superficielle et trompeuse : Lucien quitte d'Arthez et le Cénacle au sens physique et moral du terme en s'attablant avec Lousteau chez Flicotaux. La pension Vauquer est aussi dans un premier temps caractérisée par la disparate des locataires contraints de cohabiter, entre lesquels seul Vautrin fait le lien.

Cette promiscuité crée cependant des liens improbables et éphémères, mais extrêmement intenses entre les personnages : Rastignac, l'ambitieux, prêt à trahir la voie de la pureté, et Bianchon, qui ira jusqu'au bout de son idéal, se retrouvent unis tous deux sous les mains paternelles de Goriot mourant qui les bénit en les prenant pour ses filles. La pension apparaît ainsi comme le lieu de trajectoires croisées, de destins contraires : le jeune noble provincial désargenté Eugène de Rastignac, le vieux vermicellier Goriot ruiné par ses filles, l'intrigant Vautrin, n'auraient jamais été amenés à se rencontrer en d'autres circonstances³⁵.

Stendhal de son côté insiste beaucoup plus sur la solitude du provincial à Paris : entre le masque de Werther que Féder doit porter en permanence pour se faire bien voir de la société bourgeoise où il essaie de pénétrer et la profonde détresse de Brulard, tout confit de bonnes manières, et qui ne peut tolérer la fréquentation des petits bourgeois et autres gens du commun, les héros stendhaliens sont, on le sait, désespérément seuls tant qu'ils n'ont pas rencontré l'âme sœur. La symbolique de *Féder* participe de cette mythologie stendhalienne : le héros réalise d'une certaine façon le fantasme de Stendhal, vivre à Paris avec une actrice, avec la réussite en plus, puisque Rosalinde, actrice déjà renommée, lui ouvre les portes du succès comme peintre de miniatures et le forme aux manières parisiennes – ce qui bien sûr n'a pas été le cas de Stendhal avec Mélanie ! Mais Féder souffre de devoir jouer la comédie du jeune artiste ténébreux auprès des bourgeois. Au Bal de la Chaumière, il se défoule donc le dimanche au contact du peuple. Il peut y reprendre son caractère naturellement heureux, tout excusé par la « folie » qu'on lui attribue alors. Mais si Stendhal n'achève pas son roman, c'est peut-être aussi parce que Féder réussit trop bien et trop facilement : le personnage a beau occuper « un petit appartement de garçon au cinquième étage », qui lui coûte exactement 621 francs et 50 centimes, l'écrivain n'en fait jamais pour autant le représentant type du jeune homme énergique et ambitieux partant à la conquête de la capitale comme un Julien Sorel.

Balzac et Stendhal partagent donc une certaine idée de la vie de mansarde, où liberté, jeunesse et énergie dominent. Mais ce mythe est-il aussi transparent qu'il en a l'air ?

À la lecture de Stendhal, on est frappé par le paradoxe de cet auteur qui, à la fois idéalise la vie misérable du génie méconnu dans sa mansarde, et en même temps refuse toute mythification et toute dramatisation. Comme je l'ai dit ailleurs, « L'avenir ne s'ouvre ni ne se ferme : alors que les personnages du *Bildungsroman* réussissent ou succombent, Brulard reste enfermé dans la grisaille et la médiocrité³⁶ », dans l'absence de sens. Balzac est du côté de l'herméneutique, Stendhal la refuse obstinément. Chez lui, le séjour du provincial à Paris est traité sur le mode parodique : loin d'être un bouillonnement d'actions comme chez Balzac, ce n'est qu'une sorte de parenthèse où rien ne se

33. *Ibid.*

34. *Op. cit.*, p. 317. Cette idée va curieusement contre la théorie de l'influence du milieu sur l'individu chère à Balzac.

35. Voir l'article de synthèse de Claudine Cohen, « Balzac et l'invention du concept de milieu », *op. cit.*, p. 30.

36. Cécile Meynard, *Stendhal et la province*, Champion, 2005, « Romantisme et modernités », p. 631.

passé et rien ne se résout. Tout désir s'éteint curieusement en lui, alors que ses « frères » de littérature – entre autres les personnages de Balzac – sont dévorés par la frustration de ne pouvoir participer à l'universelle jouissance – ou par le souci obsessionnel du travail et de la gloire. Béatrice Didier rappelle ainsi qu'il « s'impose une morale esthétique qui consiste à fuir les structures romanesques de la narration en pratiquant systématiquement des effets de rupture et en ne recourant qu'avec beaucoup de prudence à la composition de "scènes"³⁷ ».

La petite touche d'auto-dérision évite tout pathos de mauvais goût. Il dit d'ailleurs avoir appris à masquer la tendresse de son âme « sous de l'ironie imperceptible au vulgaire³⁸ ». Il n'empêche que Stendhal cherche visiblement à faire rire à partir des thèmes à la mode dans les romans de l'époque : *Volupté* et *Le Père Goriot*, parus pratiquement aux dates où il écrit son autobiographie, prennent tout à fait au sérieux ce que lui-même tourne en dérision. Dans la *Vie de Henry Brulard*, faisant preuve d'une étonnante modernité, il prend systématiquement le contre-pied du mythe qui est en train de se forger dans la France des années 1830 : Brulard commence par se faire conseiller et guider par les étudiants de l'année précédente. Et contrairement aux personnages de Balzac, le plus souvent poussés par leurs problèmes financiers³⁹, il choisit avec lucidité, et sans nécessité financière réelle (« les louis ne me manquaient pas », explique-t-il⁴⁰) de se loger dans une « chambre économique » sur le quinconce des Invalides, puis dans une « mansarde » rue du Bac, qui constitue le « dernier étage de l'escalier indigne ». C'est ensuite par sa manière de concevoir le récit que Stendhal se montre original. Loin de raconter cette expérience douloureuse en la dramatisant, il pratique l'art de la litote : par exemple dans l'épisode de la maladie sérieuse, qui tient Brulard « 3 semaines ou 1 mois au lit », seule la légende du croquis mentionne le « lit où [il faillit] mourir », tandis que le texte reste en retrait : « J'ai appris depuis que je fus menacé d'une hydropisie de poitrine. » Par ailleurs, c'est sur le mode ironique que le désarroi bien réel de Brulard est présenté, faisant de lui un personnage pathétiquement ridicule, « tristement assis à côté d'un petit poêle, [sa] tisane posée par terre », ou, plus loin, devant porter perruque parce qu'il a perdu ses cheveux à cause de sa maladie. Si Lucien est « beau comme un dieu grec » quand il se rend chez Lousteau et s'il rêve à qui l'aimera⁴¹, Brulard prend un ton bouffon pour annoncer qu'« à la beauté près [il était] Chérubin⁴² » – mais que reste-t-il à Chérubin sans sa beauté ?

Tout va beaucoup mieux quand il se retrouve miraculeusement dans la jolie mansarde chez les Daru, dont les caractéristiques sont symboliquement opposées : vaste, donnant sur des jardins qu'il *peut voir* par la fenêtre, alors qu'il se sentait en « prison » dans sa première chambre. Et aussitôt le génie semble revenir, puisque le jeune homme se fait aussitôt « un cahier de papier pour écrire des comédies » (p. 361). La mise à distance ironique (l'expression « je me vois » est employée à deux reprises) faisant de soi-même un sujet d'observation curieux, les précisions de détail extrêmement méticuleuses, voire techniques (l'angle de la fenêtre « à 45° », le croquis qui tient du plan d'architecte...) à côté d'indications très floues (« j'eus, je pense, du délire ») visent encore une fois à faire passer le pathétique de la situation entre les lignes et non dans le texte lui-même.

Chez Balzac inversement, on ne regarde pas par la fenêtre⁴³. Sur quoi donnent les « méchantes croisées » de d'Arthez ? On ne le saura pas : le génie se recentre sur lui-même et en ce sens la mansarde et la gargote sont des lieux propices par leur dépouillement même, car ils ne peuvent détourner de l'essentiel. Il suffit de considérer l'évocation de la rencontre entre Lucien de Rubempré et Daniel d'Arthez, opposant la misère de la mansarde et la richesse intérieure de

37. Béatrice Didier, « Roman et autobiographie chez Stendhal », dans *RHLF*, « Stendhal », Armand Colin, mars-avril 1984, p. 217-231 (la citation se trouve p. 226).

38. *Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 877.

39. Voir par exemple l'ascension du père Goriot dans les étages de la maison Vauquer au fur et à mesure que sa fortune diminue : en parallèle il passe du « Monsieur Goriot » à la désignation de « père Goriot » puis aux sobriquets dont l'affublent les pensionnaires.

40. *Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 881.

41. *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 349.

42. *Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 881.

43. Sauf bien sûr dans le cas de la magistrale exception que représente Raphaël de Valentin rêvant à sa fenêtre devant les spectacle des toits et des appartements en face de lui : il a ici une fonction d'observateur-voyeur chère à Balzac.

d'Arthez qui ouvre à Lucien « la porte des plus magnifiques palais de la fantaisie » (p. 314). Tous les éléments de la description sont signifiants : de façon évidente et plus que soulignée par Balzac, le flambeau muni de bougies et non de vulgaires chandelles de suif, en contradiction avec tout le reste du mobilier, est là pour rappeler que l'univers sordide où vit d'Arthez n'est pas son milieu naturel – aucune liberté n'est laissée au lecteur en ce qui concerne l'interprétation. Plus intéressant car plus discret, le nombre de sièges : « deux fauteuils couverts en crin », « un vulgaire fauteuil de bureau » et « six mauvaises chaises » (p. 312) : pourquoi neuf sièges ? Parce que le Cénacle est composé de neuf membres : d'Arthez est fidèle à sa réputation de méthode efficace, qui le rapproche d'une vieille fille avare, nous dit ironiquement Balzac⁴⁴. Rien n'est laissé au hasard dans cette description apparemment désordonnée.

Quant au récit des premiers moments d'amitié entre les deux jeunes gens, tous les clichés y sont : l'idée de travail, la délicatesse et l'abnégation de part et d'autre (d'Arthez mettant sa montre au Mont-de-Piété pour chauffer sa chambre ; Lucien l'invitant à dîner chez Edon, « où il [dépense] douze francs⁴⁵ »), le respect mutuel, la solidarité dans l'adversité. Balzac s'empare ainsi du thème pour le pousser à son aboutissement. Mais au fait, apprend-on vraiment quelque chose d'utile pendant ces mois ou ces années d'abnégation ? Vautrin balaie d'un rire gras l'hypothèse en soulignant cruellement devant Rastignac combien sa première année d'études de droit à Paris lui servira peu dans le monde. Tout au plus, loin des bancs de l'université, aura-t-il appris à s'habiller et à se tenir. Ainsi, chez Balzac comme chez Stendhal, l'expérience de la désillusion est double : découvrir de l'intérieur la vie de mansarde, c'est renoncer à « une construction imaginaire de la capitale », mais aussi à « une conception du monde de la littérature comme d'une sorte de monde idéal, qui doit permettre [...] d'obtenir la gloire⁴⁶ ». Brulard s'installe à sa table de travail, mais, tout déconfit, découvre que l'inspiration ne vient pas. Lucien, partagé entre fascination et épouvante dans les coulisses du théâtre, découvre enfin les complexités insoupçonnées de l'univers littéraire parisien :

La vie littéraire, depuis deux mois si pauvre, si dénuée à ses yeux, si horrible dans la chambre de Lousteau, si humble et si insolente à la fois aux Galeries de Bois, se déroulait avec d'étranges magnificences et sous des aspects singuliers⁴⁷.

Brulard fait l'expérience de la vacuité du monde intellectuel parisien, Lucien de sa trop grande diversité. Tout comme Rastignac, il se trouve déchiré entre le beau monde et la mansarde, entre l'éclat du paraître et la voie étroite du travail. Mais, s'ils partagent un temps l'illusion de pouvoir suivre les deux routes en parallèle, seul Rastignac a la capacité de faire le bon choix au moment crucial. Quitter la mansarde pour le Monde est un saut que la boue de Paris (à prendre au sens propre comme au sens figuré – le provincial ne salit pas que son pantalon et ses bottes en se rendant à pied dans un salon⁴⁸) rend périlleux : c'est changer de cercle, passer du lieu du savoir et du vouloir au lieu du pouvoir : Rastignac le comprend bien, qui va dîner chez Delphine de Nucingen après avoir lancé son célèbre défi à Paris, au lieu de s'en retourner dîner avec les autres pensionnaires de la maison Vauquer. Pauvre Lucien qui tente, par son cri « J'aurai des marquises d'Espard ! » une nouvelle version du « À nous deux maintenant ! », tout en allant dîner chez Hurbain à quarante sous⁴⁹ comme en une sorte de répétition manquée de la scène finale du *Père Goriot* : malgré la bravade, il ne parvient pas à sortir du cercle.

Pour Brulard, il n'est même pas question de défi ou de pouvoir : quittant sa chambre misérable pour la charmante « mansarde » chez Daru – et ses premiers salons –, il se sent classiquement

44. *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 321.

45. *Op. cit.*, p. 313.

46. Jacques-David Ebguy, « L'illusion retrouvée. *Illusions perdues*, un roman métaphysique », colloque de la Sorbonne, *Illusions perdues*, p. 119-136 (citation p. 120).

47. *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 378.

48. Voir sur ce point le grand discours de Vautrin à Rastignac (*Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 190 et suiv.).

49. *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 287. Voir l'analyse de l'ironie de ce passage dans l'article de Gilles Bonnet « Illusions perdues, ironies romanesques », dans *Ironies balzacienes*, Christian Pirot éditeur, 2003 : « Le cri de revanche proféré par Lucien, projection volontariste dans l'avenir, se heurte [...] à l'écriture contrapuntique de Balzac qui souligne par contraste l'ancrage misérable de l'énonciation » (p. 232).

ridicule et muet, mais, moins classiquement, il retrouve l'ennui pesant de la province : c'est moins le sentiment de son insuffisance qui le fait taire que le désarroi de retrouver les mêmes banalités dites d'un ton grave.

Ainsi, il ne faut pas se leurrer sur les intentions supposées de nos deux auteurs. Stendhal refuse d'entrer dans le jeu de la littérature et de la presse de son époque qui, tout en l'avertissant des dangers encourus, fait miroiter au lecteur de province les immenses possibilités d'ascension sociale offertes par Paris. Aucun de ses personnages n'expérimente réellement la dure vie de jeune provincial pauvre à Paris. En préférant l'ellipse dans son autobiographie, en refusant à ses héros le passage obligé par la case « mansarde », il rechigne à bercer le lecteur d'illusions. Julien et Lamiel se sont déjà fait leurs entrées en province grâce à des protecteurs influents, Fédor a la bonne idée de se trouver une actrice riche et bien en vue qui lui ouvre les portes utiles et lui dispense les conseils nécessaires à son succès, Beyle bénéficie de ce qu'il faut bien appeler du « piston », malgré son manque de sérieux et son incompétence notoire à ses débuts dans le cabinet de Daru... Mais alors, est-ce bien un hasard si la chambre de Brulard est au bout de « l'escalier indigne » ? La mansarde en elle-même ne donne que sur une impasse, et il faut un coup de baguette magique pour en sortir... L'herméneutique fait son grand retour.

Le trait est plus marqué chez Stendhal, mais on trouve au fond la même logique chez Balzac, dont les personnages ne réussissent pas toujours à la force du poignet et par le génie mais bien plus souvent par la chance, les femmes (Rastignac), les entremetteurs intéressés (Herrera pour Lucien – mais pour son malheur au final...). À côté du succès d'un d'Arthez, d'un Bianchon, combien d'échecs de ces tentatives de réussir par l'étude et le travail honnête ?

On l'a dit, Stendhal refuse, en particulier dans la *Vie de Henry Brulard*, d'écrire la « tartine » obligée sur le jeune provincial démuné dans sa mansarde ; il esquivé d'une pirouette le récit de ses débuts en préférant un début à Paris sur le mode du conte de fée. Brulard, jeune homme se mourant dans son galetas, et miraculeusement transporté chez son cousin riche et bien en vue, sans avoir rien compris à son changement de situation, sans aucun mérite, saute ainsi d'un seul coup toutes les étapes de la promotion sociale. Mais on trouve la même intrusion du merveilleux – qui glisse cependant vers le cauchemar – dans *La Peau de chagrin* : le précieux talisman de Raphaël de Valentin le fait aussi passer sans transition de la mansarde au palais.

L'ironie stendhalienne est le plus souvent limpide mais Balzac aussi, de façon plus diffuse, montre combien d'entrée de jeu le mythe de la mansarde prête le flanc à l'ironie. Le panorama balzacien répercute évidemment sa tentation de la totalité, affirmant que le microcosme intègre le macrocosme, comme le jupon de la mère Vauquer « explique » la pension, verbe qu'on peut peut-être aussi prendre au sens latin d'*explicare*, déplier, déployer. La pension Vauquer est ainsi présentée par Balzac comme le reflet de Paris tout entier : « une réunion semblable devait offrir et offrait en petit les éléments d'une société complète⁵⁰ ». Mais la formule est un paradoxe où se manifeste l'ironie balzacienne, puisque cette pension, comme l'a montré Nicole Mozet, a surtout comme caractéristique de regrouper des « exclus » de la société, « dont le dénominateur commun n'est pas la misère – Vautrin a de l'argent et Goriot en a eu –, mais d'être si bien coupés de leur milieu d'origine qu'il est très difficile de percer leur secret⁵¹ ». Le petit monde de la pension est en réalité l'opposé d'un microcosme, puisque seule Mme Vauquer, et – en apparence – Vautrin, y prospèrent, tous les autres semblant en décalage avec le lieu où la vie les a fait échouer⁵² ; et cet assemblage disparate de personnalités toutes plus pitoyables ou étranges les unes que les autres, est bien loin de refléter la société parisienne dans sa complexité miroitante. De la même façon, le Cénacle des *Illusions perdues* croit reproduire une société idéale, chacun de ses membres incarnant un pan du monde intellectuel : philosophie, art, médecine ou littérature ; Lucien, après quelques réticences du groupe, y incarne « la poésie », mais aussi « la beauté⁵³ », élément hétérogène au milieu, sa beauté physique n'étant pas le reflet d'une beauté intérieure. D'emblée l'échec est annoncé, et la référence balzacienne aux neuf

50. *Le Père Goriot*, op. cit., p. 23.

51. N. Mozet, « La description de la Maison Vauquer », *L'Année balzacienne* 1972, p. 110.

52. Le cas le plus dramatique étant évidemment celui de Victorine, qui s'étiole littéralement dans ce milieu contraire à sa nature.

53. *Illusions perdues*, op. cit., p. 320.

sièges de la chambre de d'Arthez se charge de signification : dans cette « oasis » qui se réduit à un mirage inaccessible, il n'est pas de place pour Lucien, le dixième du Cercle.

Peut-être faut-il donc voir chez Stendhal et Balzac une forme de pessimisme lucide ? La mansarde, contrairement à ce que l'imaginaire collectif en a fait ensuite par une lecture orientée de leurs ouvrages, est loin d'être toujours, chez eux, le lieu d'où part une ascension sociale...

La mansarde parisienne, lieu du vouloir et éventuellement du savoir, mais en aucun cas du pouvoir – ou alors d'un pouvoir autre, intemporel, qui est celui du créateur sur sa création –, est donc un motif récurrent qui a nourri et imprégné l'imaginaire collectif français.

Il faut évidemment prendre en compte le fait que la mythologie stendhalienne du « 5^e étage » n'a pu avoir d'influence qu'à partir du moment où les premiers textes du *Brulard* et du *Journal*, et les premières lettres de sa correspondance ont commencé à être publiés – c'est-à-dire pas avant la fin du XIX^e siècle ; mais il a eu sa revanche à partir de ce moment-là, influençant insidieusement en compagnie de Balzac des générations de provinciaux.

Le mythe subsiste aujourd'hui sous divers avatars, dont celui de la « petite chambre de bonne », que l'on a encore vue récemment dans le film *Ensemble c'est tout*⁵⁴ ; petite chambre glaciale sous les toits, sans frigidaire, avec les sanitaires sur le palier, qui fait frissonner mais en même temps rêver d'autres relations humaines, plus solidaires dans leurs fragilités respectives : le cliché n'est pas si usé qu'on pourrait le croire et la vie de mansarde reste bel et bien un miroir aux alouettes.

Cécile MEYNARD
Université Stendhal – Grenoble 3

54. Film de Claude Berri sorti en 2007.