

N°4 | 2015

Shakespeare au XIX^e siècle

sous la direction de
Gisèle Venet et Line Cottagnies

<http://atlantide.univ-nantes.fr>
Université de Nantes

Atlantide
Cahiers de l'EA 4236 - L'Artisan, le Moderne

Table des matières



- GABRIEL MOYAL 3
Traduire l'Angleterre : Le Shakspeare de François Guizot

- CHRISTINE SUKIC 16
« Il est Shakespeare ! » : le génie shakespearien dans quelques Vies françaises

- LADAN NIAYESH 30
« Point de Shakespeare, rien ; un ouvrage manqué » : I Capuleti e i Montecchi de Bellini et le « Shakespeare » de Berlioz

- CHANTAL SCHÜTZ 38
« That song tonight will not go from my mind » : souvenir mélodique et résonances shakespeariennes dans l'opéra du XIX^e siècle

- EMILIE ORTIGA 50
Balzac le « shakespearien » ? : Shakespeare dans La Cousine Bette

- FLORENCE KRÉSINE 65
Shakespeare-Gautier : trait d'union, trait de génie

BALZAC LE « SHAKESPEARIEN » ? :
SHAKESPEARE DANS *LA COUSINE BETTE*

Emilie Ortiga

Université du Havre



Résumé : Publié en 1846, *La Cousine Bette* de Balzac démontre à quel point les pièces et les personnages de Shakespeare se sont intégrés dans la culture littéraire française du XIX^e siècle. Les comparaisons par Balzac lui-même de ses propres personnages à ceux de Shakespeare tels que Richard III, Iago, et Othello signifient que le public connaissait les œuvres du dramaturge élisabéthain. On propose de mener une réflexion sur les implications de la présence de Shakespeare dans *La Cousine Bette* afin de mieux comprendre les qualités et les caractéristiques que Balzac lui attribue. En quoi consiste le « génie » de Shakespeare, selon Balzac ? Comment comprend-on le mot « shakespeareien » à travers la représentation de Shakespeare dans *La Cousine Bette* ?

Mots-clés : Shakespeare, Balzac, *La Cousine Bette*, Othello, Intertextualité, Personnage type.

Abstract: Published in 1846, Balzac's *La Cousine Bette* shows us the extent to which Shakespeare's works and characters have been integrated into French literary culture. Balzac's comparisons of his own characters to characters such as Richard III, Iago and Othello presuppose an audience familiar with Shakespeare's works. We would like to discuss the implications of Shakespeare's presence in *La Cousine Bette* the better to understand the qualities and characteristics that Balzac attributes to Shakespeare. What does Shakespeare's "genius" consist in, according to Balzac? What would the word "Shakespearean" mean in the context of Balzac's representation of Shakespeare?

Keywords: Shakespeare, Balzac, *La Cousine Bette*, Othello, Intertextuality, Stock characters.

O n ne peut pas attribuer à Balzac un ouvrage critique sur Shakespeare tel que la *Préface de Cromwell* (1827) de Victor Hugo ou *Racine et Shakespeare* (1823 et 1825) de Stendhal, et c'est peut-être pour cette raison que Balzac n'est pas mentionné dans les textes qui décrivent la réception de Shakespeare en France. Néanmoins, les nombreuses allusions et références à Shakespeare dans les œuvres de Balzac suggèrent l'influence qu'a eue le dramaturge élisabéthain sur cet auteur français. En effet, on trouve la présence de Shakespeare dans les premières œuvres de Balzac, telles que *Le Nègre* (une réécriture d'*Othello*) ou *La dernière fée* (dont un personnage s'appelle Caliban), dans ses correspondances, et dans plusieurs romans de *La Comédie humaine*¹. La renommée dont Balzac a bénéficié de son vivant laisse imaginer le poids que ses œuvres ont pu exercer sur le goût littéraire de son public ; de plus, la manière dont Balzac fait référence à des personnages, des œuvres artistiques ou des événements qui ont réellement existé en dehors de la fiction, invite à lire certains aspects de ses romans comme un reflet de la société dont ils sont issus. Enfin, Balzac était reconnu comme « shakespearien » par la critique qui rapprochait ce romancier du dramaturge anglais. En 1858, Hippolyte Taine déclarait qu'« [a]vec Shakespeare et Saint-Simon, Balzac est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine »². Jules Barbey d'Aurevilly, dans son « Shakespeare et... Balzac » (1864), nommait ce dernier « notre Shakespeare à nous [les Français] »³. Pour ces raisons, on se propose de réfléchir sur l'adjectif « shakespearien » en étudiant la présence de Shakespeare dans l'un des romans de Balzac, *La Cousine Bette*. On se limitera à un seul roman afin d'analyser en profondeur son interaction avec les pièces de Shakespeare. Parmi les romans de *La Comédie humaine*, *La Cousine Bette* se distingue comme étant l'œuvre qui contient le plus de références à plusieurs pièces de Shakespeare.

Publié en 1846, une vingtaine d'années après la parution de la *Préface de Cromwell* et de *Racine et Shakespeare*, *La Cousine Bette* démontre à quel point les œuvres de Shakespeare semblent s'être intégrées à la culture littéraire française. Les références faites par Balzac dans *La Cousine Bette* à des pièces comme *Othello*, *Richard III*, *Hamlet* et *La Tempête* ainsi qu'aux personnages d'*Othello*, Iago, Richard III, Ariel et Caliban laissent penser que les lecteurs connaissaient bien Shakespeare. L'idée même du « génie » de Shakespeare semble être un fait établi. En effet, dans un commentaire du narrateur de *La Cousine Bette* sur la grandeur de l'œuvre d'art réussie, le dramaturge élisabéthain est compté parmi « les poètes dans l'humanité »⁴ au même titre que Milton, Virgile, Dante et Molière. Mais en quoi consiste le « génie » de Shakespeare, selon Balzac ? Quelles sont les qualités et les caractéristiques que Balzac attribue à Shakespeare ? Comment la

¹ Les similarités entre *Le Père Goriot* et *Le Roi Lear*, par exemple, ont été beaucoup discutées par la critique. On peut lire *La Vendetta* comme une réécriture de *Roméo et Juliette*. Certains aspects de l'intrigue d'*Ursule Mirouët* rappellent l'intrigue de *La Tempête* ou de *Hamlet*. Pour une présentation synthétique de la présence de Shakespeare dans toute l'œuvre de Balzac, voir « Balzac et Shakespeare » de P.J. Tremewan dans *L'Année Balzacienne*, 1967.

² Hippolyte Taine, « Balzac », Stéphane Vachon (dir.), *Balzac. Mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 245.

³ Jules Barbey d'Aurevilly, « Shakespeare et... Balzac », Stéphane Vachon (dir.), *op. cit.*, p. 258.

⁴ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, Paris, Gallimard, 2007, p. 235.

représentation de Shakespeare par Balzac éclaire-t-elle notre conception de ce que l'on entend par « shakespearien » ?

Cette réflexion commencera par l'identification des références à Shakespeare, de ses personnages et de ses pièces dans *La Cousine Bette*. On étudiera ensuite l'effet de ces références sur la lecture de ce roman : comment ces références enrichissent-elles notre interprétation de l'œuvre ? La réécriture d'*Othello* sera examinée en particulier : quelle lecture de cette pièce nous propose le roman ? L'objectif ultime de cet article est de démontrer que la représentation de Shakespeare par Balzac comme poète de « génie » fonctionne aussi comme un moyen par lequel le romancier s'érige à son tour en artiste de « génie ».

La Cousine Bette a connu un succès immédiat lors de sa parution en feuilleton pour *Le Constitutionnel* à partir d'octobre 1846. En 1847, le roman est paru en six volumes chez le libraire Chlendorff et fit partie en 1848 du tome XVII de *La Comédie humaine*. Balzac regroupe *La Cousine Bette* avec un autre roman, *Le Cousin Pons*, sous la rubrique « Les Parents Pauvres » et les classe parmi ses *Scènes de la vie parisienne*. Selon Joëlle Gleize, les nombreuses rééditions de *La Cousine Bette* indiquent le succès de ce roman et laissent imaginer le public qu'il aurait atteint :

Grâce à toutes ces rééditions – quatre en deux ans, signe même de son succès – ce roman est présent dans des lieux diversifiés et multiples : peuvent le lire des lecteurs très différents socialement et culturellement. Et des lecteurs toujours plus nombreux, puisque, en ce milieu du siècle, tout est fait pour répondre au formidable appétit de lecture, et de lecture de romans, qui n'a cessé de croître depuis la Restauration [...]⁵.

Ce roman qui a plu à un public de lecteurs nombreux et diversifiés raconte l'histoire de la famille Hulot, une famille issue de la noblesse d'Empire, et de leur parent pauvre, Lisbeth Fischer – la « cousine Bette » – une ouvrière dans la passementerie. Située à Paris entre juillet 1833 et début 1846, l'intrigue du roman se concentre autour de la tentative de Lisbeth de détruire la famille Hulot afin de se venger de ce qu'elle considère comme le vol de son amoureux, le comte Wenceslas Steinbock, par Hortense Hulot, la fille de sa cousine Adeline. La vengeance de Lisbeth s'effectue à l'aide de sa voisine, Valérie Marneffe, une jeune femme mariée qui devient la maîtresse du baron Hulot, le père de famille. Profitant de la passion insatiable du baron Hulot pour les belles femmes, Valérie et Lisbeth retiennent le baron dans une vie de débauche qui pousse la famille Hulot au bord de la ruine et de la disgrâce sociale.

Les références aux pièces et aux personnages de Shakespeare contribuent à construire une histoire de vengeance : celle de Lisbeth contre sa famille. Le narrateur compare souvent les personnages de *La Cousine Bette* à ceux de Shakespeare. Les références remplissent ainsi une fonction descriptive qui révèle ou renforce les traits physiques ou psychologiques que Balzac attribue à ses personnages. Lisbeth, par exemple, est le seul personnage parmi ceux de *La Comédie humaine* qui est comparé à trois personnages de Shakespeare : Richard III, Iago, et Caliban. Comparer cette femme à Iago et Richard III alerte le lecteur sur sa duplicité. Surprise par la réaction passionnée qu'a eue Lisbeth

⁵ Joëlle Gleize, *La Cousine Bette d'Honoré de Balzac*, Paris, Gallimard, 2010, p. 141.

quand elle apprend que son amoureux, le comte Steinbock, épousera Hortense Hulot, Mme Marneffe « avait eu peur en trouvant tout à la fois un Iago et un Richard III dans cette fille en apparence si faible, si humble, et si peu redoutable »⁶. La comparaison de Lisbeth à Iago et à Richard III annonce au lecteur avisé la manière cachée par laquelle elle se vengera de la famille Hulot. Tout en travaillant de concert avec Mme Marneffe pour mener cette famille à la ruine, Lisbeth se présente comme veillant aux intérêts des Hulot, en faisant croire qu'elle fait tout ce qu'elle peut pour que le baron dépense le moins possible pour sa maîtresse. Elle réussit tellement bien à jouer la cousine dévouée que les Hulot la considèrent comme « l'ange de la famille »⁷. Sa duplicité rappelle celle de Richard III et de Iago. Richard III décrit en ces termes sa propre hypocrisie : « And thus I clothe my naked villainy / With odd old ends, stol'n forth of Holy Writ, / And seem a saint when most I play the devil »⁸ (I, 3, v. 337-340). (« Et ainsi j'habille ma scélératesse nue / De vieilles guenilles dépareillées volées au Livre sacré, / Et j'ai l'air d'un saint au moment même où je joue le plus le diable »⁹). Iago exprime la même idée lorsqu'il commente son comportement : « Divinity of hell: / When devils will the blackest sins put on, / They do suggest at first with heavenly shows, / As I do now »¹⁰ (II, 3, v. 332-335). (« Divinité de l'enfer ! / Quand aux plus noirs péchés le diable veut nous entraîner, / Il nous séduit d'abord par des dehors célestes, / Comme je le fais à présent »¹¹). Il est intéressant de remarquer qu'en parlant de leur hypocrisie, ces deux personnages évoquent l'opposition entre le ciel et l'enfer ; ils se dépeignent comme des diables qui dissimulent leur malveillance sous une apparence de bonté céleste. Le fait que Lisbeth soit perçue par les Hulot comme « l'ange de la famille » alors qu'elle est ailleurs comparée au diable par le narrateur, qui l'appelle « cette fille de soufre et de feu »¹², démontre à quel point la comparaison établie entre Lisbeth et ces deux personnages de Shakespeare est corroborée jusque dans les détails du roman de Balzac.

L'ambiguïté autour du personnage de Caliban – qui suscite la sympathie de lecteurs l'envisageant comme victime de Prospero, mais qui provoque le dédain d'autres lecteurs l'appréhendant comme une brute violente et un scélérat – complique le portrait de Lisbeth. Dans un chapitre qui s'intitule « Aventure d'une araignée qui trouve dans sa toile une belle mouche trop grosse pour elle »¹³, le narrateur décrit la relation entre Lisbeth et son amoureux, le comte Wenceslas Steinbock, en la comparant à une situation où Caliban serait le maître d'Ariel et de Prospero. L'hésitation de Lisbeth entre son amour pour ce comte et sa conviction qu'épouser un homme pauvre et de quinze ans son cadet serait une folie, la mène à traiter Steinbock de manière contradictoire, alternant brutalité et tendresse : « Elle ne concevait le sacrifice à faire à son idole qu'après y avoir écrit sa puissance à coups de hache. C'était enfin *La Tempête* de Shakespeare renversée,

⁶ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 134.

⁷ *Ibid.*, p. 458.

⁸ William Shakespeare, *Richard III*, (traduction de Jean-Michel Déprats), *Histoires*, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 2008, t. I, p. 810.

⁹ *Ibid.*, p. 811.

¹⁰ William Shakespeare, *Othello*, (traduction de Jean-Michel Déprats), *Tragédies*, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 2002, t. I, p. 1102.

¹¹ *Ibid.*, p. 1103.

¹² Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 130.

¹³ *Ibid.*, p. 92. Cette allusion à *Othello* sera traitée dans la deuxième partie.

Caliban maître d'Ariel et de Prospero¹⁴ ». La deuxième référence à Caliban se trouve dans le titre d'un chapitre, « Dernière tentative de Caliban sur Ariel », qui raconte le dernier effort de Lisbeth pour empêcher le mariage de Steinbock et d'Hortense Hulot.

Lorsque l'on cherche les similarités entre Lisbeth et Caliban pour justifier la comparaison entre ces deux personnages, on s'aperçoit que la caractérisation de Lisbeth s'appuie sur une certaine interprétation de Caliban, dans laquelle il serait vu comme un sauvage violent, bestial, et diabolique. Lisbeth est animalisée et donc présentée comme sauvage. Le narrateur la décrit effectivement comme porteuse de « quelques verrues dans sa face longue et *simiesque* »¹⁵, et ressemblant « aux singes habillés en femme »¹⁶. Évoquant la résistance de Lisbeth à s'habiller selon la mode, le narrateur ajoute aussi : « La Bette était, à cet égard, d'un entêtement de mule »¹⁷. Le jeu sonore entre « La Bette » et « bête » et l'assimilation à une mule entêtée renforcent le lien entre la femme et l'animal. Elle est d'ailleurs surnommée « la Chèvre » par le baron Hulot¹⁸. Enfin, saisie de rage en apprenant que son amoureux épousera Hortense Hulot, elle est ainsi décrite par le narrateur : « Ses yeux noirs et pénétrants avaient la fixité de ceux des tigres. Sa figure ressemblait à celles que nous supposons aux pythoïsses [...] »¹⁹.

Tous ces exemples d'animalisation construisent un lien entre Lisbeth et Caliban. *La Tempête* abonde en exemples où Caliban est, de même, animalisé. En découvrant ce personnage pour la première fois, Trinculo ne peut pas déterminer s'il est un homme ou un animal : « What have we here, a man or a fish? »²⁰ (II, 2, v. 22-23). (« Qu'est-ce que je vois là, un homme ou un poisson ? »²¹) Il est appelé « moon-calf »²², littéralement, « veau de lune » par Stefano (II, 2, v. 91). Même si cette épithète est censée évoquer l'idée que les êtres difformes sont nés lors de la pleine lune, le choix d'utiliser le mot « calf », dont le sens premier renvoie à un animal, renforce l'image de Caliban comme homme-animal.

L'exemple peut-être le plus subtil du lien établi entre Lisbeth et Caliban vient de la manière dont le romancier exploite la représentation de Caliban comme un être lié à la terre. *La Tempête* présente une opposition entre Prospero et Ariel, qui commandent l'air, et Sycorax et Caliban dont l'élément est la terre. Prospero parle de l'incapacité d'Ariel de servir Sycorax parce que ce dernier était trop délicat pour les tâches qu'elle lui ordonnait, tâches qu'il décrit en évoquant la terre : « And for thou wast a spirit too delicate / To act her *earthy* and abhorred commands »²³ (I, 2, v. 274-275). (« Mais, étant un esprit trop délicat pour faire / Ses volontés viles et damnables »²⁴). Plus tard, Prospero appelle Caliban : « What ho ! Slave, Caliban! / Thou *earth*, thou, speak! »²⁵ (I, 2, v. 316-317).

¹⁴ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

²⁰ William Shakespeare, *La Tempête*, (traduction de Victor Bourgy), *Oeuvres complètes. Tragicomédies II*, Michel Grivelet et Gilles Monsarrat (dir.), Paris, Éditions Robert Laffont, 2002, p. 456.

²¹ *Ibid.*, p. 457.

²² *Ibid.*, p. 460.

²³ *Ibid.*, p. 422. Je souligne.

²⁴ *Ibid.*, p. 423.

²⁵ *Ibid.*, p. 426. Je souligne.

(« Hé ! Caliban ! esclave ! / *Terre* que tu es, réponds ! »²⁶) Ce lien avec la terre est reproduit par Balzac lorsqu'il explique la raison de la jalousie qu'éprouve Lisbeth à l'égard de sa cousine Adeline : « Lisbeth travaillait à la *terre*, quand sa cousine était dorlotée »²⁷. Lorsque Lisbeth exprime sa rage contre Adeline, l'image de la terre est de nouveau évoquée : « Adeline, je te verrai dans la *boue* et plus bas que moi ! »²⁸ Enfin dans une dernière expression de son désir de se venger de la famille Hulot, Lisbeth mentionne deux fois la terre : « Je voudrais réduire tout ce monde, Adeline, sa fille, le baron en *poussière*. Mais que peut une parente pauvre contre toute une famille riche ? ... Ce serait l'histoire du pot de *terre* contre le pot de fer »²⁹.

Enfin, l'identification de Caliban avec le diable – Prospero l'appelle « l'esclave venimeux que le diable en personne / A engendré par [sa] mère »³⁰ (I, 2, v. 322-323) (« Thou poisonous slave, got by the devil himself »³¹) – constitue un autre point commun entre Lisbeth et ce personnage. Cette référence au diable s'ajoute à la comparaison à Richard III et à Iago. Pourtant, tandis que le rapprochement avec Richard et Iago ne fait qu'amplifier l'image perfide et malveillante de Lisbeth, la comparaison à Caliban complique notre jugement à son égard, en dépit de ses machinations contre la famille Hulot. Si on le perçoit comme la victime de l'usurpation de son île par Prospero, qui l'avait aussi réduit en esclave, Caliban suscite la sympathie de certains lecteurs. Ainsi, l'association de Lisbeth à Caliban permet de rappeler aux lecteurs que Lisbeth peut être vue également comme une victime. Elle est d'abord victime de l'injustice de sa famille, qui traitait Lisbeth et Adeline de manière inégale, faisant travailler Lisbeth – ce qui renvoie d'ailleurs à l'esclavage de Caliban – alors que sa belle cousine était choyée. Elle est également victime d'une spoliation puisque son amoureux lui est dérobé par Hortense Hulot.

Balzac emploie les références à Shakespeare non seulement dans les descriptions de ses propres personnages, mais aussi dans les paroles qu'il leur attribue. Parlant de leurs problèmes financiers, M. Marneffe dit à son épouse : « Nous devons quatre termes, quinze cents francs ! Notre mobilier les vaut-il ? *That is the question!* a dit Shakespeare »³². Lorsqu'une courtisane, Carabine, présente un amant de Valérie Marneffe à un autre personnage, elle dit : « C'est un Othello qui ne se trompe pas, et que j'ai l'honneur de te présenter : monsieur le baron Montès de Montéjanos »³³. Le baron Montès de Montéjanos évoque à son tour Shakespeare lorsqu'il refuse de répondre à une question de Carabine en disant : « Je ne puis pas vous le dire ici, devant tous ces Iagos... »³⁴.

Remarquons qu'aucun de ces personnages n'est artiste ou intellectuel : cela suggère que, dans le monde fictif de *La Cousine Bette*, Shakespeare est présenté comme connu de tous. Notons aussi le décalage entre la célébrité de ce dramaturge et la banalité ou la vulgarité des personnages qui y font allusion. Joëlle Gleize remarque que « [l]a référence à

²⁶ William Shakespeare, *La Tempête*, *op. cit.*, p. 427. Je souligne.

²⁷ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 56. Je souligne.

²⁸ *Ibid.*, p. 129. Je souligne.

²⁹ *Ibid.*, p. 130. Je souligne.

³⁰ William Shakespeare, *La Tempête*, *op. cit.*, p. 427.

³¹ *Ibid.*, p. 426.

³² Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 84.

³³ *Ibid.*, p. 419.

³⁴ *Ibid.*, p. 418.

des œuvres prestigieuses prend aussi une fonction ironique : l'auteur raille ses personnages qui, appartenant à la réalité médiocre d'une société bourgeoise, croient se grandir en se comparant à des personnages mythologiques [...] »³⁵. En utilisant Shakespeare afin de souligner le contraste entre la médiocrité qui caractérise les personnages de *La Cousine Bette* et la grandeur du dramaturge élisabéthain, Balzac présuppose un public qui en reconnaît le mérite littéraire.

Les références à Shakespeare ne servent pas seulement à décrire les personnages ; elles créent aussi des rapprochements entre certains aspects de l'intrigue de *La Cousine Bette* et celles des pièces du dramaturge. Par exemple, lorsque Mme Saint-Estève et le fils du baron Hulot échangent sur les mesures prises afin de libérer les Hulot de l'influence néfaste de Mme Marneffe, Mme Saint-Estève assure Victorin de leur réussite en faisant allusion à la prophétie de la sorcière de *Macbeth* : « Eh bien ! mon fils, tu seras roi ! c'est-à-dire tu hériteras ! » dit cette affreuse sorcière devinée par Shakespeare et qui paraissait connaître Shakespeare »³⁶. La lutte d'un fils pour reprendre le pouvoir que le père de la famille a cédé à sa maîtresse est donc comparée à la tentative de Macbeth de conquérir le trône d'Écosse.

Les comparaisons que Balzac établit entre son intrigue et celles de plusieurs pièces de Shakespeare commentent l'histoire de son roman. La référence à *Macbeth* rappelle aux lecteurs que, sans le formuler explicitement, Victorin ordonne le meurtre de Valérie Marneffe. Ainsi, Balzac présente les références à ces pièces comme une clé grâce à laquelle les lecteurs peuvent lire *La Cousine Bette* et mieux comprendre ce qui se trame.

La présence de ces références à Shakespeare suggère que Balzac essaie de guider la lecture ou l'interprétation de son œuvre en encourageant ses lecteurs à lire le roman à travers les pièces du dramaturge élisabéthain. En suivant ce projet de lecture, en lisant l'une des intrigues secondaires de *La Cousine Bette* comme une réécriture d'*Othello*, la présence de Shakespeare se manifeste en définitive de manière plus complexe qu'à travers de simples références. En effet, Balzac s'approprie *Othello* pour offrir un commentaire sur la dégradation de la société qu'il présente dans *La Cousine Bette*.

L'intrigue secondaire qui peut être lue comme une réécriture d'*Othello* concerne Henri Montès de Montéjanos, un baron brésilien et ancien amant de Valérie Marneffe, rentré dans sa patrie natale avant que l'action du roman ne commence. Trois ans passent avant le retour de cet homme, et pendant ce temps, Valérie est devenue la maîtresse non seulement du baron Hulot, mais aussi de M. Crevel, un riche bourgeois, et de Wenceslas Steinbock. Au retour du baron Montès de Montéjanos, Valérie refuse de partir avec lui au Brésil. Elle réussit, cependant, à le convaincre de son amour et de sa fidélité. Les chapitres dans lesquels le baron brésilien perd ses illusions quant à la fidélité de Valérie font appel à un intertexte fondé sur *Othello*³⁷.

Dès sa première apparition dans le roman, le baron Henri Montès de Montéjanos est comparé à *Othello*. Le narrateur le décrit ainsi :

³⁵ Joëlle Gleize, *op. cit.*, p. 149.

³⁶ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 409. Cette citation sera analysée de manière plus approfondie dans la troisième partie.

³⁷ Ces chapitres contiennent aussi un intertexte fondé sur *Splendeurs et misères de courtisanes*, par l'apparition de Mme St-Estève/Mme Nourrisson, la tante de Jacques Collin, alias Vautrin. Balzac semble ainsi mettre son roman sur un pied d'égalité avec l'*Othello* de Shakespeare.

M. le baron Henri Montès de Montéjanos, doué par le climat équatorial du physique et de la couleur que nous prêtons tous à l'Othello du théâtre, effrayait par un air sombre, effet purement plastique ; car son caractère, plein de douceur et de tendresse, le prédestinait à l'exploitation que les faibles femmes pratiquent sur les hommes forts.³⁸

Dans cette description, on remarque l'insistance du narrateur sur la ressemblance du baron Montès de Montéjanos non pas simplement à Othello, ni à « l'Othello de Shakespeare », mais à « l'Othello du théâtre ». Cette précision démontre qu'il ne s'agit pas ici d'Othello, le personnage, tel qu'il peut être imaginé par un lecteur de Shakespeare. Il s'agit plutôt d'une interprétation théâtrale du personnage d'Othello, ce qui souligne la représentation du baron Montès de Montéjanos en tant qu'étranger, comme un Autre par rapport aux personnages français du roman, et par rapport aux lecteurs impliqués dans le « nous » de « nous prêtons tous à l'Othello du théâtre ». C'est donc dire que le physique et la couleur du baron sont si différents que pour le narrateur, le seul endroit où ses lecteurs pourraient les avoir perçus serait sur scène lors d'une représentation d'*Othello*.

L'opposition entre l'apparence effrayante du baron et son caractère doux et tendre renvoie aux contradictions autour de la représentation d'Othello. Selon les personnages qui le regardent, Othello est représenté soit comme sauvage soit comme civilisé. L'image « effrayante » du baron Montès de Montéjanos rappelle l'incompréhension de Brabantio devant l'amour que sa fille Desdémone porte à Othello. Brabantio dit en effet à Othello :

[...] Whether a maid so tender, fair, and happy,
 [...] Would ever have (to incur a general mock)
 Run from her guardage to the sooty bosom
 Of such a thing as thou? to *fear*, not to delight³⁹ (I, 2, v. 65-70).

(Une vierge si tendre, si belle et si heureuse,
 [...] Aurait-elle jamais (encourant la moquerie générale)
 Quitté ma tutelle pour courir vers la poitrine de suie
 D'une chose telle que toi ? Vers la peur, non vers la joie⁴⁰.)

Par contraste, l'idée que le caractère doux et tendre du baron « le prédestinait à l'exploitation que les faibles femmes pratiquent sur les hommes forts »⁴¹ entre en résonance avec l'idée de Iago selon laquelle l'amour d'Othello pour Desdémone le soumet à la volonté de celle-ci : « Our general's wife is now the general. I may say so in this respect, for that he hath devoted and given up himself to the contemplation, mark, and denotement of her parts and graces »⁴² (II, 3, v. 292-294). (« La femme de notre général est maintenant le général ; je peux dire cela en ce sens qu'il s'est voué et livré tout entier à la contemplation, l'observation, et la découverte de ses vertus et de ses grâces »⁴³).

³⁸ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 198.

³⁹ William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1018.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1019.

⁴¹ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 198.

⁴² William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1100.

⁴³ *Ibid.*, p. 1101.

La description qui rapproche le baron Montès de Montéjanos d'Othello a pour effet de faire voir la pièce de Shakespeare partout à l'œuvre dans le roman. Par exemple, à réexaminer le chapitre qui se concentre sur la relation entre Lisbeth et Wenceslas Steinbock (ce qui chronologiquement a lieu bien avant l'apparition du baron brésilien), on se rend compte que le titre du chapitre, « Aventure d'une araignée qui trouve dans sa toile une belle mouche trop grosse pour elle »⁴⁴, renvoie aux paroles que prononce Iago lorsqu'il épie une discussion entre Cassio et Desdémone : « With as little a web as this I will ensnare as great a fly as Cassio »⁴⁵ (II, 1, v. 169). (« [...] avec une toile d'araignée aussi fine que celle-ci, j'attraperai une aussi grosse mouche que Cassio »⁴⁶, II, 1, v. 165). Ostensiblement, ce chapitre raconte la façon dont Lisbeth épuise ses maigres économies à financer l'apprentissage de la sculpture par Wenceslas Steinbock. Ce dernier représente ainsi la mouche « trop grosse » pour Lisbeth. Cette image s'explique aussi par les obligations de Steinbock envers Lisbeth : il devient, en quelque sorte, son prisonnier. C'est pourquoi Balzac en vient à comparer la situation de ce couple à celle où Caliban était le maître d'Ariel et de Prospero. Néanmoins, le lien entre le titre de ce chapitre et les paroles de Iago n'en est pas moins signifiant. L'allusion à *Othello* fonctionne comme une prolepse qui annonce la transformation de Lisbeth en Iago, tandis que l'image de Wenceslas comme une grosse et belle mouche annonce la façon dont le comte jouera le rôle de Cassio et Valérie celui de Desdémone.

Si l'on revient à présent à l'histoire du baron brésilien, les exemples de références à Shakespeare se multiplient. Pendant un dîner où les convives parlent de l'infidélité de Valérie, la réponse violente et incrédule du baron évoque celle d'Othello aux insinuations de Iago quant à l'infidélité de Desdémone. Le baron, pensant que les convives sont en train de calomnier la femme qu'il aime, « envelopp[e] la table entière d'une ceinture de feu, embrassant tous les convives d'un coup d'œil où flamb[e] le soleil du Brésil »⁴⁷. La violence de cette réaction rappelle la réponse menaçante d'Othello :

Villain, be sure thou prove my love a whore,
Be sure of it, give me the ocular proof,
Or by the worth of man's eternal soul,
Thou hast been better have been born a dog
Than answer my wak'd wrath⁴⁸ (III, 3, v. 364-368).

(Misérable, tu vas me prouver que mon amour est une putain,
N'y manque pas, donne-m'en la preuve oculaire,
Ou, par le salut de l'âme éternelle de l'homme,
Tu aurais mieux fait d'être né chien
Que d'avoir à répondre à ma fureur déchaînée⁴⁹.)

⁴⁴ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁵ William Shakespeare, *Othello*, *The Norton Shakespeare*, Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine E. Maus et Andrew Gurr (éds.), New York, W.W. Norton, 1997, p. 2119.

⁴⁶ William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1065.

⁴⁷ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 418.

⁴⁸ William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1146.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1147.

L'insistance d'Othello, qui veut obtenir une preuve visible de l'infidélité de Desdémone, est reproduite dans *La Cousine Bette* lorsque le baron Montès de Montéjanos rejette le fac-similé d'un billet écrit par Valérie au comte Steinbock en disant : « Je ne crois pas à l'écriture, je veux voir... »⁵⁰.

Le baron Montès de Montéjanos semble jouer si fidèlement son rôle d'Othello qu'il inquiète Mme Nourrisson, le personnage qui le manipule afin de l'inciter au meurtre de Valérie. Or, Mme Nourrisson souhaite aussi que ce meurtre ait tout l'air d'une mort naturelle afin de ne pas être incriminée. Elle dit à Carabine, la courtisane qui l'aide à manœuvrer le baron brésilien : « Maintenant, ma mignonne, je n'ai peur que d'une chose, c'est qu'il l'étrangle ! Je serais dans de mauvais draps, il ne nous faut que des affaires *en douceur* »⁵¹. Nous reconnaissons l'allusion à la manière dont Othello tue sa femme. Même l'expression « être dans de mauvais draps » prend un sens nouveau lorsque l'on considère l'importance des draps dans la pièce de Shakespeare. Desdémone, le soir de sa mort, demande à se coucher sur ses draps de noces, et anticipant sa mort, demande que l'on fasse de ces draps son linceul. Enfin, la peur de Mme Nourrisson donne l'impression que ce n'est pas sans difficulté que l'histoire du baron brésilien dévie de sa source d'inspiration.

En effet, même si le baron Montès de Montéjanos empoisonne Valérie Marneffe – ce qui semble aller à l'encontre du conseil que donne Iago à Othello : « Do it not with poison, strangle her in her bed, even the bed she hath contaminated »⁵² (IV, 1, v. 192-193) (« Ne faites pas ça avec du poison, étranglez-là dans son lit, le lit même qu'elle a contaminé »⁵³) – le fait que le poison employé par le baron soit une maladie rare sexuellement transmissible permet à Balzac de reproduire dans son roman le lien entre l'acte sexuel et la mort, l'un des motifs récurrents d'*Othello*. C'est un lien qui n'a pas échappé aux critiques. Michael Neill mentionne le « meurtre érotisé »⁵⁴ de Desdémone et voit son étranglement dans le lit nuptial comme une représentation détournée de la consommation de leur mariage⁵⁵. Walter Cohen considère que le meurtre de Desdémone met en scène l'« association entre le plaisir sexuel et la mort » (« association between sexual pleasure and death »⁵⁶). Celle-ci est évoquée par Othello au moment où il se dirige vers la chambre pour tuer Desdémone : « Thy bed, lust-stain'd, shall with lust's blood be spotted »⁵⁷ (V, 1, v. 36). (« Ton lit, souillé par la luxure, du sang de la luxure sera taché »⁵⁸). En dehors du contexte de vengeance, ces mots peuvent aussi faire référence à la consommation du mariage et au sang qui signifie la perte de la virginité de Desdémone. En effet, la scène du meurtre de Desdémone commence par l'hésitation d'Othello entre son intention de la tuer et le désir qu'il continue de ressentir pour elle. Dans leur chambre, où dort Desdémone, Othello l'embrasse, et dit :

⁵⁰ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 421.

⁵¹ *Ibid.*, p. 425

⁵² William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1198.

⁵³ *Ibid.*, p. 1199.

⁵⁴ Michael Neill, « Unproper Beds: Race, Adultery, and the Hideous in *Othello* », *Shakespeare Quarterly*, vol. 40, n°4, Hiver 1989, p. 403.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 402.

⁵⁶ Walter Cohen, « Introduction », *Othello*, *The Norton Shakespeare*, *op. cit.*, p. 2098. Ma traduction.

⁵⁷ William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1246.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1247.

O balmy breath, that dost almost persuade
Justice to break her sword ! One more, one more.

Be thus when thou art dead, and I will kill thee
And love thee after. One more, and that's the last⁵⁹.
(V, 2, v. 18-20).

(Ô souffle embaumé, qui pourrait presque persuader
La Justice elle-même de briser son glaive. Encore une fois.
[...]
Sois ainsi, quand tu seras morte, je vais te tuer,
Et t'aimerai après. Encore un baiser, et c'est le dernier⁶⁰ !)
(V, 2, v. 16-19)

L'hésitation d'Othello renforce l'idée de la proximité entre l'acte sexuel et la mort car, dans ce moment érotisé, il s'avère envisageable que la scène ait pu se dérouler autrement si Othello avait cédé à son désir pour sa femme. Ainsi, la méthode choisie par le baron Montès de Montéjanos pour sa vengeance est une représentation littérale du lien établi par Shakespeare entre l'acte sexuel et la mort ; dans la vengeance du baron, aimer et tuer deviennent des actions identiques.

Malgré tous les échos entre l'histoire du baron Montès de Montéjanos et *Othello*, c'est en déviant du texte source que Balzac rend compte de la dégradation qui caractérise le monde représenté dans *La Cousine Bette*. L'une des différences les plus remarquables entre l'*Othello* de Shakespeare et sa réécriture par Balzac concerne la question de l'innocence de la femme soupçonnée d'être infidèle. Tandis que l'innocence de Desdémone est un sujet de controverse qui semble diviser les critiques entre ceux qui proclament l'innocence de ce personnage allant jusqu'à son idéalisation, et ceux qui imaginent la possibilité de son infidélité⁶¹, il n'y a aucune incertitude concernant l'infidélité de Valérie Marneffe. C'est pour cette raison que le baron Montès de Montéjanos est appelé par Carabine « un Othello qui ne se trompe pas »⁶². Certes, cela ne veut pas dire que Valérie mérite son sort ou que son meurtre est davantage justifié que le meurtre d'une Desdémone innocente. Ce qui est intéressant dans l'observation de Carabine, c'est qu'elle révèle de manière implicite une interprétation de la pièce shakespearienne où Desdémone serait innocente de ce dont Othello l'accuse. Si Balzac évoque, par les mots de Carabine, l'idée d'une Desdémone innocente, mais propose, pour sa réécriture d'*Othello*, une Desdémone infidèle à travers le personnage de Valérie Marneffe, cette déviation mérite d'être commentée. Le fait de proposer un personnage cupide, manipulateur, avide de pouvoir et infidèle tel que Valérie pour tenir le rôle d'une

⁵⁹ William Shakespeare, *Othello*, *The Norton Shakespeare*, op. cit., p. 2164.

⁶⁰ William Shakespeare, *Othello*, op. cit., p. 1259.

⁶¹ S.N. Garner, dans son article, « Shakespeare's Desdemona » (*Shakespeare Studies*, n°9, 1976, p. 232-252), constate dans une note (p. 251) que les critiques qui considèrent Desdémone complètement innocente sont trop nombreux à énumérer, mais il cite quelques critiques comme Richard Flatter, L.A.G. Strong, Robert Dicks, Stephen Reid, et Janet Overmyer, qui explorent la culpabilité de Desdémone ou qui ont une vision moins idéalisée de ce personnage.

⁶² Honoré de Balzac, op. cit., p. 419.

Desdémone rend compte d'une détérioration morale. C'est comme si l'innocence de Desdémone était impossible dans le monde du roman : Valérie ressemble donc plus à Iago qu'à Desdémone.

En fait, même le baron Montès de Montéjanos se rapproche davantage de Iago que d'Othello au bout du compte, car il emploie la ruse afin de tuer Valérie. Suivant les consignes de Mme Nourrisson, qui le fait entrer dans la chambre où Valérie et Wenceslas Steinbock sont encore en train de se rhabiller, le baron dissimule sa colère et parvient à convaincre sa maîtresse qu'il l'aime toujours. Le fait que le baron tue Valérie et retourne ensuite au Brésil avec une nouvelle amante l'éloigne de la figure tragique d'Othello.

On observe ainsi une multiplication de personnages qui ressemblent à Iago dans *La Cousine Bette*. Outre Lisbeth, le baron Montès de Montéjanos, et Mme Marneffe, Mme Nourrisson joue le rôle de Iago en manipulant le baron à tuer sa maîtresse. D'ailleurs, sa parenté avec Vautrin, le chef de la Sûreté, évoque de nouveau Iago, car Vautrin est l'illustre Jacques Collin, forçat évadé, banquier des bagnards, et grand manipulateur des hommes et des événements qu'Hippolyte Taine appelle d'ailleurs « [...] ce philosophe de bague, sorte d'Iago, moins méchant et plus dangereux que l'autre, qui a érigé la perversité en principe et la prêche avec toute la verve du génie et de la corruption »⁶³.

L'importance de Iago dans le roman se manifeste non seulement par le nombre de personnages qui lui ressemblent, mais aussi par la façon dont Balzac reproduit le fonctionnement de ce personnage. Iago agit par un intermédiaire afin de conserver son apparence d'honnêteté. Contraint par Othello à tuer Cassio, Iago manipule Roderigo pour qu'il accomplisse cette tâche à sa place. On a un premier exemple de ce fonctionnement dans la vengeance de Lisbeth : « Lisbeth pensait, madame Marneffe agissait. Madame Marneffe était la hache, Lisbeth était la main qui la manie, et la main démolissait à coups pressés cette famille qui, de jour en jour, lui devenait plus odieuse [...] »⁶⁴. Le deuxième exemple, le duo formé par Mme Nourrisson et le baron brésilien, est encore plus intéressant parce qu'il cache deux personnages qui ne voulaient pas être impliqués dans la mort de Valérie⁶⁵ ; cela démontre que Balzac amplifie la structure par laquelle les personnages agissent par des intermédiaires, et souligne l'hypocrisie qui se répand sur plusieurs personnages.

Cette réécriture d'*Othello* qui dégénère en une intrigue où même les rôles d'Othello et de Desdémone sont joués par des personnages qui ressemblent davantage à Iago contribue ainsi à dépeindre un monde peuplé de personnages malhonnêtes, manipulateurs et avides d'argent et de pouvoir. Si l'on rappelle, de plus, que l'intrigue de *La Cousine Bette* est située entre 1838 et 1846, pendant la Monarchie de Juillet, et que Balzac considère le régime de Louis-Philippe comme « un régime né d'un escamotage et mis au monde dans le mensonge »⁶⁶, la réécriture d'*Othello* peut alors se lire comme une expression de la corruption que Balzac attribue à la société sous la Monarchie de Juillet.

⁶³ Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁵ C'est Victorin Hulot qui ordonne le meurtre de Valérie. Mme Nourrisson, qui se présente à Victorin sous le nom de Mme Saint-Estève, agit pour son neveu, Vautrin, car celui-ci ne pouvait pas intervenir dans une affaire familiale en tant que chef de la Sûreté.

⁶⁶ Hervé Robert, « Louis-Philippe dans l'œuvre d'Honoré de Balzac », *L'Année Balzacienne*, 1998, p. 22.

La forte présence de Shakespeare dans *La Cousine Bette* montre à quel point le dramaturge élisabéthain est une source d'inspiration pour Balzac. Le romancier se sert de la grandeur qu'il attribue à Shakespeare, ses personnages et ses œuvres afin de souligner par contraste l'indignité et la corruption de la société présentée dans *La Cousine Bette*. Mais quelles sont les qualités que Balzac attribue à Shakespeare et qui peuvent éclairer cette réflexion sur ce qui est entendu par l'adjectif « shakespearien » ?

La réponse à ces questions se trouve dans la théorie de la création artistique qui est présentée dans trois chapitres de *La Cousine Bette* intitulés « Ce qui fait les grands artistes », « Effet de la lune de miel dans les arts » et « De la sculpture ». Ces trois chapitres constituent une courte digression de l'action du roman, un moment où le narrateur intervient pour commenter l'histoire de Wenceslas Steinbock, qui, malgré son talent pour la sculpture, ne réussit pas à réaliser une œuvre à la hauteur des attentes de ses commanditaires. Même si c'est le narrateur qui parle dans ces trois chapitres, nous pouvons attribuer ses idées directement à Balzac, et cela pour plusieurs raisons. Dans son « Avant-propos de *La Comédie humaine* », Balzac compare son projet de décrire toute la société au travail du naturaliste qui tente de représenter toutes les espèces zoologiques⁶⁷. Ainsi, on peut trouver des moments dans le roman de Balzac, surtout si le narrateur est omniscient – ce qui est le cas dans *La Cousine Bette* – qui s'apparentent à des énoncés doxologiques où la distinction entre le narrateur et l'auteur ne s'applique pas.

Dans « De la sculpture », l'idée du « génie » de Shakespeare apparaît lorsque Balzac inclut le dramaturge élisabéthain parmi « les poètes dans l'humanité »⁶⁸ dans une discussion qui compare la sculpture à l'art dramatique :

La sculpture est comme l'art dramatique, à la fois le plus difficile et le plus facile de tous les arts. Copiez un modèle, et l'œuvre est accomplie ; mais y imprimer une âme, faire un type en représentant un homme ou une femme, c'est le péché de Prométhée⁶⁹.

Même si Balzac n'utilise pas le mot de « génie » dans sa théorie des œuvres d'art exceptionnelles, sa référence au « péché de Prométhée » suggère qu'il s'agit ici d'un talent extraordinaire qui se rapproche du pouvoir divin, ce que l'on peut relier à la notion de « génie ». On est frappé aussi par la vision platonicienne de l'art que Balzac véhicule dans sa distinction entre une simple imitation d'un modèle particulier, et une œuvre qui réussit à présenter « un type », ce qui semble relever des notions d'idéal, d'universel, de vérité générale. Pour Balzac une telle œuvre est aussi rare que « les poètes dans l'humanité » qu'il énumère :

On compte ce succès dans les annales de la sculpture, comme on compte les poètes dans l'humanité. Michel-Ange, Michel Columb, Jean Goujon, Phidias, Praxitèle, Polyclète, Puget, Canova, Albert Dürer sont les frères de Milton, de Virgile, de Dante, de Shakespeare, du Tasse, d'Homère et de Molière. Cette

⁶⁷ Balzac écrit : « Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la Société ? » (Honoré de Balzac, « Avant-Propos de *La Comédie humaine* », *La Comédie humaine. Études de mœurs : scènes de la vie privée*, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. 1, p. 8).

⁶⁸ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 235.

⁶⁹ *Idem*.

œuvre est si grandiose, qu'une statue suffit à l'immortalité d'un homme, comme celles de Figaro, de Lovelace, de Manon Lescaut suffirent à immortaliser Beaumarchais, Richardson, et l'abbé Prévost⁷⁰.

En rapprochant la littérature de la sculpture, Balzac privilégie le personnage dans sa recherche de ce qui constitue le génie des œuvres littéraires réussies. On peut déduire de l'inclusion de Shakespeare dans cette liste que Balzac attribue la grandeur du dramaturge à sa capacité à construire des personnages types.

Ce point de vue est confirmé par la manière dont Balzac utilise les personnages de Shakespeare comme des « types » dans *La Cousine Bette*. Montès de Montéjanos est « un Othello qui ne se trompe pas »⁷¹. Valérie Marneffe « avait eu peur en trouvant tout à la fois un Iago et un Richard III »⁷² en Lisbeth. Par ces exemples d'antonomase, Balzac réduit les personnages shakespeariens à ce qu'il considère comme leurs traits essentiels. L'emploi que Balzac fait d'Othello souligne surtout sa jalousie et sa violence. L'hypocrisie, l'avidité du pouvoir, et le caractère manipulateur de Iago et de Richard III sont mis en valeur dans la comparaison avec Lisbeth. Le fait que Iago et Richard III soient deux personnages masculins semble être un détail négligeable par rapport aux traits de caractère qu'ils ont en commun avec Lisbeth, personnage féminin. Ainsi, Balzac semble admirer en Shakespeare sa capacité à représenter des traits de caractère qui permettent à ses personnages de transcender l'Angleterre élisabéthaine et de rester pertinents pour représenter la société française sous la Monarchie de Juillet.

Balzac imagine que Shakespeare est doué d'une capacité à sonder les profondeurs du caractère humain. Dans la référence à *Macbeth* mentionnée au début, le narrateur parle du personnage de Mme Saint-Estève comme de « cette affreuse sorcière devinée par Shakespeare et qui paraissait connaître Shakespeare »⁷³. Le mot « devinée », que l'on peut comprendre dans le sens de « révélée » ou « démasquée », suggère que les sorcières de *Macbeth* ne sont pas simplement une invention de Shakespeare ; elles sont plutôt découvertes par lui, comme si elles avaient une existence cachée que seule la perspicacité de Shakespeare lui a permis de mettre au jour. Décrire Mme Saint-Estève comme l'une de ces sorcières indique que Balzac les considère comme des personnages types représentant des traits de caractère qu'il retrouve dans son propre personnage.

On voit que Balzac attribue aux personnages de Shakespeare une qualité qui transcende le lieu et le temps, ce qui renvoie à sa théorie selon laquelle le chef-d'œuvre artistique est universel. Dans « Ce qui fait les grands artistes », Balzac déclare que le chef-d'œuvre « parle à tous les regards en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, à tous les souvenirs en peinture, à tous les cœurs en musique [...] »⁷⁴. Rappelons que les références à Shakespeare se trouvent parfois dans le discours direct des personnages du roman. Nous avons remarqué que ces personnages ne sont ni artistes ni intellectuels, mais un bourgeois dépravé (M. Marneffe), une courtisane (Carabine), un baron brésilien (Montès de Montéjanos) et, dans le cas de Mme Saint-Estève, une intrigante meurtrière.

⁷⁰ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 235.

⁷¹ *Ibid.*, p. 419. Je souligne.

⁷² *Ibid.*, p. 134. Je souligne.

⁷³ *Ibid.*, p. 409.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 231.

Ainsi, la diversité de ces personnages présente les pièces de Shakespeare comme des œuvres qui « parle[nt] à toutes les intelligences ».

Qu'évoque donc la notion de « shakespearien » chez Balzac ? Le sens de « shakespearien » qui émerge semble lier la vision perspicace de Shakespeare, à la fois à sa capacité à sonder les personnalités, et à son regard pénétrant qui crée des personnages types représentant ce qui est « essentiel » dans la nature humaine. Observons toutefois qu'une définition de « shakespearien » comme liée à l'observation et à la représentation du caractère humain fonctionne au profit du romancier. *La Comédie humaine* est, après tout, une étude de l'être humain dans la société, un travail que Balzac décrit ainsi dans l'Avant-Propos de ce grand ensemble d'ouvrages :

En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs⁷⁵.

Ce que Balzac apprécie en Shakespeare sont les qualités mêmes qui sont importantes dans l'élaboration de son propre projet romanesque. Balzac construit Shakespeare à son image et bénéficie ainsi du prestige du dramaturge élisabéthain. En effet, dire que Lisbeth est « un Iago et un Richard III » est une façon pour Balzac de suggérer que lui aussi est capable de créer des personnages « shakespeariens », c'est-à-dire, des personnages universels, témoignant d'une compréhension extraordinaire des complexités de la nature humaine de la part de leur auteur. Réfléchir à ce que Balzac aurait pu entendre par « shakespearien » nous en révèle donc plus sur l'écrivain français que sur Shakespeare lui-même.

Pour citer cet article : Emilie Ortiga, « Balzac le “shakespearien” ? : Shakespeare dans *La Cousine Bette* », *Shakespeare au XIX^e siècle*, Gisèle Venet et Line Cottagnies (dir.), *Atlantide*, n°4, 2015, p. 50-64, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457

Atlantide
Cultures & TSA-42X – L'Antiquité Méditerranéenne

⁷⁵ Honoré de Balzac, « L'Avant-propos de *La Comédie humaine* », *op. cit.*, p. 11.



Atlantide est une revue numérique en accès libre, destinée à accueillir des travaux académiques de haut niveau dans le domaine des études littéraires, sans restriction de période ni d'aire culturelle. *Atlantide* reflète la diversité des travaux du laboratoire L'AMo (« L'Antique, le Moderne », Équipe d'Accueil EA-4276 de l'Université de Nantes) et de ses partenaires, qui œuvrent à la compréhension de notre histoire littéraire et culturelle.

Sous le double patronage de Platon et Jules Verne – l'aventure de la modernité cherchant son origine dans le mythe immémorial – elle a pour ambition de redécouvrir et d'explorer les continents perdus des Lettres, au-delà du *présentisme* contemporain (François Hartog).

Les articles sont regroupés dans des numéros thématiques. Toutefois, certains articles, hors numéros thématiques, pourront être publiés dans une rubrique de « Varia ».

Les travaux adressés pour publication à la revue seront soumis de manière systématique, sous la forme d'un double anonymat (principe du *double blind peer review*) à évaluation par deux spécialistes, dont l'un au moins extérieur au comité scientifique ou éditorial.

La revue *Atlantide* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution. Utilisation Commerciale Interdite.

Comité de direction

Eugenio Amato (PR, Université de Nantes et IUF)
Nicolas Correard (MCF, Université de Nantes)
Chantal Pierre (MCF, Université de Nantes)

ISSN 2276-3457

<http://atlantide.univ-nantes.fr>



UNIVERSITÉ DE NANTES