

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

*Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique*

*Université 8 mai 1945 Guelma
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue
Française*



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة الفرنسية

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master académique

Domaine : Lettres et Langues étrangères **Filière :** Langue française

Spécialité : Littérature et civilisation française

Intitulé :

Analyse sémiotique d'*Illusions perdues* d'Honoré de Balzac

Rédigé et présenté par :

Khacha Abdessalem

Sous la direction de : Dr Moncef MAIZI

Membres du jury

Président : Pr Noureddine BAHLOUL

Rapporteur : Dr Moncef MAIZI

Examineur : M. Ouartsy Samir

Année d'étude 2024/2025

Résumé

Illusions perdues d'Honoré de Balzac est un récit critique de la bourgeoisie parisienne ainsi qu'une description du parcours de deux jeunes qui aspirent à réussir. Lucien et David sont des personnages-signes qui font office de catalyseurs à la compréhension du sens de l'intrigue. La sémiologie littéraire est une méthode qui va permettre de joindre l'apparent et le larvé dans chaque situation actancielle. Notre travail de mémoire est une tentative de comprendre les oppositions dans un récit où l'ambition côtoie l'échec et où tout est en relation avec les connotations et les référents sémiologique. Le récit en plus d'être une critique sociétal ; il est aussi une stratification de plusieurs sens qui conduisent à la compréhension des mécanismes latents de *La Comédie humaine* balzacienne.

Abstract

Honoré de Balzac's *Illusions perdues* is a critical account of the Parisian bourgeoisie, as well as a description of two young people's aspirations to succeed. Lucien and David are signposts who act as catalysts for understanding the meaning of the plot. Literary semiology is a method that makes it possible to join the apparent and the hidden in each actancial situation. Our dissertation is an attempt to understand the oppositions in a story where ambition rubs shoulders with failure, and where everything is related to connotations and semiological referents. As well as being a societal critique, the story is also a stratification of many meanings, leading to an understanding of the latent mechanisms of Balzacian *La Comédie humaine*.

ملخص

رواية "الأوهام الضائعة" للكاتب أونوريه دي بلزاك هي رواية نقدية للبرجوازية الباريسية ووصف لحياة شبابيين يطمحان إلى النجاح. يمثل لوسيان وديفيد علامتين إرشاديتين تعملان كمحفزين لفهم معنى الحكمة. السيميولوجيا الأدبية هي طريقة تجعل من الممكن الجمع بين الظاهر والخفي في كل موقف تمثيلي. إن أطروحتنا هي محاولة لفهم التعارضات في قصة يحتك فيها الطموح بالفشل، ويرتبط فيها كل شيء بالدلالات والمرجعيات السيميائية. وبالإضافة إلى كونها نقدًا مجتمعيًا، فإن القصة هي أيضًا عبارة عن تقسيم طبقي لعدة معانٍ تؤدي إلى فهم الآليات الكامنة في قصة "الإنسان" البلزاكية.

Dédicace

Ce n'est point de l'outrecuidance mais un signe de reconnaissance, et un hommage à ma
résilience

Je me dédie ce mémoire pour le travail acharné, ma ténacité, et pour avoir persévéré en dépit
des circonstances fastidieuses assénées par la vie en repoussant le doute et en refusant
l'abandon.

Remerciements

Je tiens avant toute chose de rendre grâce à Dieu le tout-puissant, car c'est par Sa volonté que j'ai pu mener à bien ce travail et que ce mémoire a pu trouver son achèvement.

Je tiens à adresser un signe de reconnaissance à mon directeur de recherche pour sa disponibilité, ses précieux conseils ayant éclairé ma réflexion, et pour m'avoir accordé la liberté intellectuelle d'explorer mes idées et les concrétiser avec rigueur et clarté.

Je tiens également à remercier tous les enseignants qui m'ont accompagné tout au long de ces cinq années d'études contribuant à mon développement personnel et à mon évolution académique.

Je remercie de tout cœur, ma famille et mes amis pour leur amour inconditionnel, leur soutien constant et leur bienveillance, merci d'avoir cru en moi et en mes capacités même quand je vacillais.

Table des matières

Introduction générale.....	P.7
----------------------------	-----

Premier chapitre : La sémiologie littéraire et le statut du personnage balzacien

La sémiologie littéraire et le statut du personnage balzacien.....	P.13
1. La sémiologie.	P.14
2. La sémiotique du discours littéraire.....	P.18
1.1. S/Z de Roland Barthes	P.22
3. Signe et signification.....	P.24
1.1. Le signe entre signifiant et signifié.....	P.26
4. Le statut sémiologique du personnage	P.28
4. 1. Carlos Herrera.....	P.29
4.1.1 Herrera, Père substitut et dévoiement du Nom-du-Père.....	P.31
4.1.2. Une relation de transfert teintée de fascination et d'effroi.....	P.33
4.1.3. Une figure mythique : Herrera comme double de Méphistophélès.....	P.33

Deuxième chapitre : Les personnages-signes et la structure socio-symbolique dans Illusions perdues

Les personnages-signes et la structure socio-symbolique dans Illusions perdues....	P.36
1. Les contraires qui se complètent.....	P.37
1.1. Lucien Chardon.....	P.37
1.2. David Séchard.....	P.40
2. La dimension historique et la critique de la bourgeoisie	P.42
3. La symbolique de Paris dans illusions perdues	P.45
3.1. Une ville labyrinthe : l'espace comme piège.....	P.47
3.2. La capitale comme théâtre de la modernité : vitrine et illusion.....	P.48
3.3. Paris et l'économie du désir : spéculation et prostitution symbolique.....	P.49
3.4. Une ville écrasante : chute et désillusion.....	P.49
3.5. La symbolique picturale de Paris dans <i>Illusions perdues</i>	P.50
3.5.1. Paris comme un tableau clair-obscur.....	P.52
4. Lucien et la structure sémantique profonde.....	P.52

Troisième chapitre : Une lecture sociocritique d'après Goldmann et Barbéris de la bourgeoisie Balzacienne

1.	Une idéologie bourgeoise au cœur de La Comédie humaine.....	P.58
1.1 .	Balzac, témoin et critique d'un monde en mutation.....	P.58
1.2 .	La bourgeoisie comme classe triomphante et prédatrice.....	P.60
1.3.	Les illusions comme moteur de l'idéologie bourgeoise.....	P.62
2.	Lucien Goldmann : l'idéologie dans le roman réaliste.....	P.64
2.1 .	Le roman comme structure significative d'un monde social.....	P.64
2.2 .	Lucien, héros tragique de la société bourgeoise ?.....	P.66
2.3.	Balzac entre lucidité et contradiction.....	P.68
3.	Pierre Barbéris : Balzac, entre réalisme et idéologie.....	P.70
3.1.	Le texte comme porteur de contradictions idéologiques.....	P.70
	Conclusion générale.....	P73
	Bibliographie.....	P78
	Annexes.....	P82

Introduction générale

Le présent travail procède de la sémiotique narrative et de la sémiologie en général, s'assignant pour tâche l'analyse du sens tel qu'il se déploie à différents niveaux de notre corpus. Il nous incombe de montrer en quoi consiste cette méthode et quels sont ses principes et ses enjeux. Notre travail de recherche s'inscrit donc dans une démarche qui prend essor dans la pensée de Roland Barthes et Thomas Pavel sur Honoré de Balzac et son œuvre. C'est également dans les analyses de Pierre Barbéris et Claude Bremond que nous puisons les outils conceptuels afin de mieux cerner le sujet de notre mémoire.

*De Barthes à Balzac : fictions d'un critique, critiques d'une fiction*¹ de Bremond et Pavel nous explique la quintessence d'un esprit éclairé qui tout en illuminant le 19^e siècle demeure une âme incandescente qui explique le mieux l'âme humaine et ses tourments incessant. Honoré de Balzac est un démiurge face aux difficultés de la vie, de l'art et surtout de l'écrit. C'est le symbole du mythe réaliste qui tend vers la persévérance afin d'apporter du sens et une signification à l'action humaine. Pierre Barbéris nous explique que Balzac est un écrivain qui a su dépasser le cadre de sa vie le plus souvent atone afin de créer des personnages qui sont devenus des archétypes immuables au sein du monde littéraire.

Pavel nous explique que le personnage s'inscrit dans une réflexion sur la fiction. C'est une tentative de dire la fictionalité. Les personnages demeurent des êtres de fiction malgré la ressemblance souvent univoque avec la réalité. L'univers de La Comédie humaine de Balzac est une transposition de la réalité sociale de l'époque. Chaque personnage évolue dans une sphère sociale qu'on serait tenté d'appeler une sphère de sens. Roland Barthes va contribuer également à développer une nouvelle vision sur l'œuvre balzacienne. S/Z demeure le récit à partir duquel le sémiologue Barthes va proposer des outils opératoires afin de mieux comprendre l'univers de Balzac.

¹ BREMOND, Claude, PAVEL, Thomas, *De Barthes à Balzac : fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Editions Albin Michel, Paris, 1998.

Avant toute chose, il nous semble pertinent de donner une première explication du signe. Le signe comme tout fait de langue est en relation selon Ferdinand de Saussure avec la psychologie et la sociologie. Le caractère psycho-social du signe se fonde sur le signifié, entité psychique qui constitue celui-ci, et sur la socialité de la langue intégrant le signe, ce qui explique l'étroite relation entre la sémiologie et ces deux disciplines connexes. Greimas nous explique que le signe est également évolutif. Le devenir du signe est par conséquent indissolublement lié à la société dans laquelle il se meut. En somme, l'accent est mis sur l'historicité et la socialité de cette unité d'étude qu'est le signe, et la métaphore de la vie du personnage implique l'idée de transformation et de métamorphose. Or, chez Greimas, cette dernière qui préside au passage d'un état à l'autre, constitue le point nodal de la sémiotique narrative.

Roland Barthes préconise quant à lui une sémiologie de la signification qui se démarque de la précédente. C'est une sémiologie qui envisage les systèmes de signe selon le sens qu'ils produisent, et non à partir de leur fonction, la communication. Roland Barthes conçoit les signes comme langage. Ce sont des unités significatives verbales ou visuelles. Selon Barthes le signe est porteur d'une valeur connotative en plus de sa valeur dénotative. Dans cet ordre d'idées, l'étude des systèmes de signes consiste à prendre appui sur la dénotation pour ensuite s'orienter vers la connotation correspondante. *Illusions perdues*² d'Honoré de Balzac, nous semble offrir ainsi que *Sarrazine* une intéressante possibilité de cerner le statut des personnages à travers la valeur heuristique de la notion de connotation. Notre corpus d'étude est une démystification des mythes petits-bourgeois qui deviennent des systèmes de signes et un dévoilement de l'idéologie dominante d'où notre question principale :

Comment la dimension connotative et les systèmes de signes vont permettre de mieux cerner le statut du personnage dans *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac ?

² De Balzac, Honoré (1837), *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, 2013.

Notre corpus d'étude est *illusions perdues* d'Honoré de Balzac. Un ouvrage qui va nous permettre un dévoilement à travers des codes herméneutiques qui conduisent à la fin vers une symbolique généralisée du récit chez Honoré de Balzac. *Illusions perdues* de Balzac est une œuvre majeure au sein de La Comédie humaine. C'est le roman de l'ambition et de la quête de gloire d'un jeune arriviste de province, Lucien Chardon. Dans cette grande fresque parisienne, l'âme humaine se déploie et touche parfois le firmament tout en succombant souvent comme une peau de chagrin dans *Illusions de la vie*. Notre corpus d'étude est un chef-d'œuvre du bon sens et du non-sens de l'existence. Balzac décrit les actions que détermine le besoin de briller au risque parfois de chuter comme Icare, à trop vouloir embrasser le firmament de la gloire.

Le travail de Barthes nous semble utile à exploiter puisqu'il se base sur cinq éléments essentiels et qui sont la linguistique, la philosophie du langage, la psychanalyse la sociologie et la sémiologie qui englobe l'ensemble de ces disciplines. C'est un travail sur le signe et la signification, sur l'interprétation et également la citation. Cinq codes se dégagent de la pensée barthésienne. Un code herméneutique qui prend en charge l'organisation du récit en opérant par énigme et dévoilement. Un code sémique qui développe les attributs des personnages et leurs caractères respectifs dans le récit. Un code symbolique qui comprend le langage et les échanges tout en se focalisant sur la corporéité et le désir. Un code proaïrétique qui va nous permettre de comprendre les différentes séquences de la structure sémiotique du récit. Un code également culturel qui rassemble les transpositions et les transformations au sein de la structure narrative.

Notre travail de recherche tentera de vérifier un certain nombre d'hypothèses qui sont comme suit :

1. *Illusions perdus* d'Honoré de Balzac est un récit structuré de manière à développer une trame narrative avec plusieurs significations possible qui vont concourir néanmoins à expliciter la critique de la bourgeoisie et surtout de

l'idéologie bourgeoise chez Balzac. Lukacs pourrait nous apporter des éléments de réponse concernant l'idéologie bourgeoise chez Balzac et ses limites.

2. La structure narratologique dans *Illusions perdues* est structurée selon un schéma qui se base sur le pouvoir suggestif du signifié. Le personnage demeure un agent dans une action thématisée. Le modèle actantiel de Greimas pourrait nous permettre de saisir dans *Illusions perdues* les rôles processuels de chaque personnage. C'est à travers des rôles processuels de l'illusion et de la désillusion qu'on pourrait mieux saisir la portée sémiologique de la structure narratologique dans le récit balzacien.
3. Le parallèle entre *Illusions perdues* et *Sarrasine* est fondamentale afin de saisir le sens et la signification de la structure narrative balzacienne. Roland Barthes et à sa suite Thomas Pavel ainsi de Claude Bremond, nous expliquent que le personnage balzacien comporte en lui des contradictions qui montrent l'abîme béant entre une désolation viscérale et un espoir toujours renaissant.

Une analyse sémiotique du texte balzacien, est une tentative de déceler le déploiement du sens dans la trame narrative à travers l'usage de la signification et la primauté du signe au sein de la structure narrative du récit. On se basant sur les travaux de Roland Barthes, nous serions appelé à analyser lors de notre travail de mémoire la valeur connotative liée au signifié du signe. Dans cet ordre d'idée, l'étude des systèmes de signes consiste à prendre appui sur la dénotation pour ensuite s'orienter vers la connotation correspondante. La valeur heuristique de la notion de connotation va nous permettre à la suite de Roland Barthes, de procéder à la démystification des micro-unités de sens dans *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac. La sémiologie littéraire devient pour ainsi dire un moyen d'opérer également une critique idéologique du récit de Balzac.

Dans la première partie de notre travail de mémoire, nous allons dire l'importance de la sémiologie en tant que technique d'analyse du texte littéraire. Notre analyse portera sur une explication des notions-clés qui permettent de mieux définir le signe comme

élément catalyseur d'une stratification de sens dans *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac. Nous serions ainsi amenés à expliciter la vision particulière de Roland Barthes concernant ce qu'il appelle lui-même « L'aventure sémiologique ». Dans la première partie, il sera également question de la sémiologie littéraire de Jacques Fontanille. C'est ainsi qu'on serait en mesure d'aborder le personnage comme signe en se basant sur la conception greimassienne des oppositions Début/fin illusions/ désillusions etc... On va prendre lors de notre analyse l'abbé Carlos Herrera comme personnage-signe afin de mieux déceler la symbolique idéologique d'Honoré de Balzac et sa critique de la société bourgeoise qui rejoint la pensée de Roland Barthes dans *Mythologies*.

Dans la deuxième partie nous allons essayer de déceler les ressemblances et les différences entre Lucien Chardon et David Séchard. Deux amis qui vont suivre deux destinées différentes. Nous serions en mesure dans cette partie de notre mémoire, de découvrir la conception Balzacienne de la bourgeoisie et du pouvoir de l'argent. L'idéologie balzacienne comme le dit si bien Pierre Barbéris est une quête où les paysans demeurent toujours prisonniers de leurs origines. Sauf que Lucien Chardon le futur Lucien de Rubempré des *Splendeurs et misères des courtisanes* ; va se métamorphoser et devenir le symbole de celui qui part à la conquête de Paris.

Lors de la troisième partie de notre travail, nous avons opté pour une analyse sémiotique de la bourgeoisie et des liens sociaux en faisant appel aux travaux de Lucien Goldmann et de Pierre Barbéris. La lecture sociocritique nous a semblé porteuses de plusieurs signes et significations autour du réalisme balzacien enclin à une critique idéologique qui résonne jusqu'à nos jours. Lucien est un héros tragique et un demiurge de la volonté humaine du dépassement de soi. Il nous semble ainsi, le porte étendard de la pensée balzacienne qui a tenté toute sa vie de s'élever vers le firmament malgré les échecs et les émois. Le signe prend sens dans *Illusion perdue* à travers la compréhension de l'idéologie bourgeoise chez Honoré de Balzac.

Première partie

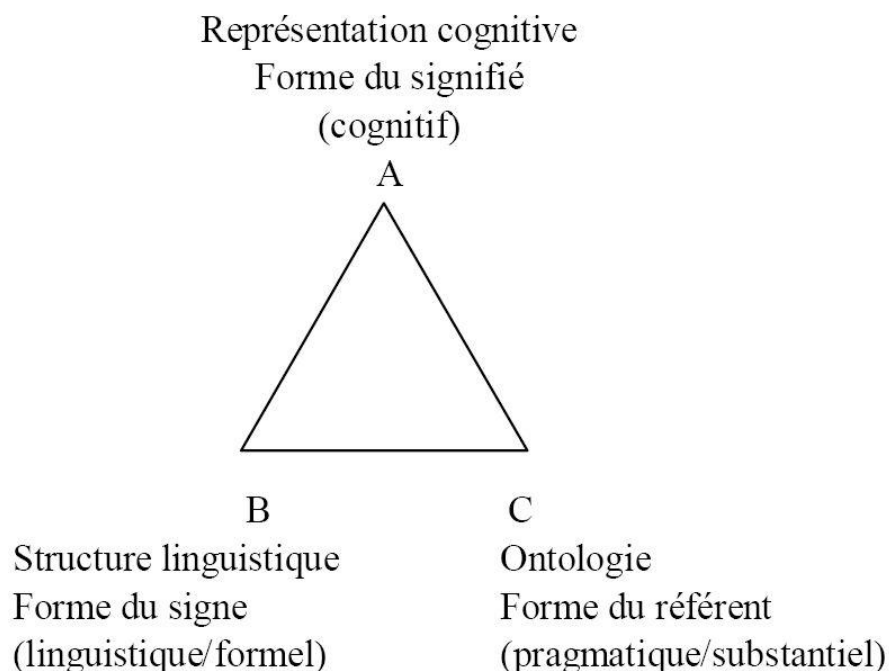
La sémiologie littéraire et le statut du personnage balzacien

1. La sémiologie

La sémiologie et tant que pratique trouve ses fondements chez Ferdinand de Saussure et son Cours de linguistique générale. Elle revêt la forme d'un projet qu'il formule ainsi : « On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie. »³ Saussure précise par ailleurs que la sémiologie va nous apprendre à mieux comprendre les signes et les lois qui les régissent. Le linguiste genevois pose clairement une hiérarchie selon laquelle la sémiologie serait englobée dans la psychologie sociale en insistant sur les soubassements théoriques qui relient les deux disciplines. En effet, la sémiologie s'inclut dans la psychologie sociale et l'étude du signe comme fait de langue ; ce qui la rapproche de la sociologie selon Saussure.

Le caractère psycho-social du signe se fonde sur le signifié, entité psychique qui constitue celui-ci, et sur la socialité de la langue intégrant le signe, ce qui explique l'étroite relation entre la sémiologie et les deux disciplines connexes qui sont la psychologie et la sociologie. Ferdinand de Saussure définit l'objet de la description de la sémiologie comme une description de l'entité du signe, mais aussi place au centre de ses préoccupations l'évolution des signes et leur vie pour reprendre l'expression saussurienne. De plus, le devenir du signe est indissolublement lié à la société dans laquelle il se meut. En somme, l'accent est mis sur l'historicité et la socialité de cette unité d'étude qu'est le signe, et la métaphore de la vie implique l'idée de transformation. Or, cette dernière, qui préside au passage d'un état à l'autre, constitue le point nodal de la sémiotique narrative. La représentation cognitive d'un objet demeure ainsi en relation selon Saussure avec deux structures complémentaires, qui sont la structure linguistique et l'ontologie.

³ De SAUSSURE, Ferdinand (1916), Cours de linguistique générale, Paris, Culturea, 2022. P.98.



La sémiotique c'est l'étude des produits signifiants qui peuvent être un mot, un texte ou une image porteurs d'un sens. La sémiotique générale va permettre, à l'aide de concepts et de méthodes, de décrire les systèmes de signes qui peuvent être aussi des productions multimédia, des signaux routiers, la mode, les spectacles, l'architecture et même la vie quotidienne. La sémiotique littéraire du texte littéraire va permettre de saisir les particularités du signe au sein du système de signe. Les perspectives d'approche de la sémiotique sont diachronique à travers l'histoire et l'évolution de la discipline, et synchronique à travers l'immanence et la réception. La sémiotique est descriptive, normative et explicative.

« On peut dire que les progrès de la sémiotique, dans ces derniers temps, consistent pour l'essentiel dans l'élaboration de son champ de manœuvre, dans l'exploration plus poussée des possibilités stratégiques de l'appréhension de la signification. [...] On a appris à mieux connaître où il se manifeste et comment il se transforme. [...] On commence à se rendre compte de ce qu'il y a d'illusoire dans le projet de sémantique systématique [...] À côté d'une sémantique interprétative dont le droit à l'existence n'est plus contesté, la possibilité d'une sémiotique formelle [...] se précise un peu plus chaque jour. »⁴

⁴ GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, éditions du Seuil, 1970, P. 17.

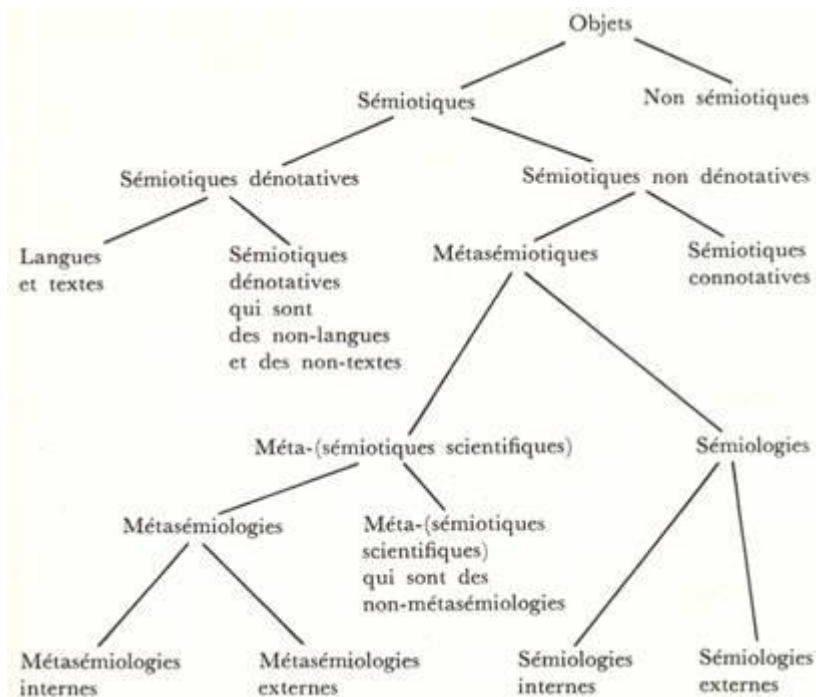
L'analyse des textes littéraires est en relation avec la théorie générale des signes. C'est une branche de la sémiologie qui s'intéresse particulièrement au signe littéraire et tente de l'explicitier dans le récit. La sémiologie littéraire s'articule autour de l'analyse des textes, aux conventions et aux modes du discours littéraire. Elle tente ainsi d'explicitier les genres, la prosodie et les images qui produisent une signification et un sens. Un texte théâtral par exemple, peut littéralement signifier toujours la même chose. Néanmoins, sa signification va subir indubitablement une modification suite aux jeux d'acteurs. Nous pouvons affirmer ainsi que le domaine de la sémiologie est assez vaste et ouvert sur les autres disciplines. La complexité de la sémiologie néanmoins demeure dans ses ramifications et ses outils en relation avec les sciences du discours et du texte littéraire. Le terme même de sémiologie s'est éloigné ostensiblement de la linguistique en devenant sémiotique afin de mieux se démarquer sur le plan de la sémantique. En effet, les linguistes d'obédience saussurienne préfèrent l'appellation de sémiologie qui se focalise sur la parole et le discours en amont et l'énonciation comme acte du langage porteur de sens.

« La sémiotique, comme science des significations, s'est révélée des plus utiles, sinon nécessaires, à la compréhension d'un monde significatif, d'un monde qui fait signe. Comme instance réflexive, transcendante mais non subsumante, la sémiotique s'est imposée comme lieu à la fois générateur et pluriel. Elle permet de découvrir comment fonctionne le monde des signes. En effet, du point de vue de la logique dialectique, la sémiotique peut se révéler, soit comme représentation et comme théorie, soit comme science critique, y compris de la sémiotique elle-même, voire comme production de langage. »⁵

La sémiotique est l'étude scientifique des signes ainsi que l'ensemble des phénomènes en relation avec le signe dans une situation de communication. Elle s'intéresse aux systèmes de signes ainsi que l'utilisation des signes et surtout leur articulation dans la pensée des différents interlocuteurs. L'objet d'étude demeure ainsi

⁵ DE GREVE, Marcel, *Sémiotique / Semiotics*, «Texte et péri-texte», in : Degrés, n°49-50 (1987), P. 11.

une métasémiotique qui s'intéresse à la connotation du texte littéraire à travers un aspect d'étude externe et un autre aspect plus complexe et interne.



Par conséquent, l'analyse sémiotique ou sémiologique se résume en trois pistes de recherche. En premier lieu, elle tente de rendre compte de la structure d'un système signifiant. Elle va transformer les faits observables en signes afin d'exprimer l'apparente anarchie du message et cela à travers des règles d'opposition ou de répétitions. En second lieu, elle nous offre la possibilité de déceler dans un message les signes du système sémiologique. Le message étant ainsi une énigme dont la clé reste à découvrir. L'analyse sémiotique suggère ainsi l'existence d'un code simple comme la langue et les codes de la route, et des codes complexes comme l'art ou la culture au sein de la société. En troisième lieu, il est essentiel de dire que tout système sémiotique se constitue de multiples sous-systèmes avec plusieurs systèmes signifiants.

La relation entre la sémiotique et la littérature est essentielle afin de mieux comprendre le texte littéraire et ses multiples interprétations et significations. La sémiotique se conçoit comme une appréhension du phénomène littéraire. Ce sont les

formalistes russes et le Cercle du Prague qui ont les premiers introduits l'analyse sémiologique du texte littéraire afin d'expliquer le sens. Vladimir Propp fut celui, qui à travers l'analyse des structures du conte russe, l'introducteur des postulats textuels essentiels à l'appréhension du signe et de la structure du récit littéraire.

2. La sémiotique du discours littéraire

La sémiotique et l'analyse textuelle prennent essor dans les progrès de la linguistique et de la logique sémantique des années soixante. On assiste à travers les travaux de Roland Barthes et d'Algirdas Julien Greimas à un procès de signification qui se base sur l'étude des signes et une prise en charge de l'énonciation comme vecteur révélateur du/des sens dans un texte littéraire. Selon Jacques Fontanille « La théorie sémiotique est donc conçue pour rendre compte des articulations du discours considéré comme un tout de signification. »⁶ Le but de la sémiotique étant de déceler dans les textes littéraires les unités formelles de sens. La limite de chaque unité étant des ruptures dans le récit. Le sens se dévoile ainsi à travers des ruptures actérielles, temporelles ou spéciales.

La théorie sémiotique se base lors de l'analyse des textes littéraires sur les niveaux de signification. En effet, elle procède graduellement en allant de l'abstrait vers le concret. On y trouve ainsi des structures actancielles et modales, des structures sémantiques élémentaires, des structures figuratives ainsi que des structures narratives et thématiques. Chaque niveau de sens est réarticulé de manière plus complexe. La sémiotique du texte littéraire tente de décortiquer et d'explicitier de manière formelle, les ensembles signifiants. L'avantage de la sémiotique littéraire consiste en son aptitude à profiter des avancées majeurs dans le domaine de l'analyse textuelle et les méthodes formelles lors de l'étude des contes et des mythes par Vladimir Propp, Georges Dumézil, François-Xavier Dillmann, Pierre Vidal-Naquet et Claude Lévi-Strauss. C'est pourquoi,

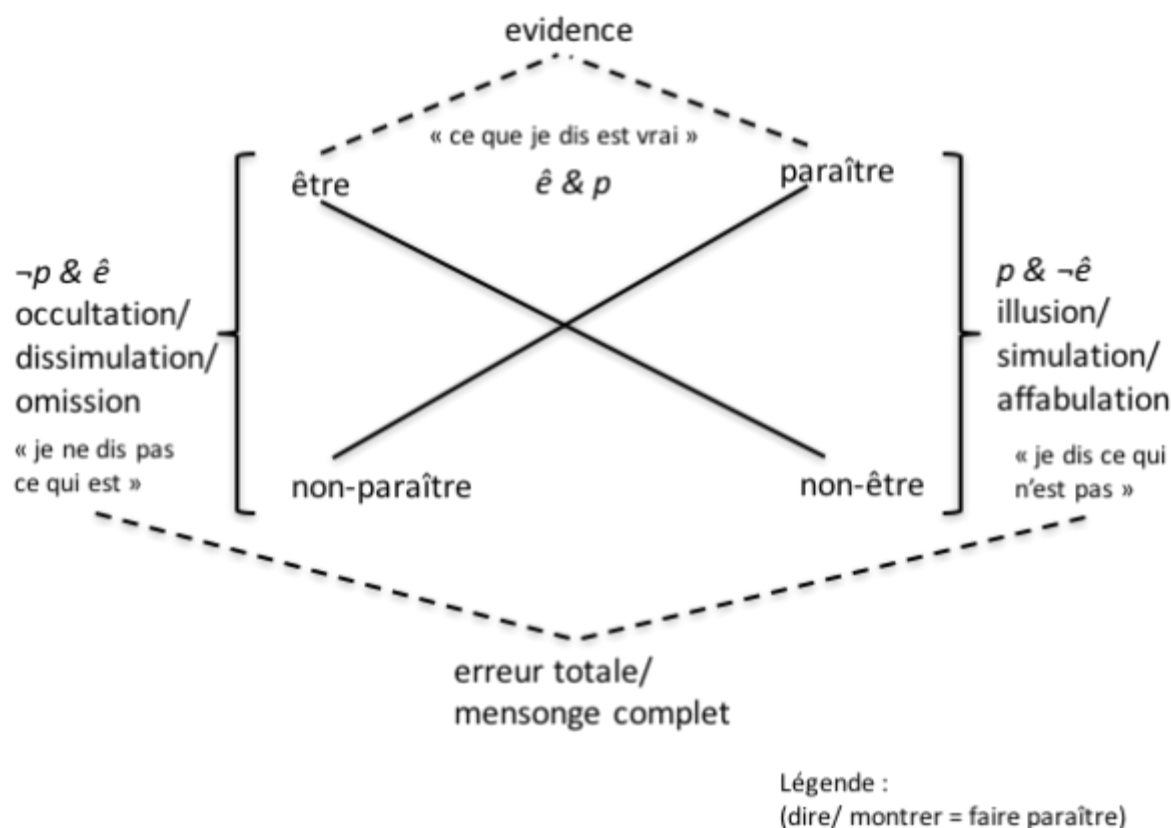
⁶ FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, P.1.

on pourrait dire que la sémiotique littéraire était au début une sorte d'anthropologie structurale du texte littéraire.

La sémiotique littéraire s'est développée en abordant le texte littéraire, comme étant un ensemble signifiant. Elle s'est dotée d'outils opératoires afin de mieux saisir le discours en train de s'énoncer et ses inextricables rouages. Son agora de sens est un discours qui se réinvente et qui prend sens à travers des motifs, des structures des combinaisons et des situations. L'acte d'énonciation prend ainsi une place primordiale lors de l'analyse du texte littéraire. Le texte devient un énoncé particulier qui se suffit à lui-même.

Umberto Eco disait à ce propos que « *Les textes littéraires nous disent explicitement ce que nous ne pourrions jamais plus remettre en question, mais, à la différence du monde, ils nous signalent avec une souveraine autorité ce qui, en eux, doit être tenu pour important et ce que nous ne pouvons pas prendre comme point de départ pour de libres interprétations.* »⁷

⁷ ECO, Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, P.58.



La sémiotique littéraire, a pour objet d'étude, le texte littéraire. Elle tente de comprendre l'objet en relation avec un signifiant et un signifié. Le sens se dévoile graduellement à travers les parallèles et les oppositions dans le récit. La sémiotique comme outil d'analyse du texte littéraire, explore le non-dit et le tissu de sens dans une fresque parfois qui dépasse le récit même. Umberto Eco, l'érudit et le sémioticien de renom, nous explique de manière ingénieuse l'apport de la sémiotique en prenant comme exemple deux écrivains majeurs de la littérature française et universelles.

« J'identifierais deux auteurs pour qui le style est un concept typiquement sémiotique, Flaubert et Proust : pour Flaubert, le style est une façon de modeler son œuvre, et il est inimitable, mais, à travers lui, se manifeste une façon de penser, de voir le monde. Pour Proust, le style devient une sorte d'intelligence qui s'est transformée, incorporée à la matière, si bien que pour Proust, Flaubert, à travers

l'utilisation nouvelle qu'il fait du passé simple, du passé composé, du participe présent et de l'imparfait, renouvelle notre vision des choses presque autant que Kant. »⁸

La sémiotique prend essor également dans la réception du texte par le lecteur. C'est à travers une conceptualisation souvent privée que le récit se développe dans l'imaginaire et l'inconscient du récepteur. Les personnages prennent vie et consistance dans l'esprit de celui qui lit l'œuvre. La relation entre le personnage d'un récit et le lecteur est essentielle pour créer une expérience immersive et engageante. Le lecteur peut s'identifier au personnage en partageant ses sentiments, ses pensées ou ses expériences, ce qui favorise une connexion émotionnelle profonde. En découvrant les motivations, les dilemmes et les émotions du personnage, le lecteur développe de l'empathie, ce qui renforce son implication dans l'histoire. En effet, le lecteur peut projeter ses propres expériences ou aspirations sur le personnage, rendant la lecture plus personnelle et significative. La relation peut aussi se traduire par une attente ou une curiosité, le lecteur désirant connaître la suite des aventures ou des révélations concernant le personnage. L'auteur peut surtout jouer sur cette relation en créant des personnages ambigus ou complexes, ce qui pousse le lecteur à réfléchir, à s'interroger ou à ressentir des émotions contradictoires.

« Nous pouvons réellement nous émouvoir en pensant à la mort d'une personne que nous aimons [...] et, de la même manière, par des processus d'identification ou de projection, nous pouvons nous émouvoir sur le sort d'Emma Bovary ou [...] être entraînés au suicide par les mésaventures de Werther ou de Jacopo Ortis. [...] Si on nous demande si Werther s'est vraiment tué, nous répondons que oui, et l'imagination dont nous parlons n'est plus privée, c'est une réalité culturelle sur laquelle l'entière communauté des lecteurs s'accorde. »

Le lecteur d'un texte littéraire, dans cette approche, n'est pas un simple récepteur passif mais un acteur actif dans la construction du sens. Il interprète les signes, les codes et les structures du texte en fonction de ses connaissances, de son contexte culturel et de sa sensibilité personnelle. La lecture devient ainsi un processus de déchiffrement où le lecteur participe à la co-crédation du sens. Nous pouvons dire alors que la sémiologie permet d'analyser comment un texte fonctionne comme un système de signes, tandis que

⁸ ECO, Umberto, Op.cit., P.35.

le lecteur intervient en tant qu'interprète, donnant sens au texte à partir de ses propres références et de sa lecture. La relation entre le texte, la sémiologie et le lecteur est donc essentielle pour comprendre la richesse et la multiplicité des significations en littérature. La relation entre un personnage et le lecteur est un enjeu central du récit, car elle détermine en grande partie l'engagement, l'émotion et la réflexion suscités par l'histoire.

2.1. S/Z de Roland Barthes

Pour mieux comprendre le récit des *Illusions perdues* de Balzac, il nous semble primordial d'expliquer les notions de Lexies qui forment chez Roland Barthes les cinq codes qui vont permettre de saisir le sens du récit. Il précise dans *S/Z*, que le texte est jalonné d'un code herméneutique, un code sémique, un code symbolique, un code proaïrétique et enfin un code culturel. Le code herméneutique est censé expliquer le dévoilement de l'intrigue dans le récit. Il se focalise sur l'analyse des indices et des séquences narratives. Le code sémique est une analyse des attributs des personnages. C'est une désignation des caractères et des particularités de chaque actant entre autre dans la narration. Le code symbolique est centré sur le langage du corps et du désir. Le code proaïrétique est surtout axé sur l'enchaînement des actions et les différentes étapes qui jalonnent le récit. Le code culturel par contre, est plus complexe puisqu'il reflète les stéréotypes et les aspects romanesques de l'époque dans laquelle évoluent les personnages.

L'herméneutique dans *S/Z* de Roland Baarthes consiste à interpréter le sens profond d'un texte, souvent en tenant compte des contextes historique, culturel, et symbolique. La méthode barthienne consiste à analyser le texte en détail. En effet, Barthes distingue différents types de codes (connotatifs, herméneutiques, etc.) La technique consiste à déchiffrer les messages implicites et à contextualiser les différentes actions. C'est-à-dire relier le texte à ses enjeux culturels et philosophiques. L'herméneutique dans "*S/Z*" consiste à décoder les significations implicites de Balzac à travers une lecture analytique. Elle se concentre sur la

déconstruction des codes et des structures narratives. La compréhension nécessite une approche contextualisée, interprétative et réflexive.

Il ne fait pas de doute que les travaux barthésiens sont plus qu'essentiels à la pratique de l'analyse sémiologique du texte littéraire, puisque le signe remplit une fonction déterminante dans la production du sens inhérent aux systèmes en relation avec les grandes unités signifiantes du discours. Roland Barthes opère une inversion par rapport à la perspective saussurienne. Barthes affirme que la signification des systèmes sémiologiques non-verbaux n'a d'épaisseur que dans et par la langue. La sémiologie selon lui, est appelé à trouver tôt ou tard le vrai langage sur son chemin. « Non seulement à titre de modèle, mais aussi à titre de composant, de relais ou de signifié. »⁹

1. signifiant	2. signifié	
3. signe		
I. SIGNIFIANT		II. SIGNIFIÉ
(« FORME »)		(« CONCEPT »)
III. SIGNE		
(« SIGNIFICATION »)		

Le corpus dont nous bâtissons le sens au moyen de la sémiologie est un fragment d'une œuvre monumentale, La Comédie humaine. L'intention majeure de notre recherche consiste dans la construction du sens du récit des Illusions perdues. La lecture ainsi envisagée correspond à une structuration du sens se déployant dans le corpus ici retenu, menée à ras de texte. Cela revient à dire que la primauté sera accordée à celui-ci, que les méthodes d'analyse tenues pour opératoires seront mises à son service. Dans cette optique, le texte ne se réduit point à un prétexte, qui servirait à l'illustration de théories, aussi efficaces fussent-elles, il apparaît plutôt telle une dynamique dont il convient de décrire la signifiante, d'élucider les principes de cohérences. De cette présentation, il ressort que Illusions perdues est un récit où

⁹ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, éditions de Seuil, 1972, P. 81.

Balzac décrit des personnages et des situations actanciels déterminantes à la compréhension des motivations de Lucien et David. Les deux amis et poètes sont des personnages-signes dont la symbolique est essentielle à la compréhension de chaque séquence narrative.

3. Signe et signification

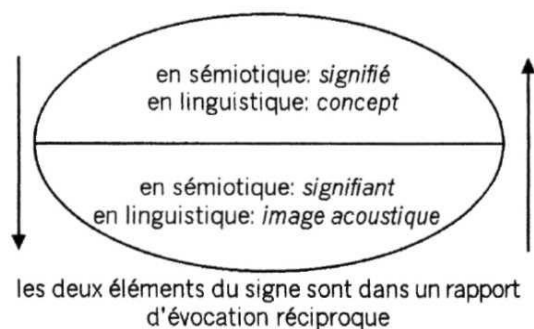
Selon Ferdinand de Saussure : « *Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler matérielle, c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait.* »¹⁰

Selon Saussure le signe est une unité sémantique qui peut représenter des aspects formels de la vie quotidienne dans tous les domaines sociétaux. Le signe en sémiologie se réfère à toutes les unités de langage ainsi que les symboles utilisés dans la représentation des idées dans le texte littéraire. Le signe est surtout une description précise des différents concepts ainsi que les symboles et les images. Il peut représenter également des phrases et surtout des métaphores. Le texte devient ainsi le réceptacle des motifs récurrents qui vont permettre de mieux comprendre le sens de la narration. Le signe joue par conséquent, un rôle prédominant dans la production du sens et de l'émotion. Il va permettre ainsi à l'auteur de communiquer avec le lecteur de manière plus expressive. L'exploration de la relation entre le signe et le texte littéraire va nous permettre une meilleure compréhension des Illusions perdues d'Honoré de Balzac et les différentes strates de sens voulus par l'auteur de La Comédie humaine.

Saussure insiste également pour dire que : « Le caractère psychique de nos images acoustiques apparaît bien quand nous observons notre propre langage. Sans

¹⁰ De SAUSSURE, Ferdinand, Op.cit., P. 317.

remuer les lèvres ni la langue, nous pouvons nous parler à nous-mêmes ou nous réciter mentalement une pièce de vers. C'est parce que les mots de la langue sont pour nous des images acoustiques qu'il faut éviter de parler des « phonèmes » dont ils sont composés. Ce terme, impliquant une idée d'action vocale, ne peut convenir qu'au mot parlé, à la réalisation de l'image intérieure dans le discours. En parlant des sons et des syllabes d'un mot, on évite ce malentendu, pourvu qu'on se souvienne qu'il s'agit de l'image acoustique. »¹¹



Nous pouvons explorer ainsi la manière dont les signes, en tant qu'éléments fondamentaux du langage, transcendent leur fonction première pour devenir les bâtisseurs essentiels du texte littéraire. L'analyse peut se concentrer sur la dimension linguistique, examinant comment chaque mot, chargé de significations et de nuances, devient un signe unique dans la construction du récit. Les choix lexicaux, les nuances de la langue et les jeux de mots deviennent des signaux subtils qui teintent le texte de multiples connotations, offrant ainsi une richesse sémantique. En poursuivant, la dimension symbolique peut être explorée plus en détail. Les métaphores, les allégories et les symboles deviennent des signes puissants qui transcendent le langage ordinaire, permettant à l'auteur de communiquer des idées abstraites et des émotions profondes. L'étude de ces signes symboliques révèle comment ils élargissent la portée du texte littéraire, offrant des couches de significations souvent sujettes à une interprétation multiple. Par ailleurs, la dimension stylistique peut être scrutée pour comprendre comment la ponctuation, le rythme et la structure narrative agissent comme des signes

¹¹ Ibid., P. 98.

visuels et auditifs. Ces éléments contribuent à la cadence du récit, créant des atmosphères uniques et influençant le ton global de l'œuvre.

La signification est en relation direct avec la sémiologie et l'étude des textes littéraires. Les systèmes de signification se basent sur les théories du signe afin de dire comment les éléments d'un texte communiquent des significations et la façon dont les lecteurs appréhendent les mots, les images et les symboles. La signification est souvent dénotative. Elle consiste à expliquer de manière explicite et littérale un mot ou un symbole. Par contre, la signification connotative renvoi aux différentes significations associées et souvent implicites d'un mot ou d'un symbole. En effet, la connotation va varier selon le contexte culturel, historique et aussi personnel. *Illusions perdues* est souvent considéré comme une étude et une réflexion sur le déclin des idéaux et la perte de l'innocence au sein d'une société mercantile et avide de richesses. La signification première du roman nous semble que Balzac met en lumière le fossé entre les aspirations artistiques d'un poète Lucien Chardon et la réalité pragmatique du succès dans le monde. Balzac, à travers Lucien, semble nous inviter à réfléchir sur le coût de l'ambition et sur la nature illusoire de la gloire.

3.1. Le signe entre signifiant et signifié

Pour commencer, il faudrait préciser que le signifié est appelé sèmes, tandis que le signifiant est un ensemble de parties qu'on appelle communément phèmes. Si on prend l'exemple du titre de notre corpus d'étude *Illusions perdues* ; on pourrait dire que les phèmes sont les différents sens en rapport avec les traits phonémiques du syntagme *Illusions* et le syntagme *perdues*. Le signifié est la partie intelligible du signe. Il comporte en lui les sens qu'on pourrait apparentés à un mot. Dans le récit de Balzac *Illusions perdues* c'est un ensemble de deux réalités auxquels sont confrontés nos deux personnages Lucien et David. Néanmoins, le sens diffère d'un personnage à un autre. Lucien va se durcir en abandonnant ses illusions ; tandis que David va se résigner à

retourner vivre à la campagne en abandonnant ses rêves de gloire et de succès. Le signifié est par conséquent demeure en relation avec la suite voulue à la narration.

Le signifiant se résume en la partie perceptible du signe. Eco précise que le signifiant donne un sens au mot en relation avec une certaine organisation sémantique dans le récit par rapport à la culture.

« Il précise que « Travailler expérimentalement sur la langue, et sur la culture qu'elle véhicule, veut donc dire travailler sur deux fronts : sur le front du signifiant, en jouant sur les mots (à travers la destruction et la réorganisation des mots, on réorganise les idées) ; sur le front du signifié, en jouant sur les idées, et en amenant donc le mot à effleurer des horizons nouveaux et inattendus. »¹²

Dans *Illusions perdues*, l'ambition de Lucien et son échec premiers ne sont qu'une portion circonscrite d'un sens arbitraire dans l'espace et le temps. Ce sens n'est qu'un moment intemporel puisque Lucien va le dépasser et réussir finalement son ascension. Pour bien comprendre cette dialectique de l'Espace-sens et du temps-sens, il faudrait imaginer l'espace et le temps comme des signifiants en mesure de décrire l'évolution et surtout la transformation de Lucien ainsi que David.

Le signe en sémiologie est porteur de deux facettes intrinsèques et indissociables. Ce sont le signifiant et le signifié. Ferdinand de Saussure nous explique que le signifié étant la représentation mentale du signe, le signifiant serait son image acoustique. Selon le linguiste suisse, le signe va relier une image acoustique à un concept. L'image acoustique étant l'empreinte psychique du son. Umberto Eco, nous explique ainsi la relation qui existe entre signifiant et signifié :

« Moi je crois que l'expérimentalisme littéraire travaille sur ce lieu où nous habitons que sont les langues. [...] Le signifiant organise des sons, le signifié organise des idées. [...] Sans langue, il n'y aurait pas d'idées, mais un pur flux d'expérience non accomplie et non pensée. »¹³

¹² ECO, Umberto, Op.cit., P. 58.

¹³ ECO, Umberto, Op.cit., P.56.

Nous pourrions ajouter concernant le signifiant et le signifié, qu'ils permettent de saisir le caractère complexe du sens d'un mot dans une certaine configuration sémantique et logique.

4. Le statut sémiologique du personnage

Roland Barthes nous explique que le personnage ne cesse de s'imposer à l'analyse structurale du récit. Il précise par ailleurs, que le personnage est surtout action puisqu'il opère dans une strate de sens intelligible et actancielle. L'analyse sémiologique du personnage tente de contourner la représentation d'essence psychologique. Le personnage n'est plus considéré comme un être mais comme un participant. Le personnage devient l'agent de séquences d'actions qui lui sont propres. Lucien et David allant à Paris et la rencontre de Lucien et de Herrera sont des séquences avec plusieurs perspectives et surtout différents sens. Cependant, Barthes nous explique que le personnage comme statut dans le récit a subi une évolution conséquente depuis l'antiquité avant de devenir un statut actanciel et sémiologique.

« Dans la poétique aristotélicienne, la notion de personnage est secondaire, entièrement soumise à la notion d'action : il peut y avoir des fables sans "caractères", dit Aristote, il ne saurait y avoir de caractères sans fable. [...] Plus tard, le personnage [...] a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu, une "personne", bref un "être" pleinement constitué [...]. Dès son apparition, l'analyse structurale a eu la plus grande répugnance à traiter le personnage comme une essence [...]. Comme le rappelle T. Todorov, Tomachevski alla jusqu'à dénier au personnage toute importance narrative [...]. Propp les réduisit à une typologie simple, fondée non sur la psychologie, mais sur l'unité des actions que le récit leur impartit (Donateur d'objet magique, Aide, Méchant, etc.). »¹⁴

La notion de personnage est primordiale dans les études sémiologiques du texte littéraire. L'analyse sémiologique du personnage se base sur le sens et la signification de cet actant dans la diégèse. Selon la théorie de Philippe Hamon, le personnage est un

¹⁴ BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, 1985, P.89.

signe associé à d'autres signes dans le texte. Il produit un effet sémantique à travers la fonction qu'il occupe dans la narration. « Que le personnage soit de roman, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de « *fixation* » traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature ». ¹⁵

Le personnage selon Hamon est une unité autonome qui se développe au sein d'une structure de sens. Le personnage d'un récit va se définir selon des critères fonctionnels de par sa sphère d'action. En effet, les personnages tissent un réseau particulier d'appels et de rappels. C'est ainsi qu'un personnage devient le centre de son propre microcosme à travers des attributs particuliers à sa situation dans le récit. Carlos Herrera est un exemple intéressant dans la mesure où l'essence même de sa réalité identitaire demeure un mystère pour Lucien.

4.1. Carlos Herrera

Le personnage de Carlos Herrera est un personnage-signe essentiel dans *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac et dans l'ensemble de la *Comédie humaine*. C'est un critique littéraire et un homme de lettre. « L'abbé Carlos Herrera, chanoine honoraire du chapitre de Tolède, envoyé secret de Sa Majesté Ferdinand VII à Sa Majesté le roi de France, pour lui apporter une dépêche. » ¹⁶ Il représente la bourgeoisie intellectuelle de l'époque. Il joue un rôle majeur dans la vie de Lucien Chardon. C'est lui qui va introduire le jeune poète dans le monde des lettres parisien. Carlos Herrera symbolise la manipulation et la séduction du milieu littéraire. Il représente également les dangers et *Illusions* auxquels Lucien est confronté dans sa quête de succès et de reconnaissance. Carlos Herrera en tant que personnage-signe central, nous semble porteur des thèmes défendus par Balzac dans *Illusions perdues*. Il englobe autour de lui l'ambition, la désillusion et surtout les complexités des relations sociales et professionnelles.

¹⁵ HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Littérature. Mai 1972, P. 86.

¹⁶ De Balzac, Honoré, *Op.cit.*, P. 285.

Néanmoins, L'abbé Carlos Herrera est un personnage cyclique de la Comédie humaine. Il est en vérité Vautrin, le forçat. De son vrai nom Jacques Collin, Vautrin qu'on retrouve dans *Illusions perdues* sous les traits de Carlos Herrera, est un personnage avec une autorité naturelle et un grand savoir. Vautrin est un symbole de la lutte entre le bien et le mal, car, bien qu'il ait un côté immoral et manipulateur, il est aussi doté d'une certaine noblesse d'esprit et d'une capacité à voir au-delà des conventions sociales. Son personnage soulève des questions sur la nature humaine et les sacrifices que l'on est prêt à faire pour atteindre ses objectifs.

En effet, dans *Illusions perdues*, Carlos Herrera est un personnage qui domine l'œuvre. Il incarne l'idée de la désillusion et de la critique acerbe du monde littéraire et des mœurs sociales de son époque. C'est surtout un mentor pour Lucien, lui ouvrant les yeux sur les réalités du milieu littéraire parisien, tout en lui faisant comprendre les difficultés et les compromissions inhérentes à la quête de succès et de reconnaissance. Herrera est également un personnage qui illustre la lutte entre l'idéal artistique et les pressions commerciales, mettant en lumière les illusions que les jeunes écrivains peuvent avoir sur leur carrière. Herrera est un jésuite et un homme de lettres que Balzac décrit de manière minutieuse. L'accent est mis sur sa stature physique et sa corpulence.

« L'abbé Carlos Herrera n'offrait rien en lui-même qui révélât le jésuite. Gros et court, de larges mains, un large buste, une force herculéenne, un regard terrible, mais adouci par une mansuétude de commande ; un teint de bronze [...] inspiraient beaucoup plus la répulsion que l'attachement. De longs et beaux cheveux poudrés [...] donnaient à ce singulier diplomate l'air d'un évêque [...] Le ruban bleu liséré de blanc [...] indiquait un dignitaire ecclésiastique. [...] Un tricorne était posé sur le devant de la voiture armoriée aux armes d'Espagne. »¹⁷

¹⁷ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P.286.

Le statut sémiologique du personnage de Carlos Herrera est celui d'un actant qui a comme fonction celle d'un guide averti qui révèle à Lucien les dures réalités de la vie littéraire, tout en soulignant les thèmes de l'ambition, de la désillusion et des compromis artistiques. La relation entre Lucien et Carlos Herrera met en lumière les tensions entre l'idéalisme et le réalisme, ainsi que les sacrifices que Lucien doit faire pour atteindre ses objectifs. Le parcours de Lucien, influencé par Herrera, illustre les thèmes centraux de Balzac sur la lutte pour la reconnaissance et les compromis que les individus sont prêts à faire dans leur quête de succès.

Lorsque Lucien réalise qu'il ne sera jamais pleinement intégré à la noblesse parisienne malgré son talent, sa beauté, sa verve ; il entre dans une spirale de dévalorisation de soi. Ce mouvement s'intensifie jusqu'à la rencontre de l'abbé Carlos Herrera (Vautrin), figure paternelle ambivalente, qui lui offre une réassurance narcissique perverse : celle de pouvoir reconstruire son image à condition d'abdiquer sa liberté et sa morale. Lucien accepte précisément ce marché : il renonce à son intégrité pour retrouver le mirage d'un moi idéalisé, façonné par Herrera. Ce dernier devient le metteur en scène d'un Lucien qu'il veut façonner comme une créature sociale, masquant ainsi la ruine intime de son narcissisme.

Il ne s'agit plus ici d'un simple jeu social, mais d'un faux-self (notion que Donald Winnicott développera plus tard), construit pour plaire et survivre dans un monde impitoyable. Le prix de cette restauration illusoire est lourd : Lucien se perd en tant que sujet, réduit à n'être que l'image que Vautrin veut bien projeter de lui.

4.1.1. Herrera, Père substitut et dévoiement du Nom-du-Père

Dans la doctrine lacanienne, le Père symbolique n'est pas l'image d'un géniteur réel, mais une fonction régulatrice qui institue la Loi, interdit l'inceste et introduit le

sujet dans l'ordre du langage. Il est le garant de l'articulation du désir et de la structure symbolique. L'image du père est un signe constant et porteur de plusieurs significations. S'articulent avec la phylogénèse, cette image évolue avec le temps et se construit comme une matrice en relation avec l'identité paternelle. Néanmoins, cette représentation n'est pas directement en relation avec le père géniteur. Elle peut être en relation avec un personnage-signe qui porte en lui les aspirations et les affinités voulus par un personnage dans le récit.

Or, Lucien est orphelin d'un père véritable : sa filiation est incertaine, son nom (Chardon) est perçu comme une tare, et son ascension sociale est bloquée. Herrera surgit alors comme le faux Père, celui qui propose d'effacer l'humiliation du nom, en échange d'une abdication de la liberté. *« Je vous ai repris comme une mère reprend son enfant, comme un prêtre ramasse un calice pour le remettre à l'autel. »*¹⁸ Herrera devient ainsi le garant et l'artisan de la réussite de Lucien. Cette déclaration, d'allure christique, révèle le double langage du personnage : il récupère le fils égaré, mais c'est pour le consacrer à un usage profane, pour le manipuler et le façonner à son image. Le Nom-du-Père, censé structurer le sujet, devient ici Nom-de-l'Autre, parole captatrice qui détourne le sujet de lui-même ».¹⁹

Nous constatons que l'image du père en tant que signe sémiotique dans un récit revêt une grande richesse symbolique et permet d'explorer diverses dimensions du sens. Lorsqu'on évoque l'image du père, cette représentation peut fonctionner comme un signe qui incarne plusieurs notions culturelles, sociales ou psychologiques. Le père peut être un signe de transmission culturelle, patrimoniale ou morale. Son image évoque alors l'héritage, la continuité ou la responsabilité. Dans certains récits, l'absence ou la faiblesse du père peut souligner une rupture dans cette transmission. Parfois, l'image du père peut renvoyer à des notions de pouvoir excessif, de domination ou de répression. Elle peut ainsi évoquer la figure d'un père tyrannique ou oppressif, ce qui contribue à la construction du conflit ou de la tension narrative. Selon la théorie de Carl Gustav Jung ou de celle de Vladimir Propp, le père peut représenter un archétype du héros, du guide

¹⁸ BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 630.

¹⁹ LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre III : Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, P. 209.

ou du protecteur, contribuant à la dynamique du récit et à l'évolution psychologique des personnages.

4.1.2. Une relation de transfert teintée de fascination et d'effroi

La relation entre Lucien et Herrera obéit à une dynamique que Freud qualifie de transfert : déplacement d'un affect originel (souvent issu de l'enfance) vers une figure charismatique, qui devient le réceptacle du désir, de la culpabilité et de la crainte⁶.

Lucien, dès leur rencontre, est fasciné par l'autorité tranquille et glaciale d'Herrera. Il perçoit en lui une force dont il se sent privé, un pouvoir d'action, de dissimulation, de manipulation qu'il admire en secret. Balzac l'exprime avec une justesse psychologique remarquable :

« Il se sentait petit à côté de cet homme, comme une femme amoureuse se sent écrasée sous la grandeur d'un homme fort. »

La métaphore genrée est parlante : Lucien est dans une posture de dépendance affective et psychique, quasi érotisée. Il abdique devant une puissance paternelle sublimée, désirant à la fois plaire, obéir, et être aimé.

Cette soumission est le signe d'un narcissisme non consolidé. Lucien ne se reconnaît qu'à travers le regard d'un autre, qui devient son maître intérieur. Le transfert devient alors structurellement aliénant, empêchant toute individuation réelle.

4.1.3. Une figure mythique : Herrera comme double de Méphistophélès

Au-delà de la structure psychanalytique, Balzac inscrit Herrera dans un imaginaire mythique. Il incarne le tentateur, le maître noir, le diable élégant, à la manière de Méphistophélès dans Faust. Le pacte qu'il propose est limpide : succès contre obéissance, ascension contre damnation.

« Tu veux être riche, connu, admiré ? Accepte de te taire, de mentir, de trahir. »

Comme Faust, Lucien est séduit par la promesse d'un monde ouvert à ses désirs, sans voir qu'il sacrifie son âme (sa subjectivité, son intégrité). Herrera devient la figure du Surmoi mythologique, celui qui propose l'illusion de la toute-puissance, mais ne conduit qu'à la ruine.

Freud lui-même, dans *Totem et Tabou*, souligne que les figures paternelles archaïques oscillent entre protection et anéantissement, et que le sujet, pris dans l'ambivalence, désire autant qu'il redoute ce Père archaïque.²⁰ La figure mythique du personnage est essentielle lors de la compréhension de la signification du personnage-signe. La figure du personnage joue un rôle crucial dans la compréhension de la signification du personnage-signe. En linguistique et en sémiotique, le personnage-signe est souvent considéré comme un symbole ou une représentation qui véhicule une signification spécifique. La manière dont ce personnage est représenté, sa posture, ses caractéristiques visuelles et son contexte contribuent à transmettre et à renforcer la signification qu'il porte.

²⁰ FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1981, P. 108.

Deuxième partie

Les personnages-signes et la structure socio-symbolique dans *Illusions perdues*

Dans *Illusions perdues*, Honoré de Balzac explore en profondeur la société française du début du XIXe siècle, en utilisant notamment la figure du personnage-signe pour analyser la structure socio-symbolique de son univers. Les personnages de Balzac, en particulier ceux issus des classes sociales inférieures ou moyennes, jouent souvent un rôle symbolique qui dépasse leur simple individualité. Ils incarnent des archétypes ou des figures représentatives de certains enjeux sociaux et économiques. Lucien de Rubempré, Personnage central, incarne l'aspiration à la réussite sociale et littéraire, mais aussi la fragilité et la vulnérabilité face à la société. Son parcours illustre la tension entre l'illusion d'une ascension sociale et la réalité impitoyable.

Balzac construit une société hiérarchisée, où chaque groupe social a ses codes, ses valeurs, et ses représentations symboliques. La structure socio-symbolique se manifeste par le Paris des salons, des cafés, des rédactions, et des quartiers populaires illustrent les différentes strates sociales et leurs codes. Par exemple, le monde littéraire et mondain apparaît comme un espace de pouvoir et d'illusions, tandis que la province ou le bas-fond symbolisent l'authenticité ou la dureté de la réalité.

La montée de Lucien représente l'illusion de toute-puissance, tandis que sa chute illustre la fragilité des illusions et la cruauté de la société. La réussite, la célébrité, la réputation, et la littérature en tant que moyen de reconnaissance sociale sont autant de symboles qui structurent la société balzacienne. En effet, Balzac présente la société comme un système de signes où la valeur d'un individu est souvent déterminée par ses possessions, ses relations, ou sa capacité à naviguer dans les codes sociaux. La réussite passe par l'affirmation de ces signes, souvent superficiels, qui masquent la vacuité ou la corruption. Dans *Illusions perdues*, les personnages-signes sont à la fois des figures incarnant des archétypes sociaux et des vecteurs de la critique balzacienne des illusions et des hypocrisies de la société de son temps. La structure socio-symbolique, quant à elle, organise le roman en un réseau de lieux, de valeurs, et de représentations qui

reflètent la hiérarchie, la marchandisation, et la quête d'identité dans la société du XIX^e siècle représentée par Honoré de Balzac.

1. Les contraires qui se complètent

Quoi de plus subtile pour Honoré de Balzac que la création de deux personnages si semblables et dissemblables en même temps. La relation entre Lucien Chardon et David Séchard est complexe et évolutive. Lucien et David partagent une amitié sincère et une admiration mutuelle au début du récit. David soutient Lucien dans ses aspirations littéraires et lui offre son aide financières et aussi affective. Cependant, leur relation est également marquée par les tensions et les conflits liés aux ambitions de Lucien. Lucien aspire à réussir dans le monde littéraire parisien, mais il est confronté à de nombreuses déceptions, ce qui le pousse parfois à trahir ses idéaux et surtout ses amis. Sa quête de succès le conduit à un monde de superficialité et de compromissions, ce qui le sépare progressivement de David, qui reste ancré dans ses valeurs.

1.1. Lucien Chardon

Lucien Chardon est l'un des personnages emblématiques de La Comédie Humaine d'Honoré de Balzac. Il symbolise la perte des illusions et l'ascension d'un personnage transformé suite à la rencontre de L'abbé Carlos Herrera et surtout Jacques Collin, le forçat sans scrupules et si ingénieux. Lucien Chardon est un personnage-signe qui représente l'idéal de la beauté masculine et l'homme de lettre qui tente de réussir dans une société immorale où règne le pouvoir de l'argent. En effet Lucien va essayer de réussir dans le domaine des lettres tout en gardant une certaine naïveté qui va disparaître au fur et à mesure que ses illusions s'estompent et s'étiolent.

« Lucien se tenait dans la pose gracieuse trouvée par les sculpteurs pour le Bacchus indien. Son visage avait la distinction des lignes de la beauté antique : c'était un front et un nez grecs, la blancheur veloutée des femmes, des yeux noirs tant ils étaient bleus [...]. Ces beaux yeux étaient surmontés de sourcils comme tracés par un pinceau chinois [...]. Le long des joues brillait un duvet soyeux [...] Une suavité divine respirait dans ses tempes

d'un blanc doré. [...] Le sourire des anges tristes errait sur ses lèvres de corail rehaussées par de belles dents. Il avait les mains de l'homme bien né, [...] que les femmes aiment à baiser. Lucien était mince et de taille moyenne. [...] Il avait les hanches conformées comme celles d'une femme. »²¹

Lucien Chardon, qui deviendra Lucien de Rubempré, est constamment désireux de s'émanciper de son origine modeste. Il quitte la province afin de gagner Paris. Son parcours est marqué par des aspirations littéraires et une quête de reconnaissance sociale au sein de la bourgeoisie parisienne. Balzac le représente dans *Illusions perdues* comme issue d'une bourgeoisie déchue et sans argents. On apprend ainsi que Lucien a vu le jour dans une famille bourgeoise provinciale à Angoulême. Il nourrit des ambitions artistiques et rêve d'une profession en littérature.

C'est dans l'espoir de se faire une place dans le domaine de la littérature que Lucien décide de quitter sa province natale pour s'installer à Paris. Il vient à la capitale afin de poursuivre ses ambitions et dans l'espoir de les concrétiser. Ce changement de résidence représente le point de départ de son avancement social et sa quête de renommé et de réussite sociale. En effet, Lucien, à Paris, participe à différents groupes littéraires et côtoie des personnalités influentes. Il se fait des amis parmi des auteurs, des journalistes et des personnes de la haute société. Ses liens sociaux lui offrent quelques opportunités, mais il doit aussi faire face à la jalousie et à la concurrence.

« Lucien resta dans l'hôtel de Bargeton en s'identifiant à toutes les jouissances d'une fortune dont l'usufruit lui était livré. [...] Il prit un air dominateur que sa belle maîtresse encouragea. Il savoura les plaisirs du despotisme conquis par Naïs [...] et s'essaya à jouer le rôle d'un héros de petite ville. [...] Amélie, venue avec monsieur du Châtelet, affirmait ce grand malheur dans un coin du salon où s'étaient réunis les jaloux et les envieux. »²²

²¹ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P.53.

²² De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 225.

Lucien connaît un certain succès avec ses ouvrages, mais il recherche sans cesse l'approbation et la reconnaissance des autres. Il est charmé par l'univers du divertissement et des salons parisiens, ce qui le pousse à faire des concessions sur ses principes littéraires. À mesure que l'intrigue se déroule, Lucien prend conscience de la cruauté du monde littéraire et de la nature souvent fugace du succès. Il est confronté à des déceptions, de la trahison et de la manipulation, ce qui le mène à une grande désillusion. Au final, Lucien, ayant perdu ses illusions et sa position sociale, se voit obligé de revenir dans sa région natale pour faire face à ses fautes et à la réalité de sa vie. C'est là qu'il rencontre sur le chemin L'Abbé Carlos Herrera qui va l'introduire véritablement dans la bourgeoisie parisienne. Carlos Herrera va abraser définitivement les illusions de Lucien.

Lucien Chardon est le personnage-signe des *Illusions perdues* et des *Splendeurs et misères des courtisanes*. C'est un personnage qu'on pourrait placer sous le signe de l'émancipation de ses illusions et ses chimères. Honoré de Balzac a passé sept ans avant d'achever le parcours illusoire, mais si réaliste de Lucien.

« D'*Illusions perdues*, Balzac a écrit que c'était « l'œuvre capitale dans l'œuvre. » Son héros, le poète Lucien Chardon, occupera le romancier pendant sept ans [...] à *Splendeurs et misères des courtisanes*. Et le mot illusion se lit partout dans *La Comédie humaine*. Les illusions, ce sont d'abord celles [...] du jeune provincial et de sa famille. Puis celles que Paris présente au poète ambitieux [...] Lucien se corrompt sans pour autant réussir et rentre dans sa province, vaincu, désillusionné. »²³

Lucien Chardon est le signe d'une époque que les historiens résument sous l'appellation de mal du siècle. C'est un poète et un jeune idéaliste qui aime la compagnie des belles femmes et des salons littéraires. Néanmoins, le paradoxe de la dialectique

²³ <https://shs.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2006-1-page-41?lang=fr&tab=resume>

balzacienne, nous offre une alternative à l'illusion. Il nous plonge dans la réalité perçue par Lucien comme représentative d'un monde qui s'offre à lui suite à ses désillusions. Une attitude que son ami David Séchard ne pourra jamais accepter comme mode de vie. C'est pourquoi, il va demeurer prisonnier de ses illusions jusqu'à les perdre.

1.2. David Séchard

Un autre personnage-signe est l'associé de Lucien au début de son aventure. David Séchard est le contraire de Lucien. Il est généreux et d'une bonneté exemplaire. C'est un personnage plein d'ardeur au travail et surtout, c'est un inventeur. Il a découvert une nouvelle technique qui va permettre l'utilisation d'un nouveau procédé de fabrication de papier à bas prix. David est le contraire de son père. Un personnage avare et calculateur. Honoré de Balzac nous représente David à travers son physique qu'il relie à son caractère. C'est un personnage doté d'une force naturelle qui lui permet de s'acharner dans son travail. Le référent intellectuel est corollaire d'une capacité physique qui donne un sens à la volonté de David de réussir malgré les contraintes et les trahisons.

« David avait les formes que donne la nature aux êtres destinés à de grandes luttes, éclatantes ou secrètes. Son large buste était flanqué par de fortes épaules [...] Son visage, brun de ton, coloré, gras, supporté par un gros cou, enveloppé d'une abondante forêt de cheveux noirs [...] mais un second examen vous révélait dans les sillons des lèvres épaisses, dans la fossette du menton, dans la tournure d'un nez carré [...] dans les yeux surtout ! Le feu continu d'un unique amour, la sagacité du penseur, l'ardente mélancolie d'un esprit [...] qui se dégoûtait facilement des jouissances tout idéales en y portant les clartés de l'analyse. »²⁴

David est un personnage-signe porteur de plusieurs significations. Sur le plan sémantique, il nous semble que Balzac lui a attribué plusieurs qualités en insistant sur

²⁴ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 51.

passion profonde pour la poésie et la littérature. Il aspire à produire des œuvres qui incarnent ses principes artistiques et sa perspective du monde. Suite à son emménagement à Paris avec son camarade Lucien, il fait face à la vérité du milieu littéraire. Il réalise vite que la réussite n'est pas seulement liée au talent, mais également aux réseaux, aux relations et aux concessions. Tout au long de son parcours, David fait face aux tromperies et aux manipulations inhérentes au monde littéraire et journalistique. Il prend conscience que ses principes sont fréquemment compromis par l'obligation de contenter un auditoire ou de répondre à des intérêts commerciaux. David finira par faire banqueroute et abandonnera malgré lui sa papeterie et surtout son invention. Il fera même de la prison et heureusement pour lui, son héritage le sauvera.

« David Séchard, aimé par sa femme, est père de deux enfants [...] Ève a eu l'esprit de le faire renoncer à l'état d'inventeur. Il cultive les lettres par délassement, mais il mène la vie heureuse et paresseuse du propriétaire faisant valoir. Après avoir dit adieu sans retour à la gloire [...] il s'est rangé dans la classe des rêveurs et des collectionneurs : il s'adonne à l'entomologie, et recherche les transformations [...] des insectes que la science ne connaît que dans leur dernier état. »²⁵

Au bout du compte, David fait face à l'échec et à la désillusion. Sa carrière ne décolle pas comme il le souhaitait, et il se confronte à des problèmes financiers et personnels. Une déchéance qui va l'emmener à perdre le brevet de son invention si lucratif. Il rentre à Angoulême dans le but de reconstruire son existence ; en vain. Balzac, à travers la figure de David, examine des sujets tels que la quête d'authenticité, la recherche de sens dans un univers matérialiste et bourgeois ainsi que les renoncements parfois nécessaires pour maintenir sa fidélité à soi-même. David est le reflet de Balzac. Il est le récit des déboires même d'Honoré de Balzac à l'époque où il voulait réussir dans l'imprimerie.

²⁵ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 955.

2. La dimension historique et la critique de la bourgeoisie

La Comédie humaine d'Honoré de Balzac est une pensée qui s'articule autour d'une critique sociale et surtout bourgeoise. Etant une figure intellectuelle dotée d'un humanisme réaliste et parfois même romantique, Balzac décortique les mécanismes sociaux et culturels de son époque. Il dénonce l'emprise de l'argent et de la cupidité sur les gens et dresse un constat sans ombrage sur les velléités de son époque. Dans ses écrits, l'aristocratie héréditaire est souvent confrontée à l'irruption des classes populaires. Le concept d'ascension social devient la pierre de touche d'une philosophie morale et idéologique. La réussite au détriment des faibles en devient le vecteur et le symbole. Dans *Illusions perdues* la fréquentation de la classe bourgeoise est censée pouvoir modifier la sensibilité des jeunes parvenus qui sont enchaînés à l'idéologie du gain à travers un réalisme aussi intense qu'acérbe. Le réalisme balzacien se caractérise par une représentation détaillée et fidèle de la société de son temps, avec une attention particulière aux aspects économiques, sociaux et psychologiques des personnages.

Pierre Barbéris souligne que Balzac ne se contente pas d'une simple reproduction de la réalité, mais cherche à en analyser les lois, à comprendre les mécanismes sociaux et à révéler la complexité des caractères humains. Son œuvre, constitue un vaste tableau de la société française post-révolutionnaire, où chaque personnage et chaque situation sont étudiés pour illustrer les dynamiques sociales et économiques. En étudiant le réalisme balzacien, Barbéris met en avant la dimension quasi-scientifique de l'œuvre, où le romancier agit comme un observateur attentif et un analyste des mœurs. Cette approche contribue à faire de Balzac un pionnier du réalisme en littérature, en insistant sur la précision, la documentation et la critique sociale. L'idéologie balzacienne est pour ainsi dire, est intemporelle. Le texte demeure selon Barbéris porteur de signes idéologiques englobant le texte même.

« En fait, l'idéologie du texte, ou l'idéologie dans le texte, ou l'idéologie par le texte désigne [...] trois choses à la fois cousines et différentes :

Les signes, plus ou moins figés des idéologies contemporaines, que le texte entend comme transcender, signes présents [...] comme éléments du décor contemporain. Exemples : l'idéologie libérale ou légitimiste [...] dans Madame Bovary [...] Le texte [...] en reproduit,

non sans volonté de satire, les divers discours et rhétoriques, les tics. L'exemple le plus frappant, ce peut être Homais et son voltairianisme de bourgeois d'ordre [...]. Le texte [...] fait allusion consciemment [...] à des idéologies [...] qui ont cessé [...] d'inventer et de parler. Et l'idéologique du livre [...] c'est de le dire.

Les signes de l'idéologie englobante que le texte, à son insu [...] véhicule, reproduit, manifeste [...] »²⁶

Balzac dépeint la bourgeoisie comme une classe en pleine expansion, souvent motivée par l'ascension sociale, la recherche de richesse et de respectabilité. Ses personnages bourgeois incarnent à la fois l'ambition, l'égoïsme, la prétention et parfois la vanité, mais aussi la crainte de la chute et la soif de sécurité. Balzac montre une société en mutation, où l'argent devient un symbole de pouvoir et de réussite sociale. Selon Pierre Barbéris, Balzac ne se contente pas de peindre la bourgeoisie de manière flatteuse, il la critique en soulignant ses travers, ses hypocrisies et ses vanités. La bourgeoisie, dans ses œuvres, apparaît souvent comme une classe superficielle, préoccupée par l'apparence, l'argent et le statut, au détriment des valeurs morales ou intellectuelles. Balzac met en lumière les hypocrisies sociales, les compromis et les ambitions démesurées de ses personnages, illustrant la vacuité et la corruption de cette classe. Balzac adopte une approche réaliste, voire naturaliste, qui dévoile les mécanismes sociaux et économiques à l'œuvre dans la société de son temps. Sa critique n'est pas seulement morale, mais aussi sociale. Il montre comment la quête de richesse peut conduire à la déshumanisation, à la perte de moralité, et à la corruption des individus.

Honoré de Balzac est souvent reconnu comme un des précurseurs du roman réaliste parmi les écrivains français du XIXe siècle. Sa création emblématique, « La Comédie Humaine », présente une vision étendue de la société française à son époque, en se concentrant spécialement sur la bourgeoisie qu'il illustre avec une finesse et une profondeur exceptionnelles. Balzac rédige ses œuvres durant une période de grandes mutations socio-économiques en France, marquée notamment par l'émergence de la bourgeoisie et la métamorphose des structures de pouvoir suite à la Révolution française

²⁶ BARBERIS. Pierre, *Le prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980, P. 41.

et à l'industrialisation. Balzac dépeint fréquemment la bourgeoisie, classe qui émerge avec influence, comme étant avide de richesse, de statut social et de pouvoir. Balzac, en se servant de personnages divers et compliqués, examine les désirs, les vulnérabilités et les contradictions propres à cette couche sociale. C'est Etienne Lousteau qui va le premier initier Lucien en lui prodiguant des conseils sur le monde parisien et sa bourgeoisie.

« Mon pauvre enfant, je suis venu comme vous le cœur plein d'illusions, poussé par l'amour de l'art [...] : j'ai trouvé les réalités du métier, les difficultés de la librairie et le positif de la misère. Mon exaltation [...] me cachaient le mécanisme du monde ; il a fallu le voir, se cogner à tous les rouages [...] entendre le cliquetis des chaînes et des volants. Comme moi, vous allez savoir que, sous toutes ces belles choses rêvées, s'agitent des hommes, des passions et des nécessités. Vous vous mêlerez forcément à d'horribles luttes [...] où il faut se battre systématiquement pour ne pas être abandonné par les siens. Ces combats ignobles désenchangent l'âme [...] car vos efforts servent souvent à faire couronner un homme que vous haïssez, un talent secondaire présenté malgré vous comme un génie. »²⁷

Les œuvres de Balzac, comme *Eugénie Grandet*, *Le Père Goriot* et *Illusions perdues*, illustrent les combats de la bourgeoisie pour obtenir une reconnaissance sociale et progresser économiquement. Il illustre comment cette recherche peut déboucher sur des actions égoïstes et amORAles, tout en mettant en relief les principes et les standards qui définissent la vie bourgeoise. Balzac ne se limite pas à dépeindre la bourgeoisie ; il entreprend aussi de l'examiner et de la critiquer. Bien que quelques personnages de la bourgeoisie parviennent à réaliser leurs buts, Balzac souligne les effets néfastes de leur ambition excessive. Ses histoires traitent de manière récurrente des thèmes tels que la superficialité, l'hypocrisie et une moralité questionnable au sein du monde rural, mais surtout chez la bourgeoisie de l'époque.

²⁷ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 461.

Balzac évoque aussi la lutte des classes et les disparités sociales, illustrant comment la bourgeoisie, en tentant de se séparer de la classe ouvrière, participe à la dislocation de la société. À travers ses descriptions détaillées et son regard affûté, il réussit à produire une critique sociale qui demeure d'actualité. Georg Lukács est celui qui nous a offert une analyse pertinente sur l'opposition entre la bourgeoisie et les classes sociales défavorisées. La vision de Lukács nous semble intéressante dans la mesure où on trouve une certaine conception greimassienne des figures opposées dans le récit.

« L'histoire de la philosophie bourgeoise est entièrement déterminée [...] par les luttes de classes [...] C'est ainsi qu'il faut voir les raisons du tournant décisif dans l'évolution de l'irrationalisme moderne, selon qu'il s'oppose encore au progrès bourgeois [...] ou qu'il est déjà, en tant qu'aile réactionnaire radicale de l'idéologie bourgeoise, le soutien de la résistance acharnée [...] dont il va parfois jusqu'à assumer la direction. »²⁸

En résumé, l'œuvre de Balzac offre une étude simultanément historique et critique de la bourgeoisie. Par ses portraits nuancés et ses analyses approfondies, il propose une réflexion sur les aspirations, les valeurs et les paradoxes de cette classe sociale en progression. Son legs demeure vivant, car il nous incite à réfléchir sur les défis de la société contemporaine et sur les mécanismes de pouvoir et de richesse qui persistent.

3. La symbolique de Paris dans *illusions perdues*

La plupart des chercheurs s'accorderaient pour dire que la relation entre l'espace et le texte est complexe. Preuve en est que plusieurs disciplines s'attèlent à étudier l'espace comme élément important pour la compréhension de la narration. À première vue, l'espace relève de la réalité environnante, il la construit même. C'est pourquoi, nous sommes enclins de considérer l'espace comme un objet concret, une matière, c'est-à-dire une composition même du monde sensible. L'espace est une expression et un contenu. La dimension spatiale est une représentation cognitive. Maurand affirme : « Par

²⁸ LUKACS, Georg (1962), *La destruction de la raison*, Paris, Éditions Delga, 2010, P. 42.

*nature l'espace apparaît comme une propriété du réel, de la matière, mais il ne cesse d'être une construction de l'esprit, car l'espace n'est concevable que pour un observateur. »*²⁹

Paris est une entité à part entière dans *Illusions perdues*. La dimension spatiale de la ville de Paris constitue une forme, C'est-à-dire un réseau de relations. Or, la forme, on le sait, est génératrice de sens, et ce dernier à partie liée avec la langue. Donc, en même temps qu'il procède de la subjectivité, puisque construit par un sujet, l'espace fonctionne comme objet sémiotique et linguistique. Dans cet ordre d'idées, l'espace est saisi en tant que système de rapports, basé sur le principe d'opposition. On obtient alors un dispositif de catégories qu'on peut appliquer à la province par rapport à la ville de Paris. « *Angoulême est une vieille ville, bâtie au sommet d'une roche en pain de sucre qui domine les prairies où se roule la Charente. « Ce rocher tient vers le Périgord à une longue colline qu'il termine brusquement sur la route de Paris à Bordeaux, en formant une sorte de promontoire dessiné par trois pittoresques vallées. »*³⁰

Ainsi l'espace et en l'occurrence, la ville de Paris, serait un réseau signifiant, fondé sur un ensemble de catégorie qui sont autant de niveaux de pertinence. Dans *Illusions perdues*, la ville de Paris est décrite comme un acteur à part entière, un lieu où convergent espoirs, désenchantements et combats sociaux. Balzac décrit la ville comme un endroit rempli de contradictions, où l'esthétique et la pauvreté coexistent. Lucien Chardon débarque à Paris avec des aspirations de réussite dans le domaine de la littérature et de l'art. Mais il est rapidement confronté à la dure réalité de la vie parisienne, caractérisée par l'ambition, la concurrence et la corruption. En effet, Paris incarne à la fois l'opportunité et la désillusion.

Dans *Illusions perdues*, la ville de Paris est bien plus qu'un simple décor romanesque. Elle constitue une entité à part entière, un personnage symbolique, une

²⁹ MAURAND, G, *De l'espace dans le texte à l'espace-texte*, Dans *Espaces*, Toulouse, 1988, P.117.

³⁰ De BALZAC, Honoré, *Op.cit.*, P. 63.

machine à désirer et à broyer. Elle est, pour Lucien Chardon et tant d'autres héros balzaciens, l'objet de toutes les projections imaginaires, mais aussi le lieu brutal de l'épreuve du réel. Balzac ne décrit pas la capitale comme un espace neutre ou pittoresque, mais comme un labyrinthe où s'affrontent les pulsions, les intérêts, les classes, les langages. Lire la ville dans *Illusions perdues*, c'est donc entrer dans une poétique de la désillusion, où l'espace urbain devient le miroir fragmenté de la conscience moderne.

Dès les premières évocations de la capitale, Paris est fantasmé. Pour Lucien, élevé dans la province étroite d'Angoulême, la capitale incarne l'ailleurs absolu, le lieu où tout est possible : réussite littéraire, reconnaissance sociale, transformation du moi. Balzac écrit :

« *Paris ! il y montait comme on monte à Jérusalem.* »³¹ Cette analogie religieuse montre que Paris est sacralisé : c'est une Terre promise, chargée d'un pouvoir rédempteur. On y va pour renaître, exister, être vu. Dans cette logique, la ville fonctionne comme un objet du désir, un écran où le sujet projette ses aspirations les plus profondes.

Ce fantasme est partagé par de nombreux personnages de la Comédie humaine, et Balzac en fait une structure mentale collective. Paris devient alors un mythe moderne, nourri de représentations sociales, littéraires et politiques.

3.1. Une ville labyrinthe : l'espace comme piège

Cependant, dès l'arrivée de Lucien dans la capitale, l'illusion se fissure. La ville décrite par Balzac est incompréhensible, tentaculaire, mouvante, à l'image de ce passage saisissant :

« *Paris est une mer : qui la traverse sait ce qu'est l'infini.* »³²

³¹ BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 87.

³² BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 210.

Cette métaphore maritime suggère une perte de repères : Paris est un espace dévorant, impossible à maîtriser. Le provincial y devient un naufragé, confronté à une géographie instable. Balzac évoque une ville de quartiers codés, où chaque lieu correspond à une caste, un marché, un langage : la rue Saint-Fiacre pour les libraires, le Palais-Royal pour les intrigants, les boulevards pour les journalistes.

Paris est donc un espace socialement stratifié, mais cette stratification est masquée par l'agitation et le brouhaha. Le jeune poète ne comprend pas les règles implicites de cette ville-monde. Il est englouti par un espace symbolique qu'il ne sait pas lire.

3.2. La capitale comme théâtre de la modernité : vitrine et illusion

Balzac décrit une ville où tout est spectacle, où la vérité est souvent dissimulée derrière une façade. Il insiste à plusieurs reprises sur la dimension théâtrale de Paris, lieu de masques, de postures, de simulacres :

« À Paris, tout est étiquette, tout est apparence. »³³

La ville devient un théâtre social, où les individus jouent leur rôle. Les vêtements, les appartements, les salons, les journaux sont des scènes sur lesquelles chacun tente de briller. Lucien, naïf, est d'abord fasciné par ce miroir aux alouettes ; il se pare de beaux habits, fréquente les milieux artistiques, tente de faire illusion.

Mais cette apparence est fragile. Dès qu'il trébuche, la réalité sociale resurgit avec violence. La ville est alors révélée comme un décor creux, un monde de signes vides. Roland Barthes aurait parlé d'un système de connotations sociales où l'être est remplacé par le paraître.³⁴

³³ IBID., p.244.

³⁴ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 59.

3.3. Paris et l'économie du désir : spéculation et prostitution symbolique

Dans *Illusions perdues*, Paris est également le lieu d'une économie du désir, où tout s'achète, tout se vend, y compris la littérature, l'amour, la réputation. Balzac décrit un monde mercantile, dominé par la loi du profit, que ce soit dans les cercles de la presse ou dans les salons.

« À Paris, tout est question de placement. Un vers, un regard, un sourire, tout doit rapporter. »³⁵ Cette logique pervertit les idéaux luciens. Le poète devient journaliste à gages, l'amant devient courtisan, le talent se transforme en produit échangeable. La ville fonctionne comme un vaste marché du capital symbolique, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu⁶.

Dans cette économie, le désir n'est plus structuré par la loi ou l'éthique, mais par l'opportunité, la performance, l'effet immédiat. Paris devient l'organe du fantasme capitaliste, un système où tout est instrumentalisé, y compris le sujet lui-même.

3.4. Une ville écrasante : chute et désillusion

Le dernier portrait de Paris dans le roman est celui d'un monde fermé, sans issue, sans salut. Lucien, désormais ruiné, trahi, vidé, erre dans la ville sans plus y croire. La ville qu'il voulait conquérir s'est refermée sur lui comme un piège. Elle est désormais l'espace de la chute, du désespoir, de la perte.

« Paris l'avait rejeté comme un déchet, sans même l'avoir digéré. »³⁶ Cette phrase terrible clôt symboliquement la trajectoire lucienne : Paris, métropole de la modernité, devient une figure maternelle dévorante, une machine à broyer les âmes trop pures.

Lucien n'est pas seulement un homme qui a échoué. Il est le symptôme d'un espace social inhumain, qui transforme le désir en marchandise, l'idéal en cynisme. Balzac ne

³⁵ Balzac, Honoré, Op.cit., P. 265.

³⁶ BALZAC, Honoré, Op.cit., P.579.

condamne pas la ville ; il en révèle le fonctionnement tragique, et inscrit dans sa topographie même la dislocation du sujet moderne.

Les différents milieux sociaux que Lucien explore, du monde de la littérature aux salons parisiens en passant par le milieu de la presse, illustrent les luttes de pouvoir et les intrigues qui caractérisent la ville de Paris. Balzac met en lumière les sacrifices que les individus doivent faire pour réussir dans cette ville, souvent au détriment de leurs valeurs et de leurs relations personnelles. Lucien en fera l'expérience dès son arrivée à Paris.

« Pendant les premiers jours de son installation à l'hôtel de Cluny, Lucien, comme tout néophyte, eut des allures timides et régulières. Après la triste épreuve de la vie élégante qui venait d'absorber ses capitaux, il se jeta dans le travail avec cette première ardeur que dissipent si vite les difficultés et les amusements que Paris offre [...] et qui, pour être domptés, exigent la sauvage énergie du vrai talent ou le sombre vouloir de l'ambition. »³⁷

Nous constatons que la ville de Paris joue un rôle central et symbolique dans le récit. Elle représente à la fois un lieu de rêve et de désillusion pour Lucien et David. Paris est perçue comme un espace d'opportunités, un endroit où Lucien espère réussir en tant qu'écrivain et s'élever socialement. Cependant, en parallèle, Paris est aussi un terrain de désillusion. Lucien découvre rapidement la dureté de la vie urbaine et les intrigues du monde littéraire et artistique. La ville se transforme en un lieu de compétition, de mensonges et de trahisons. Les illusions de grandeur s'effondrent face à la réalité du monde parisien, où l'apparence et le statut social priment souvent sur le talent.

3.5. La symbolique picturale de Paris dans *Illusions perdues*

Depuis l'Antiquité, la littérature a toujours irréfragablement connu des accointances étroites avec les autres formes d'art créant ainsi des liens de correspondances artistiques, où le langage va interpréter, décrire et parfois concevoir de nouveau ; une œuvre d'art picturale ou sculpturale en l'inscrivant dans un champ textuel et mimétique pour

³⁷ Ibid., P. 365.

démystifier l'ineffable et pour expliciter le sibyllin. « *La littérature a la particularité de pouvoir représenter l'ensemble des autres arts, soit dans une perspective mimétique, soit dans une perspective d'appropriation, voire de recreation. Ainsi, nombreux et nombreuses sont les auteurs et autrices qui parviennent à rendre visibles, audibles, perceptibles, des œuvres d'art.* » En effet ce rapport approximatif, démontre que la littérature n'est point un art isolé et reclus, mais un art trépidant en perpétuel mouvement ouvert aux échanges et aux évolutions, et est également une jonction d'influences multiples, afin de mieux saisir l'essence de la richesse de la condition humaine dans sa sensibilité, et ce en faisant recours à l'Ekphrasis qui est une description et interprétation littéraire des arts visuelles par le biais du langage, d'ailleurs ce procédé est souvent appliqué à la peinture qui est un art qui présente de manière considérable avec la littérature de nombreuses affinités tel que le plan esthétique et la parenté sensible, et partagent également une volonté commune de représentation, à savoir ; capturer un instant emblématique et poignant, et exprimer l'invisible, effectivement, ce parallélisme fut autrefois élaboré à l'Antiquité par le poète latin Horace dans sa célèbre formule *ut pictura poesis* qui ne peut que priser ces propos, signifiant (« comme la peinture, la poésie) affirmant que ces deux formes artistiques obéissent à des ambitions communes et figuratives. En ce sens la peinture et la littérature sont deux disciplines qui s'enrichissent mutuellement ayant le même regard sur le monde réel, derechef, il convient de souligner que la peinture n'est pas le seul horizon esthétique et source d'inspiration à travers lequel la littérature puise toute ses créations, la peinture s'inspire également de la littérature en représentant des scènes issues des différentes mythologies ou poésies, ou encore des pièces théâtrales comme celle de Shakespeare, en guise d'exemple ; le peintre John Everett Millais a fait de Ophélie qui est un personnage Shakespearien par excellence ; le cœur de sa composition picturale entre 1851-1852. Après avoir exploré les liens indéfectibles unissant littérature et les autres formes d'art notamment la peinture, il convient d'évoquer la représentation de Paris dans *Illusions perdues* de Balzac ; offrant à la Capitale de France une densité artistique et romanesque à la fois. De ce fait, l'auteur adopte une écriture aux accents picturaux pour la description des lieux avec une précision quasi topographiques tel un tableau vivant, d'ailleurs la description du Faubourg Saint-Marceau en est l'exemple irrépessible.

3.5.1. Paris comme un tableau en clair-obscur :

A travers une trame narrative visuellement poignante, Balzac offre à Paris les contours d'un clair-obscur pictural, qui est un dispositif esthétique fondé sur les forts contrastes de lumière et d'ombre souvent porteurs de significations profondes parfois dramatiques, inspiré de l'esthétique baroque et romantique, à l'instar de ces peintres tel que Géricault, Balzac projette sur la Capitale une lumière lancinante mais douce aux lueurs trompeuses et fallacieuses, dissimulant une réalité plus âpre, en effet, cette dernière symbolise la renommée, la gloire intellectuelle, et l'ascension sociale, qui attirent Lucien de Rubempré comme une promesse de réussite et de grandeur. Cette lumière n'est pas une abstraction, elle se manifeste dans les lieux concrets tels que les salons littéraires, les rues, et les théâtres fastueux décrits par Balzac avec des accents picturaux proche de celui du peintre. Nonobstant, cette lumière bascule vers l'ombre et vers un monde opaque à travers lequel Balzac dévoile les vices humains, la manipulation, l'arrivisme et la corruption, ainsi, les lieux de sociabilité, les salons littéraires deviennent des espaces piégés et fourbes, régis par des affinités feintes fondée sur des intérêts et des desseins égotistes, et Paris ; une ville-mirage et fantasmagorique, devient un champ d'illusions, et en jouent sur les effets de lumières ; Balzac peint Paris comme un espace de tension antinomique jalonnant entre gloire et chute, aspiration et désespérance. Cette symbolique picturale de Paris, confère à *Illusions perdues* une puissance expressive saisissante : le roman s'apparente à une fresque allégorique du XIXe siècle, où l'élan de l'ambition se heurte au mur du désenchantement, Paris y apparait comme une dimension ambivalente de la manière la plus irrépréhensible à la fois un mirage aux promesses patelines et aux rêves et désirs inassouvis, et d'une autre, l'amertume de leur perte.

4. Lucien et la structure sémantique profonde

Lucien Chardon dans *Illusions perdues* va réapparaître dans *Splendeurs et misères des courtisanes* sous le nom de Lucien de Rubempré. C'est un personnage cyclique qui joue un rôle essentiel dans la compréhension de l'intrigue. Il porte en lui une dualité de caractère et deux voies par conséquent s'ouvrent à lui. Lucien est l'exemple du modèle

voulu par Balzac du personnage reparaissant. Un même personnage avec un antagonisme évident à propos de sa trajectoire voulue dans les deux récits. Lucien Chardon est naïf et romantique avec un sens de la poésie idyllique ; tandis que Lucien de Rubempré est sans scrupule et lâche. Le personnage-signe Lucien Chardon est doté d'une structure sémantique profonde, qui consiste en un ensemble de structures actancielles qui sera envisagé par le lecteur. Umberto Eco précise par ailleurs l'importance dans la narration de cette structure en disant :

« Il est clair que l'on décrit ici le statut de ces "interprétations" sociologiques ou psychanalytiques des textes, où il s'agit de découvrir ce que le texte, indépendamment de l'intention de l'auteur, dit en fait [...] sur la personnalité ou les origines sociales de l'auteur, soit sur le monde même du lecteur.

Et il est tout aussi clair que l'on en arrive à ces structures sémantiques profondes qu'un texte n'étale pas en surface mais qui sont envisagées par le lecteur comme clé pour l'actualisation complète du texte : les structures actancielles [...] et les structures idéologiques. »³⁸

La stratégie textuelle telle qu'elle apparaît dans *Illusions perdues*, nous semble en relation avec les choix et les décisions prises par Lucien lors de son parcours. Sa rencontre avec Carlos Herrera est le moment clé qui va déterminer le sens du récit. C'est ainsi que le titre voulu par Balzac va devenir limpide et clair. Honoré de Balzac use d'une stratégie narrative qui se dévoile presque à la fin du roman. C'est au moment de faiblir que le prêtre Herrera va dévoiler à Lucien sa véritable force. L'expérience de l'échec serait pour Lucien l'outil de sa réussite. Le but maintenant pour le jeune poète initié c'est la vengeance et la réussite sociale.

« – Comment ! reprit le chanoine, après avoir joué sans connaître les règles du jeu vous abandonnez la partie au moment où vous y devenez fort [...] sans même avoir le désir de prendre une revanche ! [...] vous n'éprouvez pas l'envie de monter sur le dos de ceux qui vous ont chassé de Paris !

³⁸ ECO, Umberto, *Lector in Fabula*,

Lucien frissonna comme si quelque instrument de bronze [...] eût fait entendre ces terribles sons qui frappent sur les nerfs.

– Je ne suis qu'un humble prêtre, reprit cet homme en laissant paraître une horrible expression sur son visage [...] ; mais si des hommes m'avaient humilié [...] trahi, vendu, comme vous l'avez été [...], je serais comme l'Arabe du désert ! [...] je ne laisserais prendre ma tête qu'après avoir écrasé mes ennemis sous mes talons. »³⁹

Au cœur de l'économie psychique lucienne, se trouve un désir fondateur, celui de l'élévation sociale et de la reconnaissance symbolique. Or, comme l'enseigne Lacan, « *le désir est toujours le désir de l'Autre* ». Lucien ne poursuit pas tant la gloire en soi que le regard valorisant d'autrui – de la société parisienne, des salons littéraires, des femmes influentes. Son désir ne se résorbe jamais dans un objet concret ; il demeure fuyant, insatisfait, car fondé sur un manque originaire, indépassable.

Ce manque est, dans la théorie lacanienne, constitutif du sujet : « *Le manque est le moteur du désir* »⁴⁰, affirme-t-il. Lucien, issu d'une bourgeoisie déclassée, se voit assigné à une position de défaillance symbolique : son patronyme « *Chardon* » le relègue à une origine provinciale médiocre, tandis que le nom de sa mère, « *de Rubempré* », cristallise l'illusion d'une noblesse retrouvée. Ce déficit nominal est une blessure narcissique que le personnage s'évertue à panser par une ascension sociale, littéraire et mondaine.

Balzac, en fin analyste de l'âme humaine, fait de cette quête une odyssée du manque : à mesure que Lucien avance, ce qu'il désire s'éloigne, se dérobe, le laissant toujours en deçà de lui-même. L'objet du désir est sans cesse déplacé. De l'amour de Louise de Bargeton au succès parisien, du rêve poétique au journalisme vénal, sans jamais conduire à la satiété. C'est là une logique métonymique du désir, telle que décrite

³⁹ De Balzac, Honoré, Op.cit., P. 583.

⁴⁰ LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

par Jacques Lacan dans Le séminaire, Livre XI (1973), où « *le désir glisse sur une chaîne d'objets sans jamais atteindre la jouissance pleine* »⁴¹.

Dans une perspective freudienne, le moi se constitue dans un rapport de tension avec le ça (siège des pulsions) et le surmoi (instance normative). Lucien Chardon, personnage écartelé, est précisément le théâtre d'un conflit identitaire où le moi fragile se trouve tiraillé entre l'exigence du surmoi, les injonctions sociales, morales, culturelles et les aspirations d'un ça impétueux, avide de reconnaissance, de jouissance, de puissance.

Son absence de père véritable, l'ombre de sa mère silencieuse, son origine sociale floue, nourrissent une carence symbolique majeure. Cette faille narcissique s'exprime dans son besoin obsessionnel d'être regardé, aimé, admiré. Il se rêve poète, mais ne peut s'empêcher de se compromettre ; il aspire à la grandeur, mais s'avilit dans les bassesses du journalisme. À cet égard, le personnage illustre la thèse de Lacan sur le stade du miroir ⁴²: le moi de Lucien est un leurre, un construit imaginaire fondé sur une image idéalisée, sans cesse menacée d'éclatement.

La blessure du manque, que Freud nomme castration symbolique, pousse Lucien à vouloir être ce qu'il n'est pas : noble, riche, parisien, homme de lettres reconnu. En cela, il rejoint le schéma du névrosé, pour qui le désir se construit comme une suppléance au vide fondateur du sujet. Comme le souligne Michel Schneider : « *Ce que désire le sujet, c'est la place du désir dans le désir de l'autre* »⁴³.

Lucien n'existe que sous l'œil d'autrui. Son identité repose sur une confirmation permanente par le regard social – celui des femmes, des critiques, des salons, des lecteurs, des mécènes. Ce phénomène, déjà signalé par Freud comme symptôme du

⁴¹ LACAN, Jacques, *Livre XI*, Paris, Seuil, 1973.

⁴² LACAN, Jacques, *Écrits*, Op.cit., P. 58.

⁴³ SCHNEIDER, Michel, *La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1981.

narcissisme secondaire, est exacerbé dans le texte balzacien. Chaque progrès de Lucien dans le monde social est immédiatement suivi d'un effondrement psychique lorsque le regard de l'Autre se retire ou se détourne.

Michel Schneider, dans *La comédie de la culture*, note avec justesse :

« Le narcissisme s'épuise à vouloir être confirmé par les autres. Mais ce que les autres valident, ce n'est jamais ce que je suis, seulement l'image que je donne. »⁴⁴

Ainsi, lorsque Lucien est adulé, il se voit beau, poète, presque aristocrate. Mais lorsqu'il est raillé, humilié, déchu, il tombe dans une haine de soi proche de la mélancolie. Balzac met en scène cette bipolarité du narcissisme avec une acuité remarquable. Lucien ne possède pas un narcissisme stable ; il est en perpétuelle oscillation entre surestimation de soi et sentiment d'indignité absolue. Cette labilité est signe d'un moi blessé, dont les limites sont poreuses et les assises fragiles. L'échec social agit alors comme un traumatisme narcissique, réactivant une blessure archaïque liée au désamour premier ou au manque de reconnaissance familiale.

Lucien Chardon va subir une métamorphose qui va influencer sur son parcours. La conscience de sa condition de victime de ses illusions, va créer chez lui l'envie de se venger d'une bourgeoisie qu'il va conquérir. La conscience du passage du bien vers le mal, est complète chez Lucien. Nous assistons à la fin des *Illusions perdues* à un changement de paradigme concernant l'attitude, les attributs et les aspirations de Lucien. Le personnage-signe en tant que signifiant et signifié demeure le même ; tandis qu'en tant qu'actant le changement est palpable. Il va de fait appliquer la leçon de Vautrin et suivre le même parcours qu'Eugène de Rastignac.

⁴⁴ SCHNEIDER, Michel, *Op.cit.*, P. 69.

Troisième chapitre

Une lecture sociocritique d'après Goldmann et Barbéris de la bourgeoisie Balzacienne

1. Une idéologie bourgeoise au cœur de La Comédie humaine

Si la bourgeoisie s'impose comme le véritable moteur souterrain de La Comédie humaine, c'est qu'elle ne se réduit jamais, sous la plume de Balzac, à une simple catégorie sociologique ou économique : elle devient une puissance d'organisation du réel, une grille de lecture généralisée du monde moderne, une matrice idéologique qui façonne aussi bien les institutions que les imaginaires individuels. Ce pouvoir tentaculaire est partout : dans les salons, dans la presse, dans les relations marchandes comme dans les aspirations esthétiques.

Cependant, Balzac ne se contente pas de décrire ce triomphe social ; il en explore avec une minutie d'analyste les rouages secrets, les tensions constitutives, les ambiguïtés profondes. En tant qu'écrivain lucide, tiraillé entre son attachement aux valeurs d'un monde aristocratique déclinant et sa fascination pour l'énergie brutale de la bourgeoisie ascendante, Balzac devient à la fois témoin, critique et parfois même complice de cette mutation historique sans précédent. C'est précisément cette position complexe, où se mêlent clairvoyance et contradiction, que nous allons interroger dans un premier temps.

1.1 . Balzac, témoin et critique d'un monde en mutation

Dans *Illusions perdues*, Honoré de Balzac s'impose en observateur aigu des bouleversements sociaux qui traversent la France post-révolutionnaire. Loin d'être un simple chroniqueur de son époque, il devient le scribe lucide d'une société en proie à la marchandisation des valeurs, à la montée irrésistible de la bourgeoisie, et à l'érosion progressive des anciens repères moraux et aristocratiques. Pierre Barbéris, fin lecteur de l'œuvre balzacienne, souligne avec justesse que « *Balzac a mis en place, à travers le roman, un système idéologique complexe, souvent contradictoire, où l'auteur montre, parfois à son insu, les mécanismes d'une société en crise* »⁴⁵

La société décrite dans *Illusions perdues* n'est pas simplement une toile de fond : elle est une entité agissante, un monde en mouvement, structuré par les luttes d'intérêts, les illusions sociales, et l'appât du gain. Dès lors, le Paris que découvre Lucien n'est

⁴⁵ BARBERIS, Pierre, *Balzac et le réalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973, p. 27.

plus le foyer des arts et des lettres, mais le champ clos de toutes les concurrences, où la valeur d'un homme s'évalue à l'aune de sa capacité à « réussir », fût-ce au prix de son intégrité. Le rêve littéraire se heurte brutalement au réalisme économique : « *Mon pauvre enfant, je suis venu comme vous le cœur plein d'illusions, poussé par l'amour de l'art [...]. J'ai trouvé les réalités du métier, les difficultés de la librairie et le positif de la misère* »⁴⁶. Ainsi parle un personnage désabusé, miroir prémonitoire de la chute de Lucien.

Balzac n'ignore pas les séductions de cette société bourgeoise, mais il en dévoile sans cesse les dessous inquiétants. Il dépeint une classe sociale avide, qui prétend incarner la rationalité et la mesure, tout en s'adonnant à des pratiques de domination, de dissimulation, et d'opportunisme. Comme l'écrit Barbéris : « *Il faut entendre, dans les replis du texte balzacien, une dénonciation persistante d'un ordre bourgeois qui se pare des vertus qu'il détruit* »⁴⁷. Le personnage de Carlos Herrera (alias Vautrin) incarne cette lucidité cynique : « *Je me moquerais de finir ma vie accroché à un gibet [...] mais je ne laisserais prendre ma tête qu'après avoir écrasé mes ennemis sous mes talons* »⁴⁸. La violence sociale s'incarne dans les corps, les destins, les pactes secrets qui jalonnent le récit.

Balzac, par un paradoxe que Pierre Barbéris identifie avec finesse, participe à la légitimation de cette société qu'il fustige. Son roman est traversé d'un double mouvement : d'un côté, une fascination pour la force, la puissance, la réussite ; de l'autre, une amère désillusion face à la laideur du monde bourgeois. Ce que Barbéris nomme « l'idéologie englobante » s'exprime dans une écriture qui dit plus qu'elle ne veut : « *Le texte, à son insu, hors de son total contrôle, véhicule, reproduit, manifeste, éventuellement s'intériorise et s'approprie* »⁴⁹.

⁴⁶ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 309.

⁴⁷ BARBERIS, Pierre, *L'idéologie du roman balzacien*, Paris, Maspero, 1970, P. 113.

⁴⁸ BALZAC, *Illusions perdues*, p. 489.⁵ Ibid., cité par Barbéris, *L'idéologie du roman balzacien*, P. 119.

⁴⁹ BARBERIS, Pierre, Op.cit., P 115.

L'écriture de Balzac, en somme, est le théâtre d'un conflit. Elle se situe à la croisée de la critique et de la complicité, de la mise en scène de l'ambition et de la dénonciation de ses effets destructeurs. Dans cette perspective, *Illusions perdues* est non seulement un roman sur la chute d'un poète, mais une fresque idéologique sur la chute d'un monde. Un monde où la bourgeoisie, triomphante, refonde les hiérarchies symboliques, corrompt l'art, monnaie la parole, et substitue à la noblesse des cœurs l'arrogance des fortunes nouvelles.

1.2 . La bourgeoisie comme classe triomphante et prédatrice

Dans *Illusions perdues*, la bourgeoisie parisienne ne se déploie non point comme une simple toile de fond, mais comme un véritable système organique, mû par la recherche effrénée du profit, de la reconnaissance sociale et de la domination symbolique. Chez Balzac, cette classe ne se contente plus d'occuper une position ascendante dans l'échelle sociale ; elle colonise tous les secteurs de l'existence l'amour, l'art, la pensée pour en faire des instruments au service de sa propre reproduction. Le monde bourgeois n'est pas simplement un décor : il est un actant collectif, une force totalisante qui capte et déforme les idéaux, et finit par modeler les destins individuels à son image.

La bourgeoisie balzacienne est une classe prédatrice dans la mesure où elle ne produit pas seulement des objets ou des richesses, mais des illusions, des chimères dont elle se nourrit ensuite, vampirisant les désirs les plus nobles pour les convertir en valeurs marchandes. Le parcours de Lucien Chardon est à cet égard exemplaire. Ce jeune homme épris de poésie, pétri d'idéal esthétique, est progressivement happé par l'engrenage impitoyable du journalisme parisien, dominé par des figures corrompues, cyniques, qui ont fait du langage même une monnaie d'échange.

Balzac peint avec une lucidité brutale l'asservissement de l'intelligence à la logique du marché : « *Il comprit la situation comme un homme intelligent la comprend, en voyant la nécessité de se vendre aux puissants* »⁵⁰. La littérature n'est plus un sanctuaire de l'idéal, elle devient un champ de bataille, un lieu de compromission, où le talent est subordonné à l'opportunité. Ainsi Lucien devient-il, bien malgré lui, l'instrument de forces qui le dépassent : « *Il écrivait contre ses convictions, il louait ce qu'il méprisait, il flétrissait ce qu'il avait admiré* »⁵¹. Le renversement est total : l'idéal devient marchandise, la plume devient arme, et l'écrivain, un mercenaire.

C'est cette logique de prédation symbolique que Pierre Barbéris analyse avec acuité lorsqu'il écrit que « *Balzac découvre que la bourgeoisie est moins une classe sociale qu'un pouvoir de perversion du réel* »⁵². Il ne s'agit plus simplement de constater la montée d'une classe, mais de dévoiler le mécanisme par lequel celle-ci dévitalise l'imaginaire, absorbe les valeurs spirituelles et affectives pour les réinscrire dans un système de rapports de force.

La bourgeoisie se révèle également prédatrice dans sa manière de phagocyter les relations humaines. Les liens affectifs, familiaux ou amicaux sont systématiquement pervertis. La relation entre Lucien et ses anciens soutiens David Séchard, sa sœur Ève se délite au fur et à mesure que le jeune ambitieux s'enfonce dans les cercles mondains, où l'on ne juge plus les êtres à leur intégrité, mais à leur utilité. Ce glissement est symbolisé par l'attitude des journalistes et des éditeurs à l'égard de Lucien, dont ils exploitent la plume jusqu'à l'épuisement, avant de l'abandonner sans scrupule : « *Lucien se vit traité comme une marchandise dont on se débarrasse quand elle ne sert plus* »⁵³.

Plus insidieuse encore est la manière dont la bourgeoisie infiltre les signes extérieurs du raffinement, de la culture et de l'esprit pour en faire des masques du

⁵⁰ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 386

⁵¹ Ibid., p. 417.

⁵² BARBERIS, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1973, P. 243.

⁵³ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 458.

pouvoir. Paris devient le théâtre où se joue cette mascarade : les salons, les cafés littéraires, les rédactions ne sont que des vitrines trompeuses, derrière lesquelles s'organise la mise en marché des idées et des réputations. L'ascension sociale repose alors non sur la valeur réelle des œuvres ou des hommes, mais sur leur capacité à séduire, à intriguer, à manipuler : « *Il ne suffit plus d'avoir du talent, il faut savoir plaire, s'allier, corrompre, se compromettre* »⁵⁴.

Balzac, par son observation quasi clinique des mécanismes de domination, préfigure ici la critique marxiste du capitalisme culturel. La bourgeoisie qu'il décrit n'est pas seulement avide de pouvoir ; elle est structurellement vorace, incapable de tolérer l'autonomie des sphères artistiques ou morales. Elle doit tout subordonner à son empire, quitte à tuer les poètes ou à dévoyer leurs chants.

1.3. Les illusions comme moteur de l'idéologie bourgeoise

Chez Balzac, l'illusion n'est pas seulement une expérience individuelle, c'est une force idéologique, un mécanisme collectif et structurant par lequel la bourgeoisie parvient à faire admettre sa domination. Dans *Illusions perdues*, elle agit comme le moteur tragique de l'ascension et de la chute : elle pousse à croire, à rêver, à espérer avant de trahir, de corrompre et de punir. Ce roman, dans sa construction même, met en scène le processus par lequel la société transforme les désirs sincères en leur propre caricature, les idéaux en marchandises, et les individus en rouages d'un système qu'ils ne contrôlent pas.

Lucien Chardon, jeune homme candide issu de la province, arrive à Paris porteur de toutes les illusions romantiques : croire à la gloire, à la reconnaissance du talent, à la puissance salvatrice de la littérature. Paris, dans son imaginaire, est la capitale de la poésie, de l'intelligence, de l'art. Mais dès les premières pages de son

⁵⁴ Ibid., p. 429.

parcours parisien, Balzac dévoile ce que l'on pourrait appeler une économie de l'illusion : « *Lucien croyait encore à la critique, à la publicité désintéressée, à la noblesse de la presse* »⁵⁵. Or, très rapidement, il découvre que cette noblesse n'est qu'une façade, un décor fallacieux derrière lequel se cache une lutte sans pitié entre intérêts privés.

L'illusion agit ici comme une idéologie au sens althussérien : elle masque la réalité tout en la produisant symboliquement. Comme le rappelle Lucien Goldmann, dans le roman réaliste, les valeurs sont encore présentes, mais elles sont déjà déconnectées de leur efficacité sociale : « *les personnages continuent à croire en des idéaux qui n'ont plus de prise sur la réalité* »⁵⁶. Le roman balzacien devient ainsi le théâtre d'un écart croissant entre la conscience (idéale) et l'existence (matérielle), entre l'aspiration à la grandeur et les conditions sordides de sa réalisation.

La bourgeoisie, pour s'imposer comme classe dominante, a dû bâtir tout un système de représentations qui la légitime : le mérite, le travail, la réussite individuelle. Ce sont là les grands mythes de l'ascension sociale républicaine et bourgeoise. Lucien y croit — et le lecteur, en un sens, est invité à y croire avec lui. Mais le roman n'est pas un plaidoyer : c'est une démonstration cruelle de la manière dont ces illusions sont produites pour mieux piéger. Ainsi, lorsqu'il tente de publier un recueil de vers intitulé *Les Marguerites*, Lucien se heurte à l'indifférence des libraires, à la froideur du monde éditorial : « *Il comprit que le monde de l'édition ne connaissait pas d'enthousiasme, et qu'il fallait se recommander par l'intrigue* »⁵⁷.

Les illusions touchent également à la sphère affective. L'amour de Mme de Bargeton, puis celui de Coralie, sont traversés de malentendus, de déceptions, de manipulations. L'amour n'échappe pas à la logique du profit : il devient un lieu

⁵⁵ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 297

⁵⁶ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, P. 47

⁵⁷ De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 131.

d'échange, de stratégie, et parfois même de spéculation. La bourgeoisie, telle que Balzac la montre, instrumentalise les passions pour en faire des leviers sociaux.

Pierre Barbéris insiste d'ailleurs sur ce point : « *L'illusion n'est pas un accident psychologique ; elle est produite par la société, elle est un phénomène idéologique structurant* »⁵⁸. Elle fait croire que l'individu est libre, maître de son destin, alors qu'il est pris dans un réseau de forces économiques, sociales, politiques qui l'excèdent. L'échec de Lucien n'est donc pas celui d'un homme incompetent, mais celui d'un homme sincère dans un monde cynique.

Ainsi, la bourgeoisie produit les conditions de sa propre légitimation par la prolifération d'illusions qu'elle rend désirables, et dont elle garantit ensuite l'effondrement. L'illusion devient un outil de contrôle symbolique : elle nourrit l'espoir pour mieux en briser les ailes. Balzac en offre une vision sombre, mais extraordinairement lucide : il ne s'agit pas seulement de montrer la chute de Lucien, mais de dévoiler le système qui fabrique la chute comme horizon inévitable de toute sincérité.

2. Lucien Goldmann : l'idéologie dans le roman réaliste

Ainsi se dessine, à travers *Illusions perdues*, un tableau implacable d'une société bourgeoise triomphante dont le pouvoir ne tient pas seulement à sa domination économique ou politique, mais bien davantage à sa capacité à produire, entretenir et capitaliser les illusions qui la légitiment. Balzac, en chroniqueur aigu de son époque, dévoile les mécanismes d'une idéologie qui, sous le masque du progrès, dénature les aspirations les plus pures, travestit la culture en spectacle et l'art en marchandise.

⁵⁸BARBERIS, Pierre, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970, P. 183.

Mais pour saisir avec plus de profondeur encore ce phénomène d'aliénation idéologique, il convient de mobiliser les outils conceptuels d'une sociologie du roman. En ce sens, la pensée de Lucien Goldmann, théoricien du structuralisme génétique, constitue une grille d'analyse féconde. Là où Barbéris voit dans l'œuvre balzacienne la mise en tension d'un discours idéologique ambivalent, Goldmann interroge la structure même du roman comme forme symbolique d'un monde en crise. Il ne s'agit plus seulement de lire Balzac comme témoin ou dénonciateur, mais de comprendre comment le roman cristallise les contradictions d'une société où les valeurs collectives se disloquent, laissant place à des individus orphelins de sens, en quête d'une transcendance introuvable.

C'est donc à cette lecture plus théorique, mais éminemment éclairante, que nous allons maintenant nous attacher.

2.1 . Le roman comme structure significative d'un monde social

La pensée de Lucien Goldmann occupe une place charnière dans le champ de la critique littéraire marxiste du XXe siècle. Héritier de Lukács, mais profondément original dans sa méthode, Goldmann conçoit le roman non comme un simple miroir du réel ou un reflet mimétique de la société, mais comme une forme symbolique au sein de laquelle se cristallisent les tensions, les contradictions et les aspirations d'une conscience collective en crise. Son concept central de structuralisme génétique postule que toute œuvre littéraire est porteuse d'une vision du monde — vision qui, bien qu'élaborée par un auteur singulier, exprime la situation historique et existentielle d'un groupe social déterminé.

Selon Goldmann, le roman réaliste, et tout particulièrement celui du XIXe siècle, naît du déchirement entre des valeurs collectives en voie de disparition et une réalité sociale qui les rend inopérantes. L'écrivain n'est plus le porte-voix harmonieux d'un ordre symbolique stable ; il devient le médiateur tragique d'un monde désarticulé. Ce constat s'applique avec une force remarquable à *Illusions perdues*, dont la trame

narrative n'est autre que l'échec progressif d'un jeune homme porté par des idéaux qu'aucune structure sociale ne vient soutenir.

Dans *Pour une sociologie du roman*, Goldmann écrit : « *Le héros de roman est toujours un homme à la recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé ; et le roman est l'histoire de cette quête impossible* »⁵⁹.

Or, Lucien Chardon incarne cette figure paradigmatique du héros romanesque moderne : issu d'un milieu modeste, mais animé d'aspirations poétiques élevées, il entre à Paris avec la ferme volonté d'accomplir une destinée fondée sur le mérite, le talent, la beauté de l'art. Il cherche à se faire une place dans un monde qu'il croit régi par des critères spirituels. Mais cette croyance — cette illusion — se heurte violemment à la réalité d'un ordre bourgeois dominé par l'argent, les réseaux et la corruption des signes. Sa trajectoire devient alors emblématique de ce que Goldmann nomme une quête de la transcendance dans un monde qui a perdu ses dieux.

L'échec de Lucien n'est pas une simple chute morale, il est le symptôme d'un monde dans lequel les valeurs héritées (art, loyauté, vérité) ne trouvent plus leur structure d'accueil. Balzac ne fait pas que raconter l'histoire d'un jeune poète corrompu par la presse ; il met en scène, à travers la fiction, une réalité sociale dans laquelle les sujets sont condamnés à l'éclatement intérieur. Comme l'écrit Goldmann : « *Le roman est l'expression de la déchéance de la communauté authentique, et de la solitude du héros dans un monde désacralisé* »⁶⁰.

À cet égard, *Illusions perdues* rejoint pleinement la définition du roman comme forme tragique de l'individualisme moderne. Lucien est seul, malgré les alliances passagères, car il ne peut inscrire ses aspirations dans aucune structure durable. Ni la noblesse (qu'il tente de rejoindre en signant « de Rubempré »), ni la bourgeoisie (qui le

⁵⁹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17.

⁶⁰ Ibid., p. 22.

rejette), ni même le monde des lettres (dominé par la presse vénale) ne lui offrent un lieu où l'être et le paraître puissent se réconcilier.

Balzac, tout en appartenant à une époque en plein bouleversement, parvient à donner à cette crise une forme cohérente, presque architecturale : son roman articule les scènes sociales, les figures idéologiques et les drames intimes selon une logique que Goldmann qualifierait de structure signifiante homogène. Ce n'est pas un chaos, mais un ordre désenchanté, où chaque élément narratif renvoie à une totalité sociologique intelligible.

2.2 . Lucien, héros tragique de la société bourgeoise ?

Dans l'univers romanesque balzacien, Lucien Chardon ne se contente pas d'être un simple protagoniste : il incarne, selon la perspective de Lucien Goldmann, une figuration tragique de la condition individuelle au sein d'un monde déchiré entre valeurs transcendantes et structures sociales profanatrices. Héros romantique par sa sensibilité, bourgeois par ses aspirations sociales, Lucien est avant tout un individu clivé, pris entre l'idéal poétique et la réalité marchande. Il est ce que Goldmann appelle un héros problématique : un être qui tente de concilier un imaginaire de l'absolu avec une société qui, précisément, a désacralisé toute transcendance.

Dans pour une sociologie du roman, Goldmann formule l'idée que « *le héros romanesque est l'homme d'une recherche : il cherche une totalité, une communauté perdue, une harmonie entre les valeurs et les faits* »⁶¹.

Or, c'est exactement ce qui structure la trajectoire de Lucien. Il est mû par un élan vers la beauté, la gloire, l'amour vrai autant de figures d'un monde supérieur, quasi sacré mais ce désir est sans lieu d'accueil dans la société bourgeoise, fondée non sur la

⁶¹ Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964, p. 24

reconnaissance de l'authenticité, mais sur la maîtrise des signes, des alliances et des simulacres.

Balzac le dit avec une ironie amère : « *Il crut qu'on pouvait faire fortune dans la presse avec du talent et du courage ; il ne savait pas qu'il fallait surtout de la souplesse et de l'insensibilité* »⁶².

Ainsi, à mesure qu'il progresse dans la jungle parisienne, Lucien renonce, pièce par pièce, à ses principes. Mais ce renoncement n'est jamais absolu ; il est toujours accompagné d'un reste de lucidité, d'une souffrance, d'un sursaut de conscience ce qui le distingue du cynique ou du carriériste. Ce tiraillement intérieur, cette distance entre l'idéal et l'action, est précisément ce qui en fait un personnage tragique au sens goldmanien.

Lucien n'appartient pleinement à aucun monde. D'un côté, il est trop sensible, trop « *littéraire* » pour adhérer sans heurt aux valeurs de la bourgeoisie : le calcul, l'intérêt, la manipulation. De l'autre, il est trop séduit par ces valeurs pour se maintenir dans la pureté du retrait. Sa quête de reconnaissance le pousse à s'avilir, mais cet avilissement n'est jamais vécu avec légèreté. Il est accompagné de remords, de doutes, de regards en arrière. L'extrait suivant illustre cette ambivalence existentielle : « *Il avait vendu son silence, sa conscience, sa plume. [...] Il pleurait dans l'ombre, sans témoins, et le lendemain, il écrivait un article assassin* »⁶³.

Goldmann aurait reconnu en Lucien le symptôme d'une société scindée, dans laquelle les individus sont jetés dans une quête de sens qu'aucun ordre collectif ne vient garantir. La bourgeoisie, en remplaçant la communauté organique par la concurrence et le prestige individuel, laisse l'homme orphelin de valeurs stables. Le roman de Balzac ne célèbre pas cette mutation ; il en met en scène l'effondrement intérieur, à travers une figure aussi brillante que brisée.

⁶² De BALZAC, Honoré, Op.cit., P. 305.

⁶³ Ibid., P. 372

Par ailleurs, la mort symbolique de Lucien son retour humilié à Angoulême, puis son rachat par Carlos Herrera achève de faire de lui un personnage anéanti dans sa subjectivité, contraint de se livrer à un autre pour continuer d'exister. Il est dès lors vidé de son autonomie, transformé en objet de stratégie, mis au service d'une logique (celle de Vautrin) qu'il ne contrôle plus. Ce processus d'objectivation du sujet est, selon Goldmann, la conséquence ultime d'une société fondée sur la perte du sens : «*Dans le roman moderne, le héros n'est plus qu'un fragment du monde, et non son centre* »⁶⁴.

En somme, Lucien est un héros tragique non pas parce qu'il échoue, mais parce qu'il a été sincère dans un monde qui ne permet plus la sincérité. Son drame est celui de tous les individus qui cherchent à concilier l'idéal de l'être avec la réalité de l'avoir. À travers lui, Balzac donne une forme esthétique à la crise anthropologique du XIXe siècle, et Goldmann nous en fournit la clé interprétative : celle d'un monde où l'homme est condamné à chercher, sans jamais trouver, l'harmonie perdue entre l'individu, les autres et le tout.

2.3. Balzac entre lucidité et contradiction

Toute lecture idéologique de La Comédie humaine confronte le critique à une aporie fondamentale : Balzac est à la fois le témoin le plus aigu de la société bourgeoise et l'un de ses héritiers les plus ambigus. Son œuvre, notamment *Illusions perdues*, oscille entre la dénonciation virulente des travers du monde moderne et une fascination avouée pour les mécanismes mêmes de sa puissance. Cette tension, loin d'être un défaut, constitue selon Lucien Goldmann l'un des traits structurants de la grande littérature : la capacité à embrasser les contradictions d'une époque dans une forme à la fois esthétique et signifiante.

⁶⁴ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Op. cit., p. 51.

Goldmann insiste, dans ses travaux, sur l'importance de l'infrastructure idéologique contradictoire de certaines œuvres majeures. L'auteur peut y tenir une position intermédiaire, voire instable, entre deux systèmes de valeurs antagonistes : « *Dans les grandes œuvres, les tensions idéologiques du monde social sont souvent intériorisées sous forme de contradiction dans la structure même du texte* »⁶⁵. Tel est précisément le cas chez Balzac, dont la plume oscille entre admiration pour la force bourgeoise et désolation devant la ruine des idéaux.

Balzac ne dissimule pas son pessimisme fondamental. Il voit dans la société contemporaine un monde dominé par les intérêts matériels, par le règne de l'argent, par la loi de la concurrence et du paraître. Il peint, dans *Illusions perdues*, une société qui a transformé le journalisme en entreprise de démolition, où la plume devient une arme et l'écriture, une forme de prostitution : « *Il avait vendu sa pensée comme Coralie vendait son corps* »⁶⁶. Et pourtant, Balzac ne prône pas pour autant un retour à l'aristocratie déchue ni une révolution de l'ordre établi. Il constate, analyse, et enregistre — parfois avec amertume, parfois avec une étrange complaisance.

Ce balancement entre critique et fascination a conduit Pierre Barbéris à formuler l'idée d'une idéologie balzacienne biface : « *Balzac croit en des valeurs qu'il sait mortes, et montre la société qui les a détruites tout en la peignant avec la puissance d'un peintre qui la respecte* »⁶⁷.

L'auteur déplore la déchéance morale imposée par la bourgeoisie mais ne peut s'empêcher d'admirer sa redoutable efficacité. Dans cette tension se niche la force dialectique de *La Comédie humaine*, qui n'est ni une œuvre de propagande, ni une simple satire, mais une figuration totale du monde social, avec ses laideurs, ses séductions, ses logiques profondes.

⁶⁵ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, P. 61.

⁶⁶ De BALZAC, Honoré, *Op.cit.*, P. 345.

⁶⁷ BARBERIS, Pierre, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970, P. 214.

Lucien Chardon est l'incarnation narrative de cette contradiction. Il est à la fois victime du système broyé par les jeux de pouvoir et agent de ce système dès lors qu'il se compromet et accepte les règles du jeu. Le regard de Balzac sur lui est oscillant : tantôt compatissant, tantôt accusateur. Le narrateur ne tranche pas moralement ; il expose, il laisse voir. De même, Vautrin, ce génie du mal, ce maître de la manipulation, incarne à la fois la subversion de l'ordre établi et une forme de brutalité qui suscite l'admiration. Cette ambivalence est constante, c'est pourquoi Goldmann affirme que l'œuvre balzacienne, loin d'être doctrinale, se présente comme une épopée contradictoire du monde moderne. Elle ne résout pas les tensions entre l'individu et la société, entre l'idéal et le réel ; elle les met en scène, les fait vivre dans des personnages à la fois typés et complexes, dans des situations révélatrices des failles du monde bourgeois. Ainsi, dans *Illusions perdues*, tout concourt à révéler une société stéréotypée, mais cette révélation ne donne lieu ni à un appel à l'insurrection, ni à une nostalgie réactionnaire. Balzac se fait lucide sans être subversif, critique sans être révolutionnaire.

L'auteur de *La Comédie humaine* se situe donc, selon Goldmann, dans une position intermédiaire : il est à la croisée des chemins entre une conception ancienne du monde (celle des valeurs aristocratiques, de l'honneur, de la grandeur) et une nouvelle réalité dominée par l'échange, la ruse et l'intérêt. Il ne parvient ni à sauver les premières, ni à adhérer pleinement à la seconde. Cette position fait de son œuvre un lieu d'expression privilégié de la conscience tragique moderne, où la grandeur du projet romanesque réside précisément dans l'acceptation de l'irrésolu.

3. Pierre Barbéris : Balzac, entre réalisme et idéologie

Si Pierre Barbéris éclaire admirablement la double posture de Balzac — tiraillé entre fascination pour l'ordre bourgeois et dénonciation de ses travers —, c'est parce qu'il perçoit en l'auteur de *La Comédie humaine* un romancier dont l'œuvre ne se laisse jamais enfermer dans un discours univoque. Ce balancement constant entre lucidité critique et adhésion inconsciente aux valeurs dominantes ne relève pas d'un choix

volontaire ou d'une duplicité délibérée de l'écrivain : il constitue la marque même de ce que Barbéris nomme une idéologie diffuse, envahissante, qui contribue à la construction des structures narratives et symboliques.

Ainsi, pour comprendre pleinement l'ambiguïté idéologique qui traverse *Illusions perdues*, il convient désormais d'analyser le roman non plus seulement comme le produit d'un regard social, mais comme le lieu actif d'une contradiction inscrite au cœur même de l'écriture balzacienne. Car si Balzac s'efforce de décrire les mécanismes de son temps, son texte au-delà de sa conscience d'auteur se fait aussi l'écho involontaire des luttes, des tensions et des impasses qui fracturent la société qu'il prétend représenter.

3.1. Le texte comme porteur de contradictions idéologiques

L'une des grandes forces de la critique sociocritique française du XX^e siècle réside dans sa capacité à interroger les œuvres littéraires non comme des discours clos, transparents à eux-mêmes, mais comme des espaces conflictuels où se jouent des luttes de représentations. En ce sens, Pierre Barbéris, héritier des approches marxistes, mais aussi lecteur avisé de la textualité balzacienne, nous invite à voir dans *La Comédie humaine* non un simple miroir de la société bourgeoise, mais une scène où s'affrontent les discours, les désirs, les idéologies d'une époque. Le texte devient ainsi le lieu d'une polyphonie structurée, où les contradictions sociales trouvent une forme narrative, symbolique, et parfois inconsciente.

Dans *Le Monde de Balzac*, Barbéris insiste sur le fait que l'idéologie ne se résume pas à un contenu explicite, encore moins à une opinion. Elle est ce que le texte met en scène malgré lui, à travers ses personnages, ses réseaux symboliques, ses oppositions fondamentales, il écrit : « *L'idéologie n'est pas à chercher dans les idées professées par*

tel ou tel personnage, ni dans les maximes du narrateur, mais dans les structures profondes du récit, dans ce que Balzac montre sans toujours savoir qu'il le montre »⁶⁸.

C'est précisément ce qui donne à *Illusions perdues* sa portée critique inépuisable. Car Balzac, tout en croyant parfois défendre certaines valeurs la hiérarchie, l'ordre social, l'héroïsme fait émerger à travers sa fiction une réalité tout autre : un monde en proie au mensonge, à la corruption, à l'imposture généralisée. Le texte devient alors porteur d'un double discours : l'un conscient, souvent conservateur ; l'autre involontaire, critique et même subversif. Cette tension structurelle est au cœur du projet de Barbéris.

L'exemple de Lucien Chardon est révélateur. À première vue, il incarne la figure d'un jeune homme faible, moralement faillible, qui trahit ses idéaux pour s'enrichir et briller. Le récit semble alors cautionner une lecture moraliste : Lucien échoue parce qu'il a trahi. Mais à y regarder de plus près, le texte déconstruit cette morale apparente. Car comment ne pas voir que c'est la société elle-même qui pousse Lucien à la compromission ? Le roman met en crise les conditions mêmes du choix individuel. Comme le dit Barbéris : « *Le roman balzacien est traversé par une logique du déterminisme social qui dément souvent l'illusion du libre arbitre proclamée par les personnages* »⁶⁹.

Autrement dit, le texte balzacien est pris dans sa propre contradiction : il vante parfois l'autonomie de la volonté, tout en montrant que cette volonté est écrasée par les déterminismes de classe, de fortune, d'éducation. Dans *Illusions perdues*, chaque tentative d'émancipation — littéraire, sociale, sentimentale — est absorbée, digérée, puis rejetée par une machine sociale implacable. Lucien croit pouvoir exister en tant qu'auteur, mais il doit d'abord plaire, séduire, intriguer. Il croit pouvoir aimer, mais l'amour se monnaie. Il croit pouvoir réussir, mais il découvre que la réussite est déjà verrouillée par les réseaux de pouvoir.

⁶⁸ BARBERIS, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1973, P. 118

⁶⁹ Ibid., p. 134.

Cette lecture est renforcée par la structure même du roman, où les scènes de jubilation sont systématiquement suivies par des épisodes de chute, de trahison, de perte. La narration ne laisse aucune illusion durable subsister. Tout ce qui s'élève est voué à retomber. Le récit devient ainsi le lieu même de la critique, un espace dans lequel l'idéologie bourgeoise fondée sur l'idée de mobilité sociale, de mérite, d'individualisme est mise en échec par les faits que le roman expose.

Barbérís nous aide alors à lire *Illusions perdues* comme une machine romanesque contradictoire : elle fonctionne à partir d'idéaux qu'elle détruit en les montrant à l'épreuve du réel. La littérature, dans cette perspective, ne se contente pas de refléter le monde ; elle enregistre ses fractures, ses logiques cachées, ses fictions dominantes. Elle est à la fois complice et témoin, séduite par ce qu'elle dénonce, dénonciatrice de ce qu'elle reproduit. Ce paradoxe est le cœur même de la grandeur balzacienne : La Comédie humaine est un texte habité par les tensions de son siècle, et c'est dans cette contradiction que réside sa puissance critique. Le lecteur est ainsi placé devant un double mouvement : il assiste à la montée d'une bourgeoisie conquérante, et en même temps, il en perçoit les ravages, les injustices, la vacuité morale. Le roman devient le théâtre d'une idéologie en crise, et cette crise, loin d'être un défaut, en constitue la vérité la plus profonde.

Conclusion générale

Un texte littéraire peut être vu comme un système de signes, où chaque mot, phrase, et structure narrative porte une signification. La sémiologie permet d'analyser ces signes pour comprendre comment ils fonctionnent ensemble pour créer du sens. C'est en se référant à l'étude du texte en le considérant comme un Objet-signe, qu'on arrive à mieux déceler les différentes interprétations d'un personnage, un lieu ou une action. Notre travail de mémoire était l'occasion pour nous de tenter une analyse sémiologique d'un texte littéraire, *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac.

La sémiologie littéraire, permet de déchiffrer les signes présents dans un texte, qu'il s'agisse de mots, de symboles, de métaphores ou d'autres éléments. Chaque signe peut avoir une signification multiple selon le contexte, et la sémiologie aide à explorer ces différentes couches de sens. Elle participe à comprendre comment un texte dialogue avec d'autres textes. Les références, allusions et citations sont des éléments signifiants qui enrichissent le sens d'un texte. Analyser ces interrelations permet de mieux saisir les enjeux littéraires et culturels. La sémiologie s'intéresse également à la manière dont le sens est construit au sein d'un texte. Elle examine les relations entre le signifiant qui est la forme du signe et le signifié qui est le concept évoqué. Cette analyse peut révéler des ambiguïtés, des contradictions ou des tensions narratives.

Le récit de Balzac *Illusions perdues*, nous semble le parfait modèle pour une analyse sémiologique de l'œuvre de Balzac. Il nous offre la possibilité de découvrir les signes à travers l'usage ingénieux dans le récit des contraires et des oppositions. On découvre en effet, les oppositions au niveau des caractères de Lucien et de David. Deux personnages-signes qui évoluent selon des codes moraux si différents malgré leurs amitiés depuis l'enfance. L'étude de ces deux personnages, nous a permis de comprendre l'importance de la signification et la connotation chez Honoré de Balzac. *Illusions perdues* est le récit de la réussite et de l'échec. De l'ambition et des désillusions. C'est un récit où on croise le réalisme balzacien dans toute sa splendeur et dont la sémiologie littéraire dévoile et explique.

En effet, Chaque texte littéraire est ancré dans un contexte culturel, historique et social. La sémiotique permet de prendre en compte ces dimensions pour mieux comprendre comment elles influencent la production de sens. Cela inclut l'analyse des codes culturels et des conventions littéraires. Or, les signes dans un texte ne se limitent pas à transmettre des informations. Ils suscitent également des émotions et des réactions chez le lecteur. La sémiotique permet d'explorer comment ces expériences sensorielles et affectives contribuent à l'interprétation d'un texte. La littérature est souvent marquée par la polysémie, c'est-à-dire la capacité d'un signe à avoir plusieurs significations. La sémiotique littéraire aide à voguer dans cette ambiguïté et à proposer des interprétations nuancées, enrichissant ainsi la lecture. C'est ce que Roland Barthes nomme la dimension connotative. C'est-à-dire un signifié second qui résulte d'un système primaire.

Nous avons remarqué lors de notre analyse que Roland Barthes, dans ses travaux sur la narratologie et la sémiologie, a profondément analysé la dimension connotative dans le récit. La dimension connotative se réfère à l'ensemble des significations secondaires, culturelles ou subjectives, qui vont au-delà du sens littéral ou dénotatif d'un texte ou d'une image. Elle permet d'évoquer des idées, des valeurs ou des émotions implicites, enrichissant ainsi la lecture et la compréhension du récit.

Barthes distingue notamment deux niveaux de signification : le dénotatif, qui correspond au sens premier, objectif, et le connotatif, qui concerne les valeurs, les idéologies ou les codes sociaux implicites. Dans le récit *Illusions perdues*, cette dimension connotative est essentielle car elle donne au texte une profondeur symbolique et culturelle, en mobilisant des stéréotypes, des mythes ou des références culturelles. Lucien et David n'en échappent pas à cette catégorisation. Ils sont détenteurs de plusieurs sens et de significations en relation avec la bourgeoisie dominante de l'époque. Une idée que Roland Barthes nous explique dans *Mythologies* ; dans la mesure où chaque personnage tente de s'identifier à la strate sociale dominante. Les notions de

pouvoir, de religion, de classes sociales semblent ainsi calquées sur des attitudes que chaque personnage perpétue lors de l'évolution de la trame narrative. Barthes insiste sur le fait que cette dimension connotative est souvent construite socialement et historiquement, et qu'elle participe à la construction du sens global du récit.

En effet, nous avons constaté que, selon Barthes, la dimension connotative dans *Illusions perdues* permet d'accéder à des niveaux de compréhension plus profonds, en révélant des enjeux idéologiques, culturels ou psychologiques implicites, et joue un rôle clé dans la lecture critique et la déconstruction du texte d'Honoré de Balzac.

Lors de notre analyse, nous avons pu constater l'importance des personnages-signes dans le récit. Les deux poètes, Lucien Chardon et David Séchard sont des personnages imaginaires qui sont en relation avec la réalité perçue par Balzac comme univers romanesque qu'il tente de reproduire les mécanismes et le sens. A l'intérieur de ce monde narratif, les personnages balzaciens prennent des attitudes qu'on pourrait qualifier de proportionnels. Lucien croit que le faste des salons parisiens pourrait lui ouvrir les portes de la bourgeoisie. David par contre, savait les limites d'une telle entreprise.

Nous avons lors de notre travail de recherche pu constater les oppositions qui enrichissent la conception que nous faisons de chaque personnage. L'opposition entre les signes d'inspiration greimassienne reprise par Roland Barthes, nous a permis de comprendre le mécanisme narrative des *Illusions perdues*. Le récit est un monde possible comme construction culturelle d'une bourgeoisie décadente qui tente de préserver ses intérêts.

Pour finir, nous pouvons dire que la structure narratologique dans *Illusions perdues* est véritablement structurée selon un schéma qui se base sur le pouvoir suggestif du signifié. Le sens est l'essence même du déterminisme qui guide Lucien et David. Le personnage demeure un agent dans une action thématifiée à travers laquelle Balzac critique de manière acerbe et ingénieuse la bourgeoisie de l'époque. La sémiotique

littéraire nous a permis de décrire le parcours de deux personnages en proie à la vertigineuse ascension de la tour d'ivoire de la bourgeoisie française de dix-neuvième siècle. Un parcours où Lucien et David sont lestés de leurs aspirations idylliques et parfois même naïves. Dans le récit d'Honoré de Balzac, chaque illusions perdues, c'est un pas de plus vers l'accomplissement de soi.

Bibliographie

Corpus d'étude :

De Balzac, Honoré (1837), *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, 2013.

Ouvrages théoriques :

ARRIVE, Michel, *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

BARBERIS Pierre, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970.

BARBERIS. Pierre, *Le prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

BARBERIS Pierre, *Une Mythologie réaliste*, Paris, Larousse, 1971.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, éditions de Seuil, 1972.

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

BARTHES, Roland, 1966, « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », Communications 8.

BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985.

BARTHES Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.

BENVENISTE Emile, *Sémiologie du langage*, In *littérature*, n°50, Larousse, Paris, 1976.

BREMOND, Claude, PAVEL, Thomas, *De Barthes à Balzac : fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Editions Albin Michel, Paris, 1998.

COURTES, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*, Paris, Hachette, 1976.

DASCAL Marcello, *Les courants sémiotiques contemporains*, In *Nouveaux actes sémiotiques* n°74, PUL, Limoges, 2002.

De SAUSSURE, Ferdinand (1916), *Cours de linguistique générale*, Paris, Culturea, 2022.

DUCROT Oswald. TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.

ECO, Umberto, *La structure absente*, Milano, Bompiani, 1968.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.

ECO, Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003.

FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1981.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

FONTANILLE, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

GREIMAS, Algirdas. Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

GREIMAS, Algirdas. Julien, *La mode en 1830. Langage et société : écrits de jeunesse*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

GREIMAS, Algirdas. Julien, *Pragmatique et sémiotique*, Paris, Groupe de recherches sémiolinguistiques, 1983.

HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Littérature. 1972.

HELBO, André, *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe, 1975.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre III : Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981.

LUKACS, Georg (1962), *La destruction de la raison*, Paris, Éditions Delga, 2010.

MAURAND, Georges, *De l'espace dans le texte à l'espace-texte*, Dans *Espaces*, Toulouse, 1988.

RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Barbérís, P. (1970). *Balzac et le mal du siècle*. Paris, France : Gallimard.

Barbérís, P. (1970). *L'idéologie du roman balzacien*. Paris, France : François Maspero.

Barbéris, P. (1973). *Le Monde de Balzac*. Paris, France : Armand Colin.

Goldmann, L. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris, France : Gallimard.

Articles :

DE GREVE, Marcel, *Sémiotique / Semiotics*, «Texte et p ritexte», in : Degrés, n 49-50 (1987)

GEERTS, Walter, «*Interprétation et signification : en marge d'une hypothèse sémiotique*», in : Le Journal canadien de recherche sémiotique, t. IV (1976)

Sitographie :

<https://shs.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2004-1-page-14?lang=fr>

<https://shs.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-229?lang=fr>

<https://shs.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2004-4-page-42?lang=fr>

<https://shs.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2009-1-page-283?lang=fr>

<https://shs.cairn.info/revue-langages-2019-1-page-67?lang=fr>

Annexes

Résumé de l'œuvre

Illusions perdues, vaste fresque romanesque au cœur de *La Comédie humaine*, retrace le destin tourmenté de **Lucien Chardon**, jeune poète d'Angoulême, avide de gloire et de reconnaissance, dont l'ascension, nourrie d'espérances naïves, se brise contre les dures réalités de la vie parisienne. Aspirant à la noblesse, Lucien se pare du nom de sa mère, « de Rubempré », symbole illusoire d'une grandeur disparue, et s'abandonne aux mirages d'une capitale où l'art, la presse et la littérature sont livrés à la loi impitoyable du profit et de l'intrigue.

L'œuvre, divisée en trois parties *Les Deux Poètes*, *Un Grand Homme de province à Paris* et *Les Souffrances de l'inventeur* oppose le Paris corrompu et scintillant à la province laborieuse et modeste, personnifiée par **David Séchard**, l'ami fidèle et intègre de Lucien, figure du génie méconnu et du labeur obscur. Tandis que David lutte en silence pour faire triompher une invention typographique révolutionnaire, Lucien s'égare dans les arcanes fangeuses du journalisme, de l'édition et des salons, où la plume devient arme de pouvoir et la vérité simple matière à travestissement.

Mais cette ascension illusoire se mue vite en chute : dépossédé de ses idéaux, trahi par ses protecteurs, souillé par les compromissions successives, Lucien retourne vaincu à sa province, chargé de dettes et d'amertume, tandis que David, ruiné par l'égoïsme et l'indifférence des puissants, s'efface dans l'ombre. Le roman s'achève sur l'image sombre d'un monde où l'intelligence, la beauté, le génie même n'ont de valeur qu'au service des forces dominantes argent, ruse, influence, et où les illusions de l'âme généreuse se brisent sur la brutalité d'un ordre social impitoyable.

Ainsi, Balzac érige dans *Illusions perdues* un monument tragique à la vanité des ambitions humaines et à la défaite des rêves face aux exigences sordides de la réalité moderne.

Biographie chronologique d'Honoré de Balzac

1799 (20 mai) : Naissance d'Honoré de Balzac à **Tours**, dans une famille bourgeoise récemment anoblie.

1807-1813 : Études au collège des Oratoriens de **Vendôme** ; Balzac y souffre d'une vie austère et d'un sentiment d'isolement profond.

1814 : Installation de la famille à **Paris** ; Balzac poursuit ses études secondaires au lycée Charlemagne.

1816-1819 : Études de droit à la faculté de Paris ; obtention de la licence en droit.

1819 : Décision de renoncer à la carrière juridique pour se consacrer entièrement à la littérature ; installation dans une mansarde à Paris.

1822-1825 : Rédaction de romans de commande anonymes ou sous pseudonyme, sans succès notable (*L'Héritière de Birague*, *Le Vicaire des Ardennes*).

1825-1827 : Tentative infructueuse d'activité dans l'édition et l'imprimerie ; faillite retentissante, naissance des premières dettes chroniques.

1829 : Publication de *Les Chouans*, premier succès littéraire qui lui vaut une reconnaissance publique.

1831 : Publication de *La Peau de chagrin*, roman fantastico-philosophique qui renforce sa notoriété.

1833 : Publication d'*Eugénie Grandet*, considéré comme l'un de ses chefs-d'œuvre du réalisme.

1834-1835 : Parution de *Le Père Goriot*, roman majeur de *La Comédie humaine*, qui inaugure le retour systématique des personnages d'une œuvre à l'autre.

1837-1843 : Rédaction et publication progressive d'*Illusions perdues*, roman central qui dénonce la corruption du monde littéraire, journalistique et bourgeois :

Les Deux Poètes (1837)

Un Grand Homme de province à Paris (1839)

Les Souffrances de l'inventeur (1843)

1839-1847 : Publication d'autres romans essentiels : *La Cousine Bette* (1846), *Le Cousin Pons* (1847), œuvres noires qui prolongent sa vision pessimiste de la société.

1850 (14 mars) : Mariage avec la comtesse **Ewelina Hanska** à Berdytchiv (Pologne), après dix-huit ans d'une correspondance passionnée.

1850 (18 août) : Mort d'Honoré de Balzac à **Paris**, épuisé par le surmenage, les soucis financiers et la maladie. Il laisse inachevée son immense fresque romanesque *La Comédie humaine*.