

TROISIÈME PARTIE

SARRASINE DANS L'ŒUVRE DE BALZAC

CHAPITRE X

La matière de la nouvelle

Si Balzac, en écrivant *Sarrasine*, s'était soumis passivement à la dictée de l'inconscient et avait permis à sa plume d'enregistrer les messages de manière automatique et sans la médiation de la conscience, le lecteur critique du texte aurait pu choisir d'en suivre calmement le cours, dans l'espoir d'y capter la résonance de cette dictée. Ou encore, si l'auteur de *Gambara* et du *Chef-d'œuvre inconnu*, décidant de fournir à Gambara, le musicien déchainé, et à Frenhofer, le peintre perfectionniste, un correspondant littéraire, avait écrit lui-même un poème rivalisant de dissonance avec l'opéra *Mahomet* et d'obscurité avec le portrait de *La Belle Noiseuse*, la seule option du critique aurait été de s'y plonger les yeux fermés, sous réserve de réfléchir plus tard au sens de l'ensemble. Mais tel qu'il s'offre au lecteur, le texte de *Sarrasine* exhibe avec une telle force les options de son créateur concernant l'architecture de l'intrigue, la caractérisation des personnages et le sens des diverses actions, que la lisibilité des détails et de l'ensemble, loin d'être une propriété qu'on est libre de négliger temporairement pour réfléchir à d'autres aspects de l'œuvre, en constitue en fait l'unique voie d'accès. Tout comme il est impensable de capter les propriétés de l'espace pictural d'une fresque de Masaccio en dehors et à l'encontre des lois de la perspective (bien que, une fois que ces propriétés-ci ont été captées, il soit possible d'en chercher de plus nouvelles et de plus inattendues), le lisible est inscrit de manière indélébile dans la texture même de *Sarrasine* et détermine, qu'on le reconnaisse ou non, la réception de l'œuvre.

Il est certes concevable d'enfoncer un clou au centre d'une reproduction de la *Trinité* de Masaccio, de fixer l'image au mur, de lui imprimer un mouvement de rotation de plus en plus rapide, et, une fois que la girouette des contours désormais indéchiffrables finit par évoquer une peinture abstraite de la seconde moitié du vingtième siècle, de soutenir que l'œuvre de Masaccio recèle un potentiel non figuratif qui n'attend que d'être mis en lumière par la critique. Mais il est évident que l'idée même de faire tourner l'image de la fresque ne viendrait qu'à un critique qui a déjà décidé de l'identifier au système non figuratif du vingtième siècle. De même, l'idée ingénieuse de lire *Sarrasine* au ras du texte, comme si les grandes masses du récit racontant, de l'univers fictif, de l'intrigue narrative et du message apparent ne formaient qu'un leurre, qu'un jeu d'ombres dont il serait bénéfique de se passer, cette idée est en réalité prédéterminée par la décision de réduire la richesse figurative du texte aux effets de son écriture. Or, bien que chaque critique et chaque lecteur soient évidemment libres d'interpréter le texte « à leur guise », il reste que, étant donné la force communicative de la littérature, il est difficile de voir quel serait l'intérêt d'une réception et d'une critique qui négligeraient à bon escient la volonté de signifier incorporée dans l'œuvre. Le véritable enjeu de la lecture n'est pas de contourner le message apparent du texte, ni de rejeter son intention artistique manifeste, mais au contraire d'en examiner attentivement les articulations¹.

S'agissant d'une œuvre littéraire écrite au dix-neuvième siècle, il ne faut pas oublier que notre accès à l'appréhension des événements singuliers, lois ou valeurs symboliques signifiés par cette œuvre, est dans tous les cas médiatisé en dernier ressort par la parole racontante et glosante de l'auteur, Balzac en l'occurrence ; que, quand bien même le lecteur critique serait finalement amené à dégager certaines

significations qui seraient étrangères aux intentions exprimées par l'auteur, ou même qui leur seraient contraires, c'est toujours néanmoins à partir des intentions de l'auteur, telles qu'elles ressortent de l'organisation du texte, que s'élabore la compréhension de l'œuvre. Que le réalisme pratiqué par l'auteur soit distant de nous ne diminue pas l'intérêt de son message, bien au contraire. Il ne s'agit pas de gommer cet écart, mais de le mesurer pour le franchir. Que cet auteur, dans le cas de Balzac, soit un homme d'hier et non d'aujourd'hui ne légitime pas les cures rapides de rajeunissement du texte, mais, au contraire, oriente notre curiosité vers le projet artistique et intellectuel qui anime le texte et vers les moyens techniques qui expriment ce projet.

Nous examinerons donc de nouveau *Sarrasine* sous l'angle de sa lisibilité. Sans être des admirateurs inconditionnels de Balzac, nous lui accordons un préjugé favorable, celui d'avoir dit ce qu'il avait à dire et non ce qu'il nous plairait qu'il eût dit. Loin d'utiliser le texte comme point de départ pour l'essor de notre fantaisie, nous nous efforcerons d'en reconnaître les divers messages et de les intégrer à sa compréhension. Pour mieux les saisir et pour faire ressortir la plausibilité de nos propres interprétations, nous ferons fréquemment référence à la conception générale de *La Comédie humaine* et aux œuvres balzaciennes susceptibles d'être comparées à notre texte, en confrontant chaque fois nos hypothèses aux résultats de la recherche balzacienne étendue.

L'intelligibilité narrative

Sarrasine fait surgir un riche espace aux décors attentivement travaillés, au sein desquels s'agitent des personnages dont les actions, les désirs et les croyances, loin d'être le simple prétexte d'un jeu connotatif, forment la substance de l'œuvre. La puissance de ce texte ne réside ni dans le raffinement de l'écriture, ni dans le bruissement des connotations, mais dans l'art d'évoquer un monde d'une concrétion et d'une présence irrépressibles, habitée par des êtres dont nous comprenons immédiatement et dont nous éprouvons sans hésitation les intérêts et les passions. Dans *Sarrasine*, comme toujours chez Balzac, l'aspect le plus frappant de

l'œuvre est la manière dont l'auteur réussit à attirer son lecteur sur le théâtre imaginaire de la nouvelle et à le persuader d'accorder à l'action un intérêt étonnamment semblable à celui qu'on porte d'ordinaire aux faits vrais. La question qui se pose ici de façon décisive est celle de l'intelligibilité littéraire.

L'intelligibilité de la prose narrative repose sur l'évocation d'un univers ficatif habité par un ensemble d'acteurs qui se livrent à une multiplicité d'actions. Comprendre cet univers, ces acteurs et ces actions signifie en premier lieu prendre en charge la signification « momentanée » dégagée par chaque site textuel, et saisir, en deuxième lieu, le réseau des rapports à distance qui attachent les unes aux autres les unités perceptibles du texte, réseau qui, pour être moins palpable que la suite de mots qui composent le récit, n'en est pas moins *donné* dans le texte. Parmi ces rapports il convient d'inclure d'abord la distinction entre le discours — le récit racontant — et l'histoire — le récit raconté —, puis, au sein du récit raconté, la séparation entre l'univers fictionnel dans son ensemble — décor, atmosphère, particularités des personnages — et l'intrigue proprement dite ; puis encore les facteurs de pondération au moyen desquels, parmi les actions qui composent l'intrigue, sont sélectionnées et mises en valeur les actions essentielles tandis que sont reléguées au second plan celles qui n'ont qu'une valeur circonstancielle¹.

En vertu de cette dernière distinction, le lecteur de *Sarrasine* voit bien — quoique au départ le texte ne le précise pas de manière explicite — que le vieillard mystérieux qui traverse la soirée des Lanty joue un rôle important dans la suite de l'histoire, mais que les remarques faites à son propos par les invités des Lanty restent sans conséquence. Il est tout aussi patent que, sans faire véritablement partie de l'intrigue principale, le récit de la jeunesse ascétique de Sarrasine illustre un aspect important de l'univers de la nouvelle et rend compréhensible l'impulsivité ultérieure du sculpteur.

L'intrigue, elle, est un tissu d'événements dont l'unité est assurée par un ensemble de dépendances causales et consécutives :

1. Pour une défense convaincante de ces définitions, voir l'article de Barthes *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966), OC II, p. 74-103.

Sarrasine, par exemple, doué de génie et d'un tempérament fougueux, tombe amoureux d'un castrat déguisé, *ergo* sa déception lorsqu'il découvre la supercherie prendra une forme violente ; le chanteur émasculé, incapable de passion, fait fortune grâce à son talent et à ses charmes, *ergo* les Lanty, ses descendants, sont immensément riches... Opérant une sélection parmi ces dépendances causales et consécutives, le récit racontant en explicite une partie et laisse l'autre dans l'ombre, ou la déguise sous une apparence qui se révélera fallacieuse. Aussi bien, dans le récit des amours de Sarrasine, le narrateur renseigne-t-il scrupuleusement son lecteur sur le passé du jeune sculpteur, sur son tempérament, sur son idéalisme, bref sur tout ce qui rend immédiatement compréhensibles la force et l'aveuglement de sa passion, mais se garde bien de lui laisser soupçonner le secret de la Zambinella, dont la conduite énigmatique assure le suspense.

La première lecture elle-même n'est déjà pas une activité d'emmagasinement unidimensionnelle. Elle suit d'une part le fil des événements selon l'ordre du récit racontant (Sarrasine déclare son amour à la Zambinella qui se dérobe de plus en plus résolument), mais transcende d'autre part la succession linéaire de ces événements pour dépeindre, prévoir, se remémorer et réinterpréter les liens de causalité et de consécution qui les unissent (par exemple : à cause de son tempérament volcanique et de sa chasteté prolongée, Sarrasine se lance imprudemment dans une aventure dangereuse, alors même que les attitudes contradictoires de la chanteuse devraient éveiller ses soupçons). Saissant, par cette double démarche prospective et rétrospective, la multitude d'indices disséminés par l'auteur, la lecture finit par reconstituer la logique de l'action et l'univers ficatif dans toute la richesse dont ils sont susceptibles¹.

1. *Les lieux classiques* de la discussion sur le vraisemblable, la causalité narrative et la finalité du récit est l'article de Gérard Genette, « Vraisemblable et motivation », in *Figures II*, Seuil, 1970.

Récit-cadre et récit encadré

Parmi les facteurs qui organisent l'univers fictif, l'un des plus importants est l'emboîtement de deux ou plusieurs paliers du récit sous la forme de récits-cadres et récits encadrés. Il arrive parfois que le récit-cadre ne soit qu'un simple prétexte pour l'introduction du véritable récit : pur ornement, le cadre a souvent pour rôle de banaliser, de rendre vraisemblable une anecdote qui serait par elle-même soit trop menue pour faire l'objet d'un récit autonome, soit trop inhabituelle pour être présentée directement au lecteur. Les diverses histoires enchâssées dans *Autre étude de femme* exemplifient ces types : les anecdotes qu'y racontent Marsay et Montriveau ont besoin du cadre offert par la soirée intime chez Mlle des Touches parce qu'elles n'ont pas assez de substance narrative pour justifier une nouvelle indépendante ; en revanche, pour l'histoire de la Grande Breteche rapportée par Bianchon, le caractère banalement mondain du récit-cadre a pour effet de faire ressortir par contraste, tout en le mettant à distance, le caractère exceptionnel et sauvage des événements racontés. Ces anecdotes, en particulier la dernière, formant l'objectif principal de l'ensemble, la soirée chez Mlle des Touches ne sert que d'introduction, facilement remplaçable, aux récits enchâssés. Parmi les situations dans lesquelles le récit-cadre n'est qu'une préparation du récit encadré, il faut également compter les couples formés par un cadre-énigme et un récit-explication : d'innombrables histoires de prouesse coloniale débutent dans un salon où les convives admirent telle peau de bête féroce, telle arme exotique, dont la provenance est par la suite expliquée dans l'histoire enchâssée. Dans tous ces cas, le cadre, à peine esquissé, pique la curiosité du lecteur et oriente son attention vers le récit encadré qui donnera le mot de l'énigme.

Dans d'autres cas, en revanche, le poids narratif de l'œuvre est porté par le récit-cadre, le récit encadré n'étant alors qu'une sorte d'auxiliaire qui éclaire l'action principale, soit en fournissant des renseignements supplémentaires, soit en proposant des anecdotes dont le sens symbolique contribue à la compréhension du récit-cadre. Ces deux dernières situations sont illustrées par les techniques bien connues du retour en arrière (dans le cas d'un début *in*

medius res) et de la mise en abyme : ainsi, dans *Le Médecin de campagne*, le passé du docteur Benassis, raconté après le début du roman, rend apparent le sens de son œuvre, alors que dans *A la recherche du temps perdu* de Proust, le récit de l'amour de Swann préfigure de manière symbolique les malheurs amoureux du narrateur. Ce genre d'histoires encadrées sont comme une carte et une boussole fournies au lecteur pour orienter son déchiffrement du récit-cadre.

Dans la prose narrative du dix-neuvième siècle, ces types sont d'ordinaire bien définis, et les récits à deux paliers (ou plus) privilégient clairement soit le récit-cadre, soit le récit-encadré. Le lecteur n'est jamais tenté, en parcourant *Autre étude de femme*, de chercher au sein de la soirée de Mlle des Touches une intrigue quelconque qui serait éclairée par le récit de la Grande Breteche ; de même, il n'est pas question, à la lecture du *Médecin de campagne*, d'en comprendre l'action comme un prétexte pour raconter la jeunesse du docteur Benassis. Dans ces exemples, le lecteur s'installe facilement à un des paliers de l'œuvre, qu'il tient à juste titre pour fondamental, et considère les autres comme étant subordonnés au premier.

Concernant *Sarrasine*, les commentateurs distinguent habituellement entre deux paliers d'importance quantitativement égale. Dans le récit-cadre, nous assistons à une brillante soirée parisienne qui a lieu, probablement en 1830, chez les Lanty — famille immensément riche, mais dont les commencements demeurent obscurs. Le narrateur et la jeune femme (Mme de Rochefide) qui l'accompagne et dont il est amoureux rencontrent un mystérieux vieillard, figure hoffmanesque que les maîtres de la maison entourent d'attentions¹. Au cours de la soirée, la jeune femme découvre dans un salon de l'hôtel Lanty un tableau représentant Adonis, jeune éphèbe d'une beauté surnaturelle. Ayant promis à la jeune femme la clé du mystère des Lanty, le narrateur la rejoint le lendemain dans son boudoir pour lui raconter — et c'est l'histoire

1. Sur la filiation hoffmanesque, voir la Préface de Pierre Brunel à son édition de *Sarrasine*, *Gambara*, *Massimilla Doni*, Gallimard, Folio classique, 1995, p. 7-32, et Pierre Brunel, « Orientations européennes dans *Sarrasine* » in *L'Année balzacienne*, 1992, p. 73-85.

encadrée — l'étrange aventure de Sarrasine, jeune sculpteur français parti pour Rome en 1758, où il tombe passionnément amoureux d'une belle cantatrice, la Zambinella. Le sculpteur finit par découvrir que la prétendue chanteuse est un castrat et, tandis qu'il est encore dans l'horreur de cette révélation, il meurt poignardé par les sbires du cardinal Cicognara, « protecteur » de cet homme-femme. Identifié à la fois comme modèle de l'*Adonis* et comme l'étrange vieillard, le castrat se trouve à l'origine de la fortune des Lanty. Choquée par ce dénouement inattendu, la jeune femme déplore la corruption de la vie parisienne, fait l'éloge de la solitude et congédie son amoureux¹.

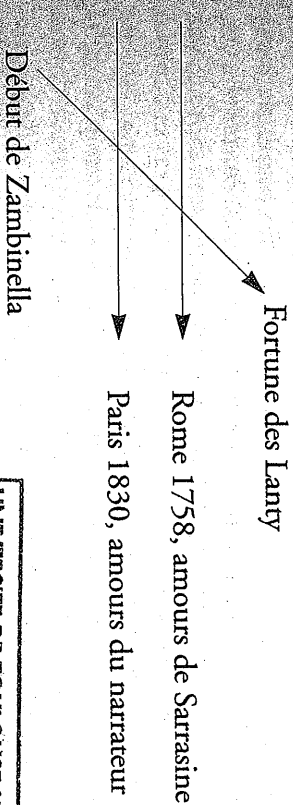
Les critiques ont noté une certaine hésitation dans le calibrage et dans la coordination narrative des deux paliers. Les liens entre les scènes à l'hôtel Lanty et le drame de Sarrasine, par exemple, ne sont pas noués d'une main sûre, le récit oubliant de préciser comment le narrateur a appris l'histoire tragique du sculpteur². On peut également se demander si l'on doit considérer les aventures de Sarrasine comme un ingrédient de l'intrigue, devenue de la sorte principale, du narrateur et de sa jeune amie, ou s'il faut, au contraire, considérer cette intrigue comme un simple prétexte pour l'histoire de Sarrasine, et cela malgré la longueur du récit-cadre qui égale presque celle de l'histoire encadrée.

L'obscurité dans laquelle demeurent plongées les sources du savoir du narrateur est un défaut qui trahit sans doute le manque d'expérience du jeune auteur. La longueur du récit-cadre, en revanche, vient de ce que la nouvelle, tout en se déployant sur deux paliers narratifs — les scènes chez les Lanty et le drame de Sarrasine —, raconte en réalité trois histoires qu'il convient de distinguer : celle du narrateur, celle de Sarrasine, et celle de la famille Lanty. Au début du récit-cadre, le lecteur fait la connaissance du narrateur et de Mme de Rocheffide qui, mêlés à la foule de curieux et de bavards rassemblés à l'hôtel Lanty, recueillent pour le bénéfice

du lecteur — et toujours à l'intérieur du récit-cadre — une foule de renseignements sur la richesse fabuleuse et sur les énigmes de la famille Lanty, énigmes dont la clé ne sera trouvée qu'à la fin du récit encadré. Bien qu'il ne fasse pas l'objet d'une narration suivie, le destin des Lanty, doté d'une temporalité propre, croise donc aussi bien l'histoire des amours du narrateur que celle de Sarrasine. Mieux encore, il est nécessaire à leur raccordement.

Remontant à une époque antérieure à l'arrivée de Sarrasine à Rome, l'histoire de la famille Lanty s'organise selon le scénario suivant : un jeune Romain de famille pauvre a été châtré et éduqué pour faire une carrière de chanteur ; d'abord « protégé » par un homme d'Eglise mélomane, il s'émancipie et devient une grande vedette, célèbre par sa voix, sa beauté, sa richesse et ses caprices ; il recueille une nièce qui épouse un certain M. de Lanty et en a deux enfants, un garçon et une fille ; la famille s'installe à Paris vers 1820 dans un superbe hôtel particulier, reçoit la meilleure société et peut prétendre aux plus hautes alliances ; elle entoure de son dévouement le chanteur castrat devenu centenaire, mais garde soigneusement le secret sur l'origine de sa fortune. L'ampleur du récit-cadre s'explique donc par son double contenu anecdotique : il met le lecteur au courant aussi bien des amours du narrateur que de l'énigme des Lanty.

Convenons de figurer l'histoire des amours du narrateur et celle des amours de Sarrasine par deux droites parallèles : réduites à elles-mêmes, elles ne présentent aucun point de contact par où l'une pourrait influencer sur le cours de l'autre. Convenons de même de figurer la troisième histoire, celle de la famille Lanty, par une ligne oblique qui coupe les deux parallèles :



1. Le paragraphe précédent suit de près le résumé de la nouvelle présenté dans Jean Seznec, « Diderot et Sarrasine », in *Diderot Studies* IV, Droz, Genève, 1963, p. 237-8.

2. Pierre Citron, « Interprétation de Sarrasine », in *L'Année balzacienne*, P.U.F., 1972, p. 81-95.

Examinant les intersections de l'histoire de la famille Lanty avec l'histoire de Sarrasine et celle du couple formé par le narrateur et la jeune aristocrate, nous constatons que la rencontre de Sarrasine et de Zambinella est sans incidence notable sur la carrière musicale et l'enrichissement du castrat ; cette même rencontre est au contraire essentielle à l'histoire de Sarrasine, puisqu'elle interrompt tragiquement une vie qui s'annonçait brillante. De même, l'intersection de l'histoire du narrateur et de son amie avec la famille Lanty est sans incidence notable sur l'ascension parisienne de cette famille. Il est en revanche patent que l'histoire de la famille Lanty, à travers l'éluclidation de son double mystère (celui de l'origine de sa fortune et celui de l'étrange vieillard), change le cours des relations entre le narrateur et son amie. Du destin scandalement heureux de la famille Lanty, la jeune Parisienne conclut en effet à la condamnation du Paris de 1830 ; du destin scandalement malheureux du sculpteur Sarrasine, elle conclut à la condamnation des passions et surtout, bien sûr, de l'amour. C'est en définitive le personnage du chanteur génial qui assure la liaison des événements racontés ou impliqués dans les trois anecdotes : il cause la fin tragique de Sarrasine ; il est à l'origine de l'ascension de la famille Lanty ; par le récit qui est fait de sa vie (incluant l'épisode de ses relations avec Sarrasine), il met en échec les projets amoureux du narrateur.

Sans doute les trois histoires ne bénéficient-elles pas de développements quantitativement et qualitativement équivalents. Les amours de Sarrasine font l'objet d'un récit détaillé, celles du narrateur sont évoquées tout au long du récit-cadre, tandis que l'ascension de la famille Lanty n'est connue que par son résultat, le faste mystérieux de l'hôtel Lanty, et les quelques bribes de la longue carrière du chanteur que nous avons relevées. En outre, alors que les deux premières histoires sont racontées suivant l'ordre chronologique de leurs événements, le destin des Lanty est d'abord connu par son aboutissement, et ne peut être reconstruit dans sa chronologie qu'*a posteriori*, à partir des indications données par le texte entre la fin du récit des amours de Sarrasine et le congé significatif au narrateur par sa jeune amie : il s'ensuit qu'en dépit de son importance comme lien logique assurant la cohérence de la nouvelle, l'histoire de la famille Lanty n'est perçue par le lecteur qu'in-

directement, à l'arrière-plan des deux autres qui occupent à tour de rôle le devant de la scène.

Ces deux histoires elles-mêmes, quantitativement comparables, ne sont pas qualitativement de même nature : l'histoire enchâssée *Amours de Sarrasine*, distancée dans le temps et dans l'espace, cherchant les effets de couleur locale et ne dédaignant pas le romanesque à bon marché, s'impose à l'attention par l'étranger de la situation, la violence de son coup de théâtre, un dénouement sanglant ; le récit-cadre *Amours du narrateur*, alternativement descriptif, lyrique ou sentencieux, est d'un mouvement moins rapide, d'un romantisme plus intime et plus quotidien, ne serait-ce que par l'implication personnelle du narrateur dans les événements qu'il raconte. De surcroît, le récit-cadre, bien qu'égal en longueur à celui qui raconte les amours de Sarrasine, ne met en scène qu'un nombre très réduit d'événements : un bal, un rendez-vous dans le boudoir de la jeune aristocrate. Alors que la vie de Sarrasine forme un récit complet qui apprend au lecteur l'origine du héros, son tempérament, sa jeunesse et le drame qui met fin à sa vie, les amours du narrateur sont à peine évoqués : le texte passe sous silence le nom du jeune homme, son passé, les débuts de ses rapports avec la jeune Parisienne, la biographie de celle-ci, les suites de leur liaison manquée.

Le récit-cadre a ici pour fonction de poser l'énigme, de fournir une occasion propice à la narration de l'anecdote principale, de déployer les conséquences à long terme de celle-ci (dans notre cas, la fortune des Lanty) et, enfin, de formuler la moralité de l'histoire. Les personnages du récit-cadre, à qui incombe la tâche de raconter l'histoire encadrée et parfois d'en tirer une leçon morale, sont bien doués d'une certaine autonomie, voire de sentiments et projets qui leur appartiennent en propre : ceux-ci sont néanmoins présentés sous forme d'esquisses allusives, plutôt qu'au sein d'une intrigue pleinement développée.

Jeux de construction ; l'anthropologie imaginative

Les paliers du récit et les trois anecdotes que nous venons d'identifier représentent des *données élémentaires* du texte qui

devraient en principe pouvoir être observées sans trop de difficulté par le lecteur attentif. Ces données une fois rendues explicites, il devient possible de signaler une multitude de jeux de parallélisme et de contraste qui mettent en relief les motifs les plus frappants de la nouvelle.

Ainsi, la paradoxale fécondité du chanteur castrat, dont la famille d'adoption, parée de toutes les vertus filiales et de toutes les grâces, conquiert Paris, s'oppose à la stérilité à laquelle, à la fin de la nouvelle, décide de se vouer la jeune amie du narrateur, persuadée que son destin est d'être trahie comme amante, comme épouse et comme mère. C'est encore ainsi que l'histoire de Sarrasine avec Zambinella, si elle n'entretenait aucun rapport de causalité directe avec celle des amours du narrateur, se développe selon un schéma dramatique jusqu'à un certain point similaire : dans l'une et l'autre histoire, c'est en effet la découverte du ou des secrets de Zambinella qui conditionne une issue malheureuse. Dans le premier cas, où Sarrasine ignore, alors que tout Rome est au courant, la catastrophe est provoquée par la révélation du prince Chigi au Français fraîchement débarqué ; dans le second, où le narrateur sait, alors que tout Paris ignore, la catastrophe est causée par les révélations du narrateur à une Parisienne.

Chacune des trois histoires s'articule en outre sur des parallélismes et des contrastes qui lui sont internes. L'histoire de la famille Lantzy offre en 1830 le tableau contrasté de son présent lumineux et de son passé obscur, de la vitalité florissante du groupe composé par la mère et les deux enfants avec la décrépitude du vieillard et la ténue morosité de M. de Lantzy ; le chanteur castrat tel qu'il est en 1830 s'oppose à l'éphémère qu'il fut vers 1758. L'histoire de Sarrasine s'articule sur le contraste entre une phase ascendante, celle de l'artiste génialement doué en marche vers la gloire, et une phase descendante, celle de l'amoureux fourvoyé qui court à sa perte ; la première phase elle-même se divise en deux périodes, celle de la vocation contrariée par la famille et les éducateurs et celle de la vocation triomphante grâce à Bouchardon, maître du sculpteur ; la seconde se divise de même entre le temps de l'illusion amoureuse et le temps de la désillusion. L'histoire du narrateur et de sa jeune amie, enfin, est construite sur le contraste entre l'avant et l'après du récit des aventures de Sarrasine. A la jeune

femme intriguée par les mystères de la maison Lantzy et disposée à prêter l'oreille à son compagnon, s'oppose une personne scandalisée par ce qu'elle vient d'entendre et donnant congé à l'imprudent narrateur.

Tout en mettant en valeur des propriétés moins palpables du texte et en ouvrant des pistes utiles pour la description des choix artistiques de l'auteur, les considérations sur les jeux de contraste et de convergence au sein de la nouvelle ne font qu'en effleurer la problématique. Ces observations, qui portent sur l'art de souligner et d'opposer les éléments de l'anecdote, éclairent la technique de mise en valeur d'un contenu dont la force et l'intérêt se trouvent en réalité ailleurs. Car une fois que la matière de *Sarrasine* est bien comprise et que les effets de construction sont recensés, le critique en arrive naturellement à se poser des questions d'ensemble sur l'univers fictif décrit par la nouvelle. Ce qu'il importe de comprendre à ce stade est non seulement la description des actions de Sarrasine, de la Zambinella, des Lantzy, de Mme de Rochefide et du narrateur, mais également la *nature* de ces personnages, ainsi que celle du monde dans lequel on peut penser, aimer et agir comme ils le font. Comme toute œuvre de fiction, *Sarrasine* participe d'une *anthropologie imaginative* dont l'histoire, les lois et les coutumes rendent intelligibles la psychologie et les comportements des acteurs. S'agissant d'un texte de Balzac, auteur dont l'œuvre se propose de manière explicite d'inventer un univers romanesque global, l'anthropologie imaginative d'un texte bref comme *Sarrasine* ne saurait être comprise sans prendre en compte sa position au sein de l'œuvre balzacienne. L'étude de cette anthropologie, rapportée aux grands axes symboliques de *La Comédie humaine*, fait l'objet des considérations qui suivent.

Sarrasine et l'énergie ; La Peau de chagrin, Louis Lambert

La biographie de Sarrasine met en relief, du berceau à la tombe, le caractère indomptable de son énergie mise au service de ses passions. Chez l'enfant qui n'a pas encore une conscience nette de son génie, celui-ci se marque d'abord par le refus désordonné des contraintes extérieures ; puis, chez l'adolescent qui a reconnu sa vocation de sculpteur, par le sacrifice à l'art de tout ce qui n'est pas l'art ; chez l'homme enfin, qui croit avoir trouvé dans la nature la Beauté qu'il cherchait par l'art, par le sacrifice de tout ce qui, art compris, fait obstacle à l'amour.

Les développements consacrés à l'enfance de Sarrasine soulignent en effet, non seulement le tempérament indocile et violent du futur artiste, mais encore la présence d'un potentiel d'énergie mal employée dont la pression éruptive est caractéristique du génie naissant : « Il eut l'enfance d'un homme de talent. Il ne voulait étudier qu'à sa guise, se révoltait souvent, et restait parfois des heures entières plongé dans de confuses méditations... » (lexies 156-7). Bien que l'auteur ne lie pas ces deux phrases juxtaposées par un « c'est-à-dire », par un « en d'autres termes », elles sont évidemment posées comme équivalentes : la nature indisciplinée du jeune écolier et sa vocation ne font qu'un. Le texte s'attarde sur cette équivalence : « Au lieu d'apprendre les éléments de la langue grecque, il dessinait le révérend père qui leur expliquait un passage de Thucydide, croquait le maître de mathématiques, le préfet, les valets, le correcteur, et barbouillait tous les murs d'esquisses informes » (lexie 161). Quelques lignes plus bas, ce mixte de talent et d'énergie désordonnée se colore d'un érotisme nettement caractérisé : « Soit qu'il copiât les personnages des tableaux qui garnissaient le chœur, soit qu'il improvisât, il laissait toujours à sa place de grossières ébauches, dont le caractère licencieux désespérait les plus jeunes pères... » (lexie 164).

Indépendance farouche, vocation artistique, éros : ces trois facteurs resteront combinés en un seul faisceau sous la prépondérance de l'un ou de l'autre, et manifesteront toujours une énergie qui ne se renie et ne transige jamais, bien qu'il lui arrive de se fixer sur des objets différents. A la première phase anarchique et brouillonne succèdent la prise de conscience d'un but et celle des

Deux destins d'artiste

CHAPITRE XI

Bien que *Sarrasine* ait été quelque temps destiné à figurer dans les *Etudes philosophiques*¹, on n'y relève pas, comme dans d'autres œuvres contemporaines, *La Peau de chagrin* par exemple, de références explicites aux vues métaphysiques ou artistiques propres à Balzac. Il est néanmoins probable que ces vues ont marqué de leur empreinte la conception de l'intrigue et celle des personnages. Dans une certaine mesure du moins, car le fait que Balzac ait retiré *Sarrasine* des *Etudes philosophiques* pour le rattacher aux *Etudes parisiennes* incite à la prudence. Un faisceau de principes philosophiques et esthétiques balzacien peut ainsi être confronté au destin ou à la psychologie des héros dans le récit des amours de Sarrasine :

la théorie du capital énergétique, de son économie et de sa dépense ;
le don de la « spécialité » ;
les difficiles rapports entre les sentiments amoureux et la vocation du génie ;
la théorie de l'art et l'intuition du type idéal ;
la réflexion sur la masculinité, la féminité et l'androgynie.

1. La nouvelle fait partie du recueil publié en 1831 sous le titre *Romans et contes philosophiques* (3 volumes) par les éditeurs Urbain Canel et Charles Gosselin. Pour une chronologie complète des publications de Balzac, voir Stéphane Vachon, *Les Travaux et Les Jours d'Honoré de Balzac*, Presses Universitaires de Vincennes-CNRS-Presses de l'Université de Montréal, 1992.

moyens requis pour l'atteindre : « Ayant une de ces volontés fortes qui ne connaissent pas d'obstacles, il obéit aux ordres de son génie et entra dans l'atelier de Bouchardon » (lexie 169). Phase de discipline et de labeur librement consentis dont l'objectif n'est pas seulement l'apprentissage du métier, mais aussi la maîtrise de soi. « Bouchardon, prévoyant la violence avec laquelle les passions se déchaineraient dans cette jeune âme (...) en étouffa l'énergie sous des travaux continus. Il réussit à maintenir dans de justes bornes la fougue extraordinaire de Sarrasine, en lui défendant de travailler, en lui proposant des distractions quand il le voyait emporté par la furie de quelque pensée, ou en lui confiant d'importants travaux au moment où il était prêt à se livrer à la dissipation » (lexies 177-79). Tel le navigateur habile qui ajuste ses voiles selon les changements du vent, Bouchardon canalise le flux en compensant à chaque instant la quantité trop faible ou excessive d'énergie que son disciple, laissé à lui-même, dépenserait spasmodiquement.

Le voyage à Rome, qui remet en cause les habitudes acquises sous l'influence de Bouchardon, inaugure une phase d'enthousiasme : « Son imagination ardente s'enflamma sous un ciel de cuivre et à l'aspect des monuments » (lexie 198), conduisant le jeune homme à passer « quinze jours dans l'état d'extase qui saisit toutes les jeunes imaginations à l'aspect de la reine des ruines » (lexie 201). Ainsi préparée, la rencontre avec la Zambinella déclenche une éruption volcanique. La passion quitte instantanément son objet premier, le Beau approché par l'art, pour se fixer sur un autre objet, le Beau incarné dans la nature. Glissement dont la plausibilité est soigneusement motivée : « Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusque-là cherché ça et là les perfections dans la nature » (lexie 220).

C'est au plus profond du moi, en amont de toute délibération consciente que le transfert passionnel se produit, accompagné d'effets que le sujet éprouve intensément sans pouvoir en contrôler le flux ou même en localiser le siège : « Quand la Zambinella chanta, ce fut un délire. L'artiste eut froid ; puis il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le cœur, faute de mot ! » (lexies 230-33). Sarrasine, hors de lui, souhaite « s'élançer sur le théâtre et s'emparer de cette femme » (lexie 237), mais, pour l'instant, cette révolu-

tion qui bouleverse l'homme intérieur ne déclenche pas le passage à l'acte : « Il n'applaudit pas, il ne dit rien (...) A le voir, on eût dit d'un homme froid et stupide » (lexies 234 et 238). A cette paralysie correspond néanmoins la libération interne d'un potentiel énergétique colossal et mystérieux : « Sa force, centuplée par une dépression morale impossible à expliquer, puisque ces phénomènes se passent dans une sphère inaccessible à l'observation humaine, tendait à se projeter avec une violence douloureuse » (lexie 237). Ce qui reste à Sarrasine de conscience de soi se resserre sur la réputation de l'ancienne échelle de valeurs et sur la formulation du programme requis par la nouvelle : « Gloire, science, avenir, existence, couronnes, tout s'écroula. "Erre aimé d'elle, ou mourir !" tel fut l'arrêt que Sarrasine porta sur lui-même » (lexie 239-40). L'épreuve laisse Sarrasine presque sans force, tout juste capable d'utiliser ce reliquat d'énergie pour se soustraire à sa continuation : « Bientôt il fut obligé de quitter le théâtre (...) Il était abattu, faible comme un homme nerveux qui s'est livré à quelque effroyable colère » (lexies 246-7).

L'explosion passionnelle s'est accompagnée d'une dépense complète de l'énergie momentanément disponible. Mais la réserve d'énergie nécessaire à l'activité quotidienne se reconstruit bientôt pour être mise au service de la nouvelle vocation : « De retour au logis, il tomba dans un de ces paroxysmes d'activité qui nous révèlent la présence de principes nouveaux dans notre existence » (lexie 251). Le principe amoureux qui anime désormais le sculpteur peut bien sembler nouveau, l'énergie de Sarrasine ne se manifeste pas moins sous la forme, bien familière depuis son enfance, du croquis compulsif : « Il voulut tromper son impatience et son délire en dessinant la Zambinella de mémoire (lexie 251) (...) Sarrasine crayonna sa maîtresse dans toutes les poses (lexie 254) (...) Mais sa pensée furieuse alla plus loin que le dessin. Il voyait la Zambinella, lui parlait, la suppliait, épuisait mille années de vie et de bonheur avec elle » (lexies 255-56).

La sauvagerie qui avait caractérisé les balbutiements de sa première vocation est pourant bien loin : l'enfant est devenu un homme qui a appris à se maîtriser. Sarrasine, revenu au théâtre, « se familiarisa graduellement avec les émotions trop vives que lui donnait le chant de sa maîtresse ; puis il apprivoisa ses yeux à la

voir, et finit par la contempler sans redouter l'explosion de la sourde rage par laquelle il avait été animé le premier jour. Sa passion devint plus profonde en devenant plus tranquille » (lexie 268-270).

Comme on le sait depuis les études d'Ernst Robert Curtius et de Maurice Bardèche, la thématique de l'énergie et de sa dépense forme une des nervures centrales de *La Comédie humaine*¹. Le texte qui exprime l'énergétique balzacienne de la manière la plus simple, en formulant sa loi fondamentale — la vie décroît en raison directe de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées —, est *La Peau de chagrin*, roman publié en 1831, à peine six mois après la première version de *Sarrasine*. Raphaël de Valentin, héros du roman, reçoit un talisman, une peau de chagrin, qui a la vertu de satisfaire tous les désirs de son propriétaire. Cependant, avec la réalisation de chaque souhait, la peau rétrécit peu à peu, la surface qui demeure représentant la quantité de vie dont le propriétaire dispose encore. La durée de la vie est inversement proportionnelle à la masse de désirs satisfaits. Selon le commentaire de Bardèche, « cette peau de chagrin est le symbole de la vie humaine. Elle représente la somme de puissance vitale qu'il y a en chacun de nous. Ce capital de vie décroît chaque fois qu'on poursuit un désir, qu'on se livre avec violence à une passion, ou qu'on se laisse emporter par quelque ivresse cérébrale » (*Une lecture de Balzac*, p. 15). En outre, le capital de vie ne diminue pas uniquement avec la satisfaction matérielle des désirs, mais également à cause de l'ivresse cérébrale qui accompagne chaque désir puisque, selon Balzac, l'homme extérieur, celui qui mène une vie matérielle visible, est double d'un homme intérieur dont les pensées et les actes, invisibles, n'en sont pas moins réels. Si, selon la célèbre formule du vieux marchand dans *La Peau de chagrin*, « *Vous* voir nous brûle et *Pouvoir* nous détruit² », c'est que l'homme

intérieur, qui est la source et le lieu de la force vitale, se voit graduellement miné, voire détruit, par « les désirs les plus fugitifs, les intentions, les pensées les plus rapides, les souhaits les plus secrets » (*Une lecture de Balzac*, p. 19).

La pensée elle-même possède en effet une nature matérielle, comme le professera le héros de *Louis Lambert*, roman conçu en juin 1832, deux ans après la publication de *Sarrasine*¹. Louis Lambert est un jeune génie chez qui l'homme intérieur, doué d'une force hors du commun, vit pour ainsi dire indépendamment de l'homme extérieur. Mais la puissance de la pensée se révèle fatale : l'homme amoureux d'une belle et vertueuse jeune fille, Louis Lambert ne peut supporter le surcroît d'énergie intérieure qui résulte du mélange explosif entre le génie et la passion, et sombre dans la folie.

En dépit de la différence du tempérament — aussi introverti chez Louis Lambert ou Raphaël de Valentin qu'extraverti chez Sarrasine —, les trois héros partagent un certain nombre de traits communs. Tous sont d'abord des enfants géniaux mais incompris, Sarrasine et Raphaël ayant chacun à souffrir d'un père tyrannique qui veut que son fils fasse du droit, Sarrasine et Louis Lambert devant défendre leur vocation naissante dans l'entourage hostile du collège. Tous trois connaissent ensuite à Paris la misère de l'étudiant ambitieux et sans ressources.

Plus tard, pour Louis Lambert comme pour Sarrasine, c'est au cours d'une représentation théâtrale que le héros fait l'expérience du désir amoureux. Il s'agit dans les deux cas d'une véritable révélation numineuse, dont la puissance est telle que le héros, hors de lui, est obligé de quitter la salle : « Louis se trouvait un jour au Théâtre-Français placé sur une banquette des secondes galeries, près d'un de ces piliers entre lesquels étaient alors les troisièmes loges. En se levant pendant le premier entr'acte, il vit une jeune femme qui venait d'arriver dans la loge voisine. La vue de cette femme, jeune et belle, bien mise, décolletée peut-être, et accompagnée d'un amant pour lequel sa figure s'animait de toutes les grâ-

1. Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, Cohen, 1923, chapitre 3, « Energie », p. 73-196, et Maurice Bardèche, *Une lecture de Balzac*, Les Sept Couleurs, 1964, p. 14-37. Voir également Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Pierre Cailliet, Genève, 1967, chapitre 1, « Que l'art est un mode de la pensée », p. 13-40.

2. Balzac, *La Peau de chagrin*, in *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, tome X, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, p. 85.

1. Pour la conception philosophique de Balzac, voir Henri Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Corti, 1951 et Henri Gauthier, *L'Image de l'homme intérieur chez Balzac*, Droz, 1984.

ces de l'amour, produisit sur l'âme et sur les sens de Lambert un effet si cruel qu'il fut obligé de quitter la salle. S'il n'eût profité des dernières lueurs de sa raison, qui, dans le premier moment de cette brûlante passion, ne s'éteignit pas complètement, peut-être aurait-il succombé au désir presque invincible qu'il ressentit alors de tuer le jeune homme auquel s'adressaient les regards de cette femme¹.» Aventure sans lendemain : Louis Lambert, à la différence de Sarrasine qui fait serment d'être aimé de la Zambinella ou de mourir, quitte Paris sans revoir la belle inconnue. Mais le fil ne tarde pas à se renouer, à l'occasion d'une seconde rencontre féminine : « Aussitôt que Lambert aperçut Mlle de Villenoix, il devina l'ange sous cette forme. Les riches facultés de son âme, sa pente vers l'extrême, tout en lui se résolut alors par un amour sans bornes, par le premier amour du jeune homme, passion déjà si vigoureuse chez les autres, mais que la vivace ardeur de ses sens, la nature de ses idées et son genre de vie durent porter à une puissance incalculable. Cette passion fut un abîme où le malheureux jeta tout, abîme où la pensée s'effraie de descendre puisque la sienne, si flexible et si forte, s'y perdit. Là tout est mystère, car tout se passa dans ce monde moral, clos pour la plupart des hommes, et dont les lois lui furent peut-être révélées pour son malheur » (*ibid.*, p. 659).

Ces formulations sont remarquablement consonnantes, jusque dans le détail du vocabulaire, avec celles qui analysent le coup de foudre dans *Sarrasine* : « Puis il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le cœur, faute de mot ! » (lexie 233) ; « il éprouvait un mouvement de folie, espèce de frénésie qui ne nous agit qu'à cet âge où le désir a je ne sais quoi de terrible et d'inférial » (lexies 235-36) ; « sa force, centuplée par une dépression morale impossible à expliquer, puisque ces phénomènes se passent dans une sphère inaccessible à l'observation humaine, tendait à se projeter avec une violence douloureuse » (lexie 237).

Le génie métaphysique de Louis Lambert, devinant en Mlle de Villenoix l'« ange » sous la femme, joue dans le destin tragique de

1. Balzac, *Louis Lambert*, in *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, tome XI, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980, p. 645.

Louis Lambert le même rôle fatal que le génie artistique de Sarrasine, trouvant réalisé dans la Zambinella l'idéal de beauté dont il était en quête. Certes, les deux passions ne rencontrent pas les mêmes obstacles, objectifs ou subjectifs. Sarrasine se heurte au refus de l'être aimé, mais la violence de son désir ne lui pose pas de problème : son tempérament violent lui fait percevoir la Zambinella, non seulement comme une créature idéalement belle, mais comme une femme dont la faiblesse serait le complément parfait de sa propre virilité (sous ce rapport, c'est au Wilfrid de *Séraphita*, génie dominateur qui veut posséder malgré lui l'être angélique qu'il prend à tort pour une femme, que Sarrasine s'apparente). Louis Lambert est dans une situation contraire : il obtient de Mlle de Villenoix un amour aussi absolu que celui qu'il lui donne, et c'est en lui-même, dans la violence de son désir, qu'il rencontre un obstacle. En témoigne, adressée à Mlle de Villenoix, une lettre dans laquelle allusion est faite à la pulsion meurtrière jadis éprouvée au Théâtre-Français : « Et maintenant je puis favouer que le jour où j'ai refusé la main que tu me tendais par un si joli mouvement, triste sagesse qui t'a fait douter de mon amour, j'étais dans un de ces moments de folie où l'on médite un meurtre pour posséder une femme. Oui, si j'avais senti la délirante pression que tu m'offrais aussi vivement que ta voix retentissait dans mon cœur, je ne sais où m'aurait conduit la violence de mes désirs » (*Louis Lambert*, p. 675).

Subjectif ou objectif, l'obstacle se révèle insurmontable. En un héros comme en l'autre, le désir, orienté et porté à son paroxysme par une compétence exceptionnelle (artistique chez Sarrasine, métaphysique chez Louis Lambert), se fixe en effet sur un partenaire impossible. Impossible, dans le cas de Sarrasine, parce que le partenaire est moins qu'une femme, un castrat indigne du désir qu'il a suscité ; dans le cas de Louis Lambert, parce que le partenaire est plus qu'une femme, un ange, et que le désir qui se fixe sur lui n'en est pas digne ; d'où la tentative de Louis Lambert de s'émasculer.

L'oncle de Louis Lambert en relate à l'intention du narrateur les phases successives, crise de catalepsie d'abord, puis tentative d'autommutilation, refuge dans la démence enfin : « L'exaltation à laquelle dut le faire arriver l'attente du plus grand plaisir physique,

encore agrandie chez lui par la chasteté du corps et par la puissance de l'âme, avait bien pu déterminer cette crise [de catalepsie] dont les résultats ne sont pas plus connus que la cause. Les lettres que le hasard a conservées accusent d'ailleurs assez bien sa transition de l'idéalisme pur dans lequel il vivait au sensualisme le plus aigu. (...) Lorsque son accès [de catalepsie] fut passé (...), mon neveu tomba dans une terreur profonde, dans une mélancolie que rien ne put dissiper. Il se crut impuissant. Je me mis à le surveiller avec l'attention d'une mère pour son enfant, et le surpris heureusement au moment où il allait pratiquer sur lui-même l'opération à laquelle Origène crut devoir son talent » (*ibid.*, p. 677-79). Ainsi, alors que Sarrasine découvre la castration dans l'être sur lequel s'est fixé son désir, Louis Lambert est conduit à fuir la réalisation de son désir dans une tentative de castration, pour mettre fin au conflit de ses deux natures, angélique et charnelle.

Moins radical que Louis Lambert, mais plus méthodique et plus maître de soi, Raphaël de Valentin a lui aussi cherché dans une sorte de castration psychique la solution de son problème : « Presque joyeux de devenir une sorte d'automate, il abdiquait la vie pour vivre, et dépouillait son âme de toutes les poésies du désir. Pour mieux lutter avec la cruelle puissance dont il avait accepté le défi, il s'était fait chaste à la manière d'Origène, en châtiant son imagination » (*La Peau de chagrin*, p. 217). Physique pour Louis, morale pour Raphaël, la solution renouvelée d'Origène est envisagée par tous deux comme un recours désespéré contre une passion qui les conduit à leur perte, encore que l'objet de cette passion (intentionnellement nommé « Pauline » dans les deux livres) soit une créature angélique éminemment digne d'être aimée. Dans les deux cas, en outre, mais avec des inflexions différentes, la référence à une autorité ecclésiastique, fût-elle hétérodoxe sur ce point, garantit une relative pureté des intentions : pour Louis Lambert, il s'agit de préserver un rapport angélique à la femme et au monde métaphysique en contenant le désir dans la sphère de l'intellect ; pour Raphaël de Valentin, plus radicalement, d'échapper au vieillissement en tuant dans l'œuf le désir de possession et en se repliant sur une jouissance cérébrale absolument passive.

Rien de tel dans *Sarrasine*, où la castration n'affecte pas le sujet

aimant mais l'objet aimé. Ce n'est que par ricochet, et métaphoriquement, qu'on peut spéculer sur la mutilation psychologique du héros. La vraie mutilation est celle de l'autre : elle n'est pas conque comme un moyen de s'accomplir en sacrifiant le désir à la vocation philosophique (comme dans le cas de Louis Lambert), mais comme obstacle premier à l'accomplissement d'un amour auquel Sarrasine a déjà consenti le sacrifice de sa vocation artistique.

Resté, par-delà ces différences, pour unir les destins contrastés de Raphaël, de Louis Lambert et de Sarrasine, le trait commun de l'échec final. Tel Raphaël incapable de renoncer à l'usage et à l'usure de la peau magique, Sarrasine amoureux dévore son capital de vie, sans par ailleurs comprendre tout à fait ce qui lui arrive, car parmi les grands énergumènes de *La Comédie humaine*, Sarrasine est sans doute un des plus aveugles. Il vivra en quelques jours de délire toute une vie, et, accablé, vidé par la découverte de la vérité sur la Zambinella, il se prononcera déjà « mort à tout plaisir, à toutes les émotions humaines » (lexie 532), avant même que les sicaires du cardinal Cicognara ne le percent de leurs styles. Dans le cas de Louis Lambert, l'homme intérieur, exalté par un vaste élan créateur, s'est révélé incapable de gérer le choc énergétique supplémentaire de la passion et, ne parvenant pas à garder son équilibre, s'est disloqué sous le poids combiné de ces deux forces. Le cas de Sarrasine est un peu différent, car c'est en succession, la passion amoureuse prenant le relais de la vocation artistique, que les deux forces exercent leur pouvoir délétère. Mais le résultat final n'est pas moins tragique.

Le génie et l'amour ; La Maison du Chat-qui-pelote

Tous les artistes de *La Comédie humaine* ne sont pas voués à semblable échec. Parmi ceux qui réussissent à préserver leur équilibre, on compte les pires et les meilleurs : d'une part Pierre Grassou (héros du récit qui porte son nom), « l'honnête artiste, cette même médiocrité, ce cœur d'or, cette loyale vie, ce stupide dessinateur¹ », de l'autre Joseph Bridau (*La Rabouilleuse*), immense

1 Balzac, *Pierre Grassou*, in *La Comédie humaine*, tome VI, éd. P.-G. Casaux, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1977, p. 1108.

génie, bourreau de travail, frère généreux et fils modèle qui vit modestement sous les auspices de la beauté. Ceux qui, au contraire, succombent comme Sarrasine à la tentation de l'absolu rejoignent la grande famille balzacienne des héros orgueilleux et obstinés dont le talent s'épuise à la poursuite d'une chimère et dont la démesure invite le malheur.

Une distinction supplémentaire peut être faite, à l'intérieur de ce groupe de monomanes, selon l'objet de leur passion. Les uns, tels Gambara le musicien, Frenhofer le peintre, Balhazar Claës le chimiste, orientent leur folie vers l'industrie ou l'art, vers une réalité technique impersonnelle et inanimée. Dans tout l'éventail de ces cas, la soif de perfection brouille les ressources du métier, pourtant possédées à fond, et freine, voire bloque, la production de résultats monnayables. En ce sens, le grand Gobseck qui se dissimule, tout à la fois Niebelung et magicien, au foyer le plus secret de *La Comédie*, appartient à ce groupe d'illuminés qui n'ont d'yeux que pour le métier qu'ils pratiquent.

D'autres personnages prennent pour objet de leur fureur idolâtre des êtres humains et se vouent à de tragiques déceptions pour avoir poussé une passion ordinaire à ses limites extrêmes : l'affection d'un père pour ses enfants (le Père Goriot), l'attachement d'une épouse à son mari (la baronne Hulot, dans *La Cousine Bette*), l'amour d'une fille perdue pour l'homme qui lui a refait une virginité (Esther, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*). Trois cas dans lesquels l'être idéalisé se révèle indigne du culte exclusif qui lui est voué : les filles de Goriot abandonnent leur père, le baron Hulot appauvrit et déshonore sa famille, Lucien laisse son protecteur Herrera livrer Esther au banquier Nucingen.

Un troisième cas, qui combine les deux premiers, se réalise chez Théodore de Sommervieux, Sarrasine et, à certains égards, chez Schinner (dans *La Bourse*), trois artistes qui trouvent, ou croient trouver leur idéal artistique incarné dans la femme aimée. A la rage idéalisatrice des passions ordinaires (celle d'un Goriot, d'une baronne Hulot, d'une Esther), ces personnages combinent la monomanie professionnelle d'un Claës ou d'un Frenhofer¹.

1. Pour une discussion approfondie, voir le sous-chapitre sur les types d'artiste dans Pierre Laubrier, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, Didier, 1958, p. 201-230.

Comme la critique l'a souvent remarqué, ce mélange entre la vocation artistique et l'amour a chez Balzac la propriété d'attirer la foudre. Mais ce malheur n'est pas simplement imputable à la malignité du destin. C'est la fixation sur un même objet de la passion amoureuse et de l'idéal esthétique, celui-ci frayant la voie à celle-là, qui entraîne, en contrepartie de la lucidité (ou de l'extralucidité) artistique dont nous parlerons dans un instant, une cécité amoureuse catastrophique. Chez Sommervieux et Sarrasine, en particulier, le ferment de cet ingrédient supplémentaire, la frénésie artistique, confère à l'excès de passion une virulence et, paradoxalement, une froideur implacables.

Dans *La Maison du Chat-qui-pelote*, récit publié en 1830 et donc contemporain exact de *Sarrasine*, Théodore de Sommervieux, jeune peintre d'origine aristocratique, jette un coup d'œil à la boutique du Chat-qui-pelote, rue Saint-Denis, et tombe en arrêt devant « un tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde¹ » : la salle à manger qui se découpe dans la lumière au fond du magasin obscur, le linge blanc, l'argenterie, les cristaux, le groupe assis autour de la table et, éclairée par la lampe, une jeune fille dont le « buste semblait se mouvoir dans un cercle de feu qui détachait plus vivement les contours de sa tête et l'illuminait d'une manière quasi surnaturelle. L'artiste la compara involontairement à un ange exilé qui se souvient du ciel » (p. 53). C'est la belle Augustine, fille cadette du marchand Guillaume. Tombé amoureux, comme Sarrasine, de cette créature divine aperçue dans un moment d'extase, Sommervieux s'enferme huit mois dans son atelier (pendant sa réclusion, qui n'avait duré qu'une hantise de jours, Sarrasine n'avait produit que des esquisses) ; il peint deux toiles, un petit tableau de chevalier qui représente le dîner chez les Guillaume et un portrait d'Augustine. Exposées au salon, ces œuvres connaissent un succès dont la rumeur arrive jusqu'à la petite « Thébaïde de la rue Saint-Denis » (p. 55). Augustine se fait conduire au Louvre et constate avec un frisson que le tableau couronné est son propre portrait : « En ce moment, ses yeux effrayés rencontrèrent la figure enflammée du jeune pein-

1. Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, in *La Comédie humaine*, tome I, éd. P.-G. Castex, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p. 52.

tre » qui lui dit à l'oreille : « Vous voyez ce que l'amour m'a inspiré » (*ibid.*). Une idylle se noue et, malgré la sagesse de M. Guillaume dont les axiomes favoris « étaient que, pour trouver le bonheur, une femme devait épouser un homme de sa classe ; on était toujours tôt ou tard puni d'avoir voulu monter trop haut ; (...) un mari qui parlait grec et la femme latin risquaient de mourir de faim » (p. 69), le mariage a bientôt lieu.

A la différence de ce qui se passe dans *Sarrasine*, l'inévitable déception avance ici au ralenti : « La fougue de passion qui possédait Théodore fit dévorer au jeune ménage près d'une année entière sans que le moindre nuage vint altérer l'azur du ciel sous lequel ils vivaient » (p. 72). Mais les premiers signes du drame ne tardent pas à poindre : s'abandonnant à son amour, Augustine n'en reste pas moins « l'ignorante petite fille qui vivait obscurément rue Saint-Denis » et ne conçoit pas la nécessité de « prendre les manières, l'instruction, le ton du monde dans lequel elle devait vivre » (p. 73). Lorsque le peintre reprend son train de vie habituel et sort dans le monde accompagné d'Augustine, celle-ci laisse, hélas, « percer son ignorance, l'impropriété de son langage et l'étroitesse de ses pensées » (p. 74). Bientôt Sommerieux se console de la médiocrité de sa femme en cherchant les faveurs de la duchesse de Carigliano, à laquelle il offre en gage de dévotion le portrait d'Augustine : manière symbolique de la livrer à sa rivale, ce don est celui d'une création artistique dont le modèle s'est révélé indigne. L'infortunée Augustine tente alors une démarche désespérée et va se confier à la duchesse qui lui rend le portrait avec ces mots : « Si, armée de ce talisman, vous n'êtes pas maîtresse de votre mari pendant cent ans, vous n'êtes pas une femme, et vous mériterez votre sort ! » (p. 91). Mais Théodore ne peut supporter ni le mépris de la duchesse ni le retour dans son foyer d'une oeuvre qui proclame sa double erreur : celle d'avoir surestimé Augustine et celle de s'être fié à la duchesse. Au cours d'une scène de ménage « à la fin de laquelle l'ivresse de la colère suggéra à l'artiste des paroles et des actes qu'une femme moins jeune qu'Augustine aurait attribués à la démenche » (p. 92-93), Sommerieux met en pièces le cadre et déchire la toile ; au cours de la nuit, Augustine meurt de chagrin.

Sarrasine avait, lui aussi, tenté de détruire l'image de la Zambinella (« Il saisit un marteau et le lança sur la statue avec une force si extravagante, qu'il la manqua », lexies 533-34), et pour des raisons semblables : témoignages du dérèglement de la force créatrice, le portrait et la statue fixent, l'un sur la toile et l'autre dans la glaise, une fusion impossible dans la réalité entre l'idéal artistique et son modèle terrestre ; ils constituent au dossier moral des deux artistes des pièces à charge qu'il importe de détruire.

La Zambinella déçoit son amant par une déficience du corps, Augustine par celle de son esprit. La révélation de cette déficience est fulgurante pour Sarrasine, graduelle pour Sommerieux. Elle conduit le premier à la mort et fait de l'autre un meurtrier. Il reste que les deux récits décrivent l'issue fatale d'une même méprise : née d'une confusion et d'une surexcitation réciproque des deux passions que sont l'amour et l'art, l'idéalisation de la femme se conclut par l'humiliante découverte de son indignité.

Le don de « spécialité »

Dans l'oeuvre de Balzac, le principe énergétique entre en combinaison, d'une manière à la fois tragique et féconde, avec un autre concept, celui de la « spécialité ». Emprunté à Swedenborg, ce terme désigne d'abord la vision de Dieu sans intermédiaire. La spécialité consiste à voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originales et séquentielles. Ainsi, pour Balzac qui, dans *Louis Lambert*, se hasarde aux jeux hâtifs de l'étymologie en remontant à *species* (« voir tout, et d'un seul coup », p. 688), à *speculum* (« miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière »), Jésus, comme Napoléon, étaient des « spécialistes »¹. Les hommes de génie, explique encore Suzanne Bérard, possèdent « une sorte de vue intérieure qui supplée en eux à l'expérience sensible et à la connaissance intellectuelle. Leur âme fonctionne comme le miroir

1. Voir l'excellent article « Balzac » de G. Vannier, in J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couy et Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, tome I, Bordas, 1984, p. 120-143, citation à la page 129.

concentrique de l'univers dont parlait Leibniz¹. Cette seconde vue, qui trouve l'écran des phénomènes pour accéder à l'illumination nouménale, est encore définie par Balzac en 1830, dans la préface à *La Peau de chagrin*, comme le pouvoir qu'ont les créateurs « de faire venir l'univers dans leur cerveau », voire d'utiliser leur cerveau comme « un talisman avec lequel ils abolissent les lois du temps et de l'espace » (*La Peau de chagrin*, p. 53).

A son plus haut degré, le « spécialisme » absolu est celui dont se prévaut dans *Séraphita* l'ange qui catéchise la fille du pasteur : « Oui, j'ai vu les causes, dit Séraphitus en abaissant sur ses yeux ses larges paupières. — Par quel pouvoir ? dit la curieuse Minna. — J'ai le don de Spécialité, lui répondit-il. La Spécialité constitue une espèce de vue intérieure qui pénètre tout ? » En un sens plus restreint, tout homme de génie, quelle que soit sa sphère d'activité, quelle que soit ce que nous nommons dans le langage de tous les jours sa « spécialisation », peut être dit un « spécialiste » en ceci qu'il bénéficie en sa partie d'un don de divination infailible. Jacques Collin, par exemple, « cet homme prodigieux devenait vrai dans la sphère du crime, comme Molière dans la sphère de la poésie dramatique, comme Cuvier avec les créations disparues » (et, ajouterons-nous, comme Balzac dans la sphère des types sociaux) : « Le génie en toute chose, écrit-il dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, est une intuition. Au-dessous de ce phénomène, le reste des œuvres remarquables se doit au talent. En ceci consiste la différence qui sépare les gens du premier des gens du second ordre³. »

La spécialité, qui ressemble à une prise du point de vue de Dieu sur les choses, reste bien entendu sectorielle, compte tenu de la finitude humaine, et son exercice entraîne par compensation une usure précoce de l'organisme utilisateur. Facino Cane, dans la nouvelle qui porte son nom, a d'étranges rapports avec l'or, qui

est pour ainsi dire sa « spécialité » : il perçoit le trésor de Venise à travers le mur qu'il est en train de creuser, mais il est ensuite frappé de cécité, payant ainsi le prix ordinaire de la voyance.

L'illumination de la « spécialité » peut en principe se limiter à une intuition passive, exemple d'efforts ruineux ; c'est la forme qu'elle prend dans le cas des génies purement contemplatifs et par conséquent économes de leur capital énergétique. Mais le génie créateur relève d'une autre option. Comme l'observe Olivier Bonard à propos des artistes de *La Comédie humaine*, l'exercice de la spécialité n'est pas uniquement fondé sur l'intuition, le regard et la pénétration visuelle, mais il correspond « à une brusque et impérieuse mobilisation de la volonté, à un désir irrésistible de travail que seul le travail le plus concret et le plus matériel apaisera¹ ». L'option de la spécialité créatrice est donc celle d'une l'énergie investie dans les œuvres aux dépens de la longueur de vie.

Cela étant, Sarrasine, désigné par Balzac comme le type même de l'artiste génialement doué, est-il un « spécialiste » et comment cela se marque-t-il ? Une multiplicité de détails, concernant notamment son enfance, sont pour le moins compatibles avec la doctrine du « spécialisme ». Ainsi les confuses méditations du jeune collègue signalent très tôt dans le récit la tendance de l'artiste à flotter entre le réel et la fiction : il est décrit comme occupé « tantôt à contempler ses camarades quand ils jouaient, tantôt à se représenter les héros d'Homère » (lexie 157). A l'instar de Louis Lambert, l'homme intérieur de Sarrasine semble capable de vivre pour ainsi dire séparé de son corps et d'apercevoir des réalités qui sont refusées aux yeux matériels. Ainsi, lors de la première apparition de la Zambinella sur la scène de l'Argentina, le contact qui s'établit entre l'artiste et le chef-d'œuvre incarné implique, par la suppression de l'espace phénoménal, une présence immédiate de l'objet ravissant au sujet extasié : « Il était si complètement ivre, qu'il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs, n'entendait plus de musique. Bien mieux, il n'existait pas de distance entre lui et la Zambinella, il la possédait, ses yeux, attachés sur elle,

1. Suzanne Bérard, « Une énigme balzacienne : la "spécialité" », in *L'Année balzacienne*, 1965, p. 61-82. Le passage cité se trouve à la page 64.

2. Balzac, *Séraphita*, in *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, tome XI, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980, p. 794.

3. Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, tome VI, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1977, p. 733.

1. Olivier Bonard, *La Peinture dans la création balzacienne*, Genève, Droz, 1969, p. 69.

s'emparaient d'elle. Une puissance presque diabolique lui permettait de sentir le vent de cette voix, de respirer la poudre embaumée dont ses cheveux étaient imprégnés, de voir les méplats de ce visage, d'y compter les veines bleues qui en nuançaient la peau satinée » (lexies 241-242).

La spécialité de Sarrasine est cependant un don dangereux, non seulement par la quantité d'énergie vitale qu'elle consomme, mais par les lisières qu'elle impose au champ visuel : en concentrant sur un point lumineux les facultés intellectuelles et affectives du sculpteur, elle tend à obscurcir tout ce qui est à la périphérie. Dans le cas d'un artiste amoureux, en particulier, la compétence artistique, infailible pour détecter l'idéale beauté investie dans l'apparence, donne le branle à la passion amoureuse, mais celle-ci, en retour, entraîne une cécité tragique envers tout ce qui tombe hors du champ proprement dit de la spécialité. Se trouvant à la fois surexcitée et dévoyée par le désir charnel, la spécialité égare l'artiste dans une perception imaginaire, hallucinante de précision et de « vérité » poétique, mais dépourvue de support objectif : ainsi Sarrasine, dans son exaltation, croit « copier » la Zambinella malgré les vêtements qui cachent son corps, sans se rendre compte qu'en réalité il s'agit d'un homme. Or, en vertu de son extraordinaire acuité, cette vision erronée entraîne une dépense d'énergie cérébrale aussi extrême que la satisfaction réelle des désirs. En décrivant la pensée furieuse de Sarrasine qui « voyait la Zambinella, lui parlait, la suppliait, épuisait mille années de vie et de bonheur avec elle » (lexie 256), Balzac emploie sans doute à dessein le terme *épuisait*, qui signifie ici à la fois « considérait à fond ces années, sans rien omettre » et « les mettait à sec à force d'y puiser » : « La possession par le regard et par l'imagination, observe Olivier Bonard, si exaltante soit-elle, entraîne comme une conséquence inévitable l'impossibilité et la malédiction de la possession par la chair » (*op. cit.*, p. 76).

Le type idéal ; le théâtre et l'actrice

Cette malédiction, qui frappe les artistes amoureux, opère en deux temps. Au début de leur passion, en reportant la force de la

seconde vue sur l'objet de leur amour, les artistes s'abusent sur la véritable nature de l'être aimé ; dans un second temps, la découverte de ce malentendu détruit non seulement l'amour, mais, comme on le voit bien dans *Sarrasine*, elle perturbe à fond les rapports entre le personnage et son art. Le point de départ de ce mouvement inéluctable est l'instant où l'artiste aperçoit pour la première fois l'objet de son désir et subit une véritable révélation numineuse.

Deux aspects de cette révélation méritent d'être soulignés. Il s'agit d'abord, dans *Sarrasine*, d'un coup de foudre subit au théâtre, d'une passion éprouvée pour une actrice. Les travaux de Ross Chambers sur ce topos¹ ont mis en relief le caractère insaisissable de l'actrice dans la littérature romantique : à commencer par l'énigmatique danseuse Mignon dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, l'actrice est à la fois aussi éblouissante qu'un ange et aussi irritable qu'un automate. Personnage virtuel, vide qui demande à être comblé, l'actrice figure, dans la littérature du dix-neuvième siècle, la Muse de l'absence : « Aimer une comédienne, écrit Ross Chambers, c'est (...) préférer une illusion à la vérité, laisser la proie pour l'ombre, poursuivre une image, mais c'est poursuivre une image parce qu'elle est l'image d'autre chose, d'un possible à découvrir ou à inventer » (*L'Ange et l'Automate*, p. 12). C'est pour cette raison, continue Chambers, que l'actrice, incarnation de la pure absence, se révèle si souvent, comme Aurélie dans *Sylvie* de Nerval, être une « femme sans cœur » ; recréée par le spectateur qui la contemple, cette créature artificielle ne peut rien apporter à son Pygmalion : elle est hantée par la stérilité. Ainsi en va-t-il de la passion de Sarrasine : inspirée par une actrice, elle sera d'autant plus factice, et ce n'est peut-être pas un hasard si, le chant étant à l'opéra l'aspect le plus séduisant et le moins réaliste du spectacle, c'est précisément la voix de la Zambinella qui cause au sculpteur le grand choc amoureux : « Cette voix agile, fraîche et d'un timbre argenté, souple comme un fil auquel le

¹ Ross Chambers, *L'Ange et l'Automate. Variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, Archives des lettres modernes, n° 128, 1971. Voir également, du même auteur, « Gautier et le complexe de Pygmalion », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, IV, juillet-août 1972, p. 641-58.

moindre souffle d'air donne une forme, qu'il roule et déroule, développe et disperse, cette voix attaquerait si vivement son âme, qu'il laisserait plus d'une fois échapper de ces cris involontaires arrachés par les délices convulsives trop rarement données par les passions humaines » (lexies 243-5). Le sculpteur se laisse ravir par la cantatrice — ange et automate — en plein exercice de son éblouissante irréalité. On apprendra plus tard que cette voix angélique n'exerce une séduction si extrême que parce qu'elle n'appartient pas à une femme, mais à un être qui transcende l'opposition des sexes¹.

L'élément qui amorce la révélation amoureuse n'appartient pas en exclusivité aux propriétés intrinsèques de la personne visée, mais résulte d'une sorte de complicité qui s'établit entre l'apparence extérieure de celle-ci et le vice ou l'obsession cachés de l'amoureux. Dans le cas de Sarrasine, ce sont toutes les obsessions artistiques du sculpteur que raniment et combient avec une violence sauvage la vue, puis l'audition de la cantatrice : le héros tombe amoureux, non pas de la projection de ses fantasmes, mais de l'idéal de beauté qui, croit-il, s'y incarne effectivement, sa seule erreur tenant à ce qu'il n'a pas imaginé que son idéal de beauté ait pu se fixer sur un autre corps que celui d'une femme.

On touche ici au deuxième aspect du coup de foudre, qui concerne la fusion de l'érotisme et de l'esthétique en un mixte inséparable, en sorte que la réalisation étroite du beau idéal comporte en même temps la promesse du bonheur amoureux absolu et l'exaltation des pouvoirs créateurs de l'artiste. Jean Seznec, dans l'article déjà cité qui prouve les rapports entre *Sarrasine* et le *Salon de 1767* de Diderot, signale que ce dernier fait précéder son texte d'un long préambule sur la question du Beau idéal. L'interlocuteur fictif de Diderot, un sculpteur, soutient que son art consiste à réunir en une œuvre unique des fragments de beauté épars dans la nature : « Quand je veux faire une statue de belle femme, j'en fais déshabiller un grand nombre ; toutes m'offrent de belles parties et des parties difformes ; je prends de chacune ce qu'elles ont de beau » (Seznec, *art. cit.*, p. 243). On reconnaît

1. Nous remercions Janine Jallat d'avoir attiré notre attention sur cet important détail.

dans ce passage l'écho vulgarisé d'une thèse platonicienne presque unanimement admise à l'âge classique : le véritable objet de l'art n'étant pas la nature telle quelle, mais la *belle* nature, l'artiste devait emprunter à une infinité d'individus les parties les plus belles, pour les recombinaison dans une représentation qui n'aspirent point à la reproduction de la contingence individuelle, mais à l'extraction du beau idéal. Les théoriciens de l'art classique n'en étaient pas moins conscients des difficultés impliquées par cette thèse, si on la réduit à un simple précepte électrique. Diderot, lui, rejette cette thèse, qu'il qualifie de « vieux conte » ; Balzac, en revanche, attribue à son héros, avant la rencontre de la Zambinella, la pratique préconisée par l'interlocuteur de Diderot. Dans sa quête de la beauté idéale, Sarrasine avait en effet « cherché çà et là les perfections dans la nature en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre les contours du sein ; à celui-là, ses blanches épaules ; prenant enfin le cou d'une jeune fille et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant » (lexie 220). Mais alors que l'esthétique néo-classique refuse à la parfaite beauté le droit d'exister dans la nature, la situation décrite par Balzac en prend le contre-pied et relève le défi, puisqu'elle offre précisément comme modèle à Sarrasine ce que Diderot jugeait impossible, une femme qui réalise parfaitement l'idéal de beauté dont il est en quête : « C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'œuvre » (lexie 227).

Pourquoi pas, en effet ? S'il est exclu que l'artiste puisse « rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique » (lexie 221), cette impossibilité existentielle au même degré sous le chaud soleil de Rome ? Par ailleurs, pourquoi, par un caprice des plus rares encore, mais compatible avec l'infinité fantaisie de la nature, l'idéal de beauté d'un individu ne pourrait-il pas s'incarner dans la réalité ? Le vrai pouvant quelquefois n'être pas vraisemblable, on peut faire vrai en allant au-delà du vraisemblable : à la différence du classique, qui répugne à l'improbable et au bizarre, le romantique l'affectionne.

Mais si l'idéal devient réalité, non sous forme d'œuvre d'art, mais sous celle d'objet naturel, qu'en peut-il résulter pour l'artiste ? Comme artiste créateur, il n'éprouve plus l'aiguillon de la quête : la perfection incarnée lui fournit un modèle impeccable.

Tout au plus peut-il utiliser sa virtuosité technique à se faire le copiste du modèle en une suite de variations sans fin. Comme homme sujet au désir, en revanche, le voici comblé, du moins si la nature n'a pas, par une autre de ses fantaisies, grevé le modèle d'un être indigne de son *paraitre*. Le drame de Sarrasine revient à ceci : l'artiste, trouvant réalisée dans la nature l'apparence parfaite de l'idéal féminin dont il est en quête, transfère sa passion sur cette idole ; quand ensuite il se réveille qu'une distance sépare l'être du *paraitre*, le héros a perdu sur les deux tableaux. Comme artiste créateur, il perd sa raison d'être avec la révélation de l'apparence idéale déjà créée par la nature ; comme amoureux, lorsqu'il découvre que l'apparence sur laquelle s'est fixé son désir est un mirage.

Selon la position classique reprise par Diderot, la dialectique ascendante par laquelle l'artiste s'élève à l'idéal est en principe sans retour vers les objets naturels imparfaits qui ont éveillé, sans pouvoir la satisfaire, l'aspiration à cet idéal : Pygmalion, s'il avait médité le *Banquet* de Platon, n'aurait pas pu souhaiter que sa statue, forme idéale de l'éternel féminin, descende de son piédestal pour devenir un être de chair. Sommervieux, d'abord fourvoyé dans la même impasse que Sarrasine, s'en sort mieux : il cause la mort de la femme aimée, mais il s'accomplit comme artiste. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Poussin, nous le verrons, fera le même choix, quoique à un degré de violence ouverte moindre. L'hypothèse de Balzac, en ce qui concerne Sarrasine, est différente : c'est celle d'un Pygmalion à qui son destin aurait perfidement concédé l'incarnation de son chef-d'œuvre, non pas après, mais avant qu'il l'eût fixé dans le marbre. Que se passe-t-il alors ? Ce n'est plus le désir qui aiguillonne la compétence de l'artiste à transcender l'imperfection des femmes réelles vers la représentation d'une femme idéale, mais la compétence de l'artiste qui surexcite le désir charnel de l'homme à posséder la femme idéale supposée incarnée dans une femme réelle.

Le texte dit que Sarrasine se trouve soudain devant la Zambinella comme Pygmalion devant sa statue « pour lui descendue de son piédestal » (lexie 229). Balzac consigne aussitôt l'ambivalence de ce chef-d'œuvre naturel : « Il se trouvait dans cette création inespérée, de l'amour à ravir tous les hommes et des beautés dignes de satisfaire un critique » (lexie 228). Le cumul de deux

fonctions distinctes, l'une étroite (ravir tous les hommes), l'autre esthétique (satisfaire un critique), est bien marqué ; mais surtout la fonction esthétique elle-même est caractérisée comme purement contemplative : le chef-d'œuvre n'étant plus à faire, sauf à le « copier » comme fera Sarrasine (lexie 265) puis Girodot ou Vien (lexie 546), il stimule l'œil du critique, mais non la main de l'artiste créateur.

Sarrasine, après avoir vu la Zambinella, n'est donc plus un artiste en quête d'une perfection qu'il approche d'œuvre en œuvre, mais un homme désireux de consommer la perfection offerte à sa contemplation. Il s'ensuit un renversement de la fin et des moyens, attesté dès le retour de Sarrasine à son logis par « un de ces paroxysmes d'activité qui nous révèlent la présence de principes nouveaux dans notre existence » (lexie 251). Dès cet instant, en effet, ce n'est plus la femme qui sert à réaliser le chef-d'œuvre, c'est l'œuvre d'art qui sert à réaliser, en l'absence de la femme, un substitut fantasmatique de sa présence : « En proie à cette première fièvre d'amour qui nient autant au plaisir qu'à la douleur, il voulut tromper son impatience et son délire en dessinant la Zambinella de mémoire » (lexie 251) ; « Pendant une huitaine de jours, il vécut toute une vie, occupé le matin à pétrir la glaise à l'aide de laquelle il réussissait à copier la Zambinella » (lexie 265).

Sarrasine, sculpteur génial mais sexologue médiocre, voit en « spécialiste » l'idéal de la femme à travers la cantatrice, mais ne perçoit ni le travesti sous la femme ni le castrat sous le travesti. Aussi peut-il, sans se mettre en infraction par rapport à l'essence de la féminité, fixer sur le papier ou dans la glaise un idéal de la femme dont le support occasionnel se trouve être, paradoxalement, non une femme imparfaite, mais une parfaite contrefaçon de la femme. La Zambinella, en effet, « lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquises proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est, tout à la fois, le juge le plus sévère et le plus passionné » (lexie 222). Le don de double vue aidant, il n'y aura rien d'étonnant à ce qu'il réussisse à « radiographier » cette essence sous la forme d'un nu, en copiant la Zambinella, ou plutôt le souvenir hallucinant de la Zambinella, « malgré les voiles, les jupes, les corsets et les noeuds de rubans qui la lui dérobaient » (lexie 266). Mais le succès a son

revers : Sarrasine est entraîné dans une impasse tragique quand il s' imagine que sa compétence d'artiste, dont l'acuité s'aiguise encore au feu du désir qu'elle exacerbe, lui donne une garantie absolue de la féminité de la Zambinella : « Crois-tu pouvoir tromper l'œil d'un artiste ? N'ai-je pas, depuis dix jours, dévoré, scruté, admiré tes perfections ? Une femme seule peut avoir ce bras rond et moelleux, ces contours élégants » (lexies 419-421).

Quand plus tard la femme se révèle n'être qu'apparence de femme, la statue, qui n'est plus que l'apparence d'une apparence, tombe de son piédestal : à la différence de Vien ou de Girodet, Sarrasine ne la voit pas avec les yeux d'un artiste ou d'un esthète, mais avec ceux d'un amoureux. La statue était une idole façonnée pour représenter la divinité ; quand l'idolâtre a perdu la foi, la statue devient mensonge ; sa beauté idéale, interprétée comme un appât trompeur, n'est alors perçue par le nouvel iconoclaste que comme une raison supplémentaire de la détruire.

L'artiste et son modèle ; Le Chef-d'œuvre inconnu

Le récit enchâssé, l'histoire de Sarrasine, était introduit dans l'édition de 1830 par le sous-titre « Une passion d'artiste ». D'où l'on peut inférer qu'entre la vocation artistique de Sarrasine et sa passion pour la Zambinella Balzac entendait affirmer l'existence d'un lien essentiel et fatal : comme si l'artiste, en tant qu'artiste, était plus qu'un autre exposé à succomber aux apparences de l'idéale beauté. Telle serait en effet la leçon de cet *exemplum* : la quête d'œuvre en œuvre de la beauté idéale, quête stimulée par l'observation de modèles imparfaits et qui jalonne normalement la carrière de l'artiste, s'arrête brusquement pour Sarrasine le jour où cet idéal de beauté lui paraît offert par la nature elle-même ; comme ce chef-d'œuvre naturel se réalise sous la forme d'une beauté féminine idéale, le désir amoureux prend le relais du désir artistique qui lui a frayé la voie et qui s'efface désormais, réduit à des travaux de simple « copie ». L'amant tue l'artiste :

Ce schème d'intrigue repose à vrai dire sur une conception assez rudimentaire des rapports entre l'artiste et son œuvre : elle réduit la quête de l'artiste à la recherche d'un modèle parfait et

raisonne comme si, ce modèle étant trouvé, sa reproduction sur la toile devenait une affaire de routine. C'est ainsi, en particulier, que nous est présenté le « paroxysme d'activité » dans lequel tombe Sarrasine pendant les huit jours qui suivent son coup de foudre : il crayonne et modèle févreusement, mais sans que la fixation du modèle sur le papier ou dans la glaise nécessite autre chose que l'application des procédés techniques appris dans l'atelier de Boucharдон.

La conscience d'avoir indûment simplifié son sujet a-t-elle pu motiver Balzac lorsque, un an après *Sarrasine*, il reprend dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* le thème de l'artiste amoureux d'une femme idéalement belle ? C'est en tout cas sans ignorer, cette fois, que la finalité de l'artiste, en tant que tel, n'est pas de découvrir un modèle idéal *ready made* et de le reproduire servilement, mais de le recréer par des moyens qu'il faut inventer : « La mission de l'art, dira Ehrenhofer, n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer¹. »

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* subsistera bien un vestige de la problématique érigée de *Sarrasine* : en témoigne le besoin exprimé par Ehrenhofer de trouver dans la nature, incarné par une femme réelle, un modèle de beauté idéale qui puisse l'aider à achever son tableau : « Il m'a manqué jusqu'à présent de rencontrer une femme irréprochable, un corps dont les contours soient d'une beauté parfaite, et dont la carnation... Mais où est-elle vivante, dit-il en s'interrompant, cette introuvable Vénus des anciens, si souvent cherchée, et dont nous rencontrons à peine quelques beautés éparées ? Oh ! pour voir un moment, une seule fois, la nature divine complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irais te chercher dans tes limbes, beauté céleste ! » (p. 426).

De cette religion du modèle idéal témoignent également, dans un moment de doute, le projet formé par le vieillard de partir pour la Grèce ou la Turquie, contrées où la perfection hellénique peut encore se trouver à l'état de nature, et le marché passé avec Nicolas Poussin lorsqu'il se révèle que celui-ci dispose, en la personne de Gillette, de l'idéal cherché. Mais ce troc, si utile qu'il

1. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Casseux, tome X, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, p. 418.

soit au progrès de l'intrigue et à la caractérisation des personnages, ne sera pas destiné à contribuer, comme il avait été d'abord envisagé, à la finition du chef-d'œuvre : le tableau étant achevé quand Gillette pose devant Frenhofer, la femme idéale « naturelle » se révèle n'avoir d'intérêt pour le vieux peintre que dans la mesure où elle lui permet de vérifier la supériorité de la femme idéale « artificielle » qu'il vient de créer, non d'après nature, mais en poussant jusqu'à leurs conséquences extrêmes les recettes de l'art léguées par son maître Mabuse.

Supériorité en quel sens ? Non du point de vue de la conformité aux canons classiques de la beauté, car sous ce rapport, un idéal vaut l'autre et rien ne permet de penser que Gillette le cède en rien à l'ancien modèle de Frenhofer, Catherine Lescault, mais d'un autre point de vue, celui de l'impression de réalité : Frenhofer triomphe quand il se persuade que sa Catherine est perçue comme aussi belle, et surtout comme aussi vivante que la femme réelle avec laquelle il la confronte : « Entrez, entrez, leur dit le vieillard rayonnant de bonheur. Mon œuvre est parfaite, et maintenant je puis la montrer avec orgueil. (...) Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau (...) Où est l'art ? perdu, disparu ! (...) Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos ? (...) Mais elle a respiré, je crois ! Le sein, voyez ? (...) Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez » (p. 434-35).

Cette perfection dans le *rendu* de la vie, Frenhofer l'attribue à un choix technique qu'il a poussé à ses dernières conséquences : la préférence donnée aux Italiens (Raphaël, Titien, Véronèse) sur les Allemands (Holbein, Dürer), la rupture de l'équilibre entre la ligne et la couleur, le contour et le volume, la forme et la matière, le dessin et la peinture, la pensée et la vie. Mais de là vient aussi la catastrophe : l'œil ayant perdu la ligne, à laquelle il s'accroche pour identifier l'objet, la composition s'abîme dans un chaos de couleurs, détruisant précisément ce qu'elle visait à assurer, la référence à la réalité tangible et l'impression de la vie prête à palpiter. L'idéal pictural de Frenhofer est en somme le trompe-l'œil : il s'agit de pousser le simulacre de la réalité posé sur la toile jusqu'à un point d'illusion tel que toute différence perceptible entre la réalité et lui en vienne à s'effacer ou, mieux encore, que l'impres-

sion de réalité produite par le simulacre l'emporte sur celle que produit l'objet réel.

On chercherait en vain la trace de tels enjeux dans *Sarrasine*. Si une comparaison doit être proposée, elle ne peut prendre appui que sur une mise en parallèle des destins amoureux, soit de Sarrasine et de Nicolas Poussin, soit de Frenhofer et de Sarrasine. Sarrasine et Nicolas sont deux jeunes gens du même âge, deux artistes généralement doués, mais aussi deux amoureux, épris d'une jeune personne qui réalise à leurs yeux (et d'ailleurs aussi à ceux des tiers) l'idéal féminin de la beauté. Seront-ils plus amants qu'artistes, plus artistes qu'amants ? Sarrasine, sans hésitation aucune, opte pour l'amour contre l'art : il sacrifie sa carrière à l'espoir de posséder la femme idéale. Nicolas, en revanche, est d'emblée tenté de sacrifier Gillette. Plus artiste qu'amoureux, il finit par se rallier au principe énoncé par Porbus : « Les fruits de l'amour passent vite, ceux de l'art sont immortels » (p. 434). Lui aussi sera déçu, car la Catherine Lescault de Frenhofer n'a pas plus d'existence picturale que la Zambinella n'a de réalité féminine. Les deux déceptions ne seront toutefois pas comparables : en perdant la révélation du secret technique, Nicolas gagne une conscience plus précise des pouvoirs et des limites de son art ; Sarrasine, au contraire, en perdant l'espoir de posséder la femme idéale, perd sa raison de vivre.

Sous ce rapport, ce n'est plus à Nicolas Poussin, mais à Frenhofer que Sarrasine gagne à être confronté. Nourrie de l'apparente perfection naturelle de la Zambinella, qui pourrait contenir une passion platonique d'artiste (à condition qu'il ne demande pas au modèle de se déshabiller), l'illusion amoureuse de Sarrasine est vouée à être déçue, car il manque à cette idéale féminité apparente le fondement naturel. L'illusion de Frenhofer, de son côté, est nourrie par la chimérique perfection du portrait de Catherine Lescault, mais cette illusion est vouée à la déception, car la perfection imaginaire de l'œuvre est elle aussi dénuée du support objectif indispensable à son existence : la précision du dessin. Le trompe-l'œil parfait dont Frenhofer a entrepris l'exécution s'est en effet progressivement détaché de son support pictural pour flotter entre la toile et l'œil du peintre. Cet œil croit fixer la toile, mais l'accommodation de la vision se fait en avant, sur l'objet fantasmati-

que dont le désir haït le vieillard. A chaque touche nouvelle, le fantasme réagit docilement à l'intention du peintre halluciné et lui procure l'illusion d'être encore un peu plus près du point où le simulacre prendra vie. En réalité, le point limite de l'effet maximal a été dépassé depuis longtemps. Chaque nouvelle touche, appliquée par la main sur la toile, au lieu de rapprocher asymptotiquement le simulacre du modèle, contribue désormais à l'en éloigner un peu plus. Le primat donné à la couleur sur le dessin conduit au chaos, comme un autre personnage le note avec sagacité : « Le dessin donne un squelette, la couleur est la vie, mais la vie sans le squelette est une chose plus incomplète que le squelette sans la vie » (p. 427). Sarrasine et Frenhofer jouent leur bonheur sur les chances d'existence réelle d'une apparence, femme idéale ou chef-d'œuvre pictural. Or cette femme et ce tableau apparemment parfaits n'ont pas la réalité de leur apparence : ils n'existent comme images vivantes que dans l'imagination des deux artistes. Démystifiés, les héros perdent leur raison d'être et ne survivent pas à leur déception.

Mais il y a aussi une évidence et profonde différence entre Sarrasine et Frenhofer. Sarrasine croit trouver la femme idéale toute faite, créée par la magie de la nature elle-même, en sorte qu'il n'ait plus besoin de son talent d'artiste que pour « copier » ce modèle et que l'art cesse d'être une valeur essentielle à son désir amoureux : son erreur consiste à n'avoir pas pu deviner que la nature pouvait, à l'occasion, jouer des apparences avec plus de succès que l'artiste le plus expert. Frenhofer, à la fois Pygmalion, Prométhée et Orphée à qui tour à tour il se compare, entreprend de créer par la magie de son art la femme idéale sur laquelle se fixera son amour : son erreur consiste à ne pas s'apercevoir que le procédé par lequel il croit insuffler la vie à son œuvre conduit, non pas à égaliser ou dépasser la création divine, mais à une régression vers le chaos. Sarrasine sous-estime le pouvoir de la nature, Frenhofer surestime le pouvoir de l'art. L'objet naturel sur lequel s'est fixée la passion d'artiste de Sarrasine n'a pas la réalité requise pour satisfaire sa passion d'amant ; l'objet artificiel sur lequel s'est fixée la passion d'amant de Frenhofer n'a pas la réalité requise pour contenter une passion d'artiste.

Ce ou cette Zambinella

La représentation du simulacre parfait de la femme idéale — du chanteur castrat travesti — imposait d'ailleurs à Balzac un ensemble de difficultés concernant le physique et le moral du personnage. Pour rendre plausible l'erreur d'un œil aussi exercé que celui d'un sculpteur, Balzac devait exclure tout rappel de traits masculins, même atténués ou ambigus. Le chanteur habillé en femme n'aura donc à aucun degré l'air d'un homme travesti, d'un androgyne ou d'un castrat. Son apparence sera pendant la plus grande partie du récit celle d'une femme idéalement féminine, et les mentions relatives à l'aspect physique de Zambinella habillé en homme (dans la scène du concert chez l'ambassadeur ou dans l'atelier du sculpteur) ou nu (dans le tableau de Vien) seront aussi brèves qu'abstraites. La seule indication réellement équivoque est présentée dans le récit-cadre, lorsque chez les Lantzy la jeune Parisienne soumet le portrait de l'*Adonis* à un examen « pareil à celui qu'elle aurait fait d'une rivale » (lexie 114). Mais aucun trait descriptif, à l'exception de la peau de lion sur laquelle est étendu l'éphèbe, ne permet d'imaginer le tableau. Le lecteur ne sait donc pas si la beauté de cet Adonis se réalise dans un type efféminé, et il faut qu'il s'en tienne à une évocation des plus vagues : « La grâce exquise des contours, la pose, la couleur, les cheveux, tout enfin » (lexie 113). La référence qui sera faite plus tard à l'*Endymion* de Girodet, copie de l'*Adonis* de Vien (lexie 547), serait plutôt de nature à accroître notre perplexité : un éphèbe, oui ; un androgyne, peut-être ; une jolie femme, sûrement pas. Quant à Zambinella habillé en homme à la soirée de l'ambassadeur de France, le texte décrit bien son accoutrement et sa coiffure (lexie 466), mais s'abstient de toute appréciation esthétique. Sans doute lit-on plus loin que la célébrité et l'immense fortune de Zambinella seront dues autant à sa beauté qu'à son talent (lexies 489-490), mais rien de concret ne sera dévoilé de cette beauté masculine : Balzac, si lyrique quand il s'agissait de détailler les charmes féminins de la cantatrice, n'a éprouvé nul besoin de dire ce qu'il advient de ces charmes quand la cantatrice cède la place au *musico*.

Ce traitement dissymétrique, qui rend à une féminisation maximale du chanteur dans son travestissement féminin, et à une

indétermination presque complète de son physique dans son costume masculin, montre que Balzac n'a pas cherché, comme on eût pu s'y attendre, à rendre Zambinella vraisemblable en lui prêtant une beauté d'androgyme. Cette indifférence est particulièrement frappante si on la compare avec le traitement laborieux, mais résolu, d'une situation analogue dans *Séraphina*. De peu postérieur à *Sarrasine*, ce texte présente l'être séphaphique comme cumulant les qualités morales et physiques des deux sexes. Il lui suffit, pour se faire percevoir comme une jolie fille par un homme, comme un bel homme par une femme, d'accentuer légèrement les potentialités viriles ou féminines dont il dispose. Rien de tel dans *Sarrasine* : l'amoureux de la Zambinella n'a jamais affaire, avant que les écailles lui tombent des yeux, qu'à une femme délicieusement et purement féminine. Balzac conçoit donc Sarrasine comme un homme réellement viril qui croit trouver dans une femme apparemment hyper-féminine le complément idéal auquel sa nature aspire.

Comment cette hyper-féminité apparente va-t-elle se manifester ? Quelle relation entretiendra-t-elle avec la réalité de Zambinella, qui se révélera n'être pas une femme, c'est-à-dire le complément d'un homme, n'être pas un androgyme, c'est-à-dire un composé d'homme et de femme, mais, comme le conçoit mythiquement Balzac, un être ni homme ni femme ? Le problème est résolu par un compromis qui distingue entre le physique et le moral : physiquement, la Zambinella n'aura aucune virilité résiduelle, elle sera positivement et idéalement féminine ; psychologiquement, elle n'aura non plus rien de viril, et sa non-virilité sera construite sur un trait fondamental réputé caractéristique de la castration, la pusillanimité. La Zambinella, qui a terriblement peur des serpents (« Un serpent ! dit-elle en montrant une couleur qui se glissait le long d'un fossé. J'ai peur de ces odieuses bêtes », lexies 433-435), sera également lâche à partir du moment où, ayant quitté son travestissement féminin, elle prendra l'habit masculin et deviendra le *musico* (« Le *musico* finit par tourner les yeux vers Sarrasine, et alors sa voix céleste s'altéra. Il trembla ! », lexies 475-476). Mais la pusillanimité sert aussi de dénominateur commun entre la femme idéale — ou du moins la femme idéale — et le castrat. Tant que

la Zambinella passe pour femme, sa pusillanimité est acceptée comme la rançon obligée de ses charmes et même, aux yeux de son amant — trait constant dans l'œuvre de Balzac —, comme un charme de plus¹. Indiscernable de la féminité de la cantatrice (« C'était la femme avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs », lexie 439), cette faiblesse ne révélera qu'ensuite son origine, non pas délicieusement excusable, mais soudainement répugnante.

La complémentarité entre la sur-virilité de Sarrasine et la sous-virilité du chanteur commande également l'attitude de la Zambinella envers Sarrasine. Non sans paradoxe : si le système se déve-loppe avec une parfaite cohérence, les comportements du castrat seraient marqués tout au long de l'histoire du sceau de l'infamie (malignité, vénalité, homosexualité assumée). Curieusement, tel n'est pas le cas, ou du moins tel n'est pas constamment le cas. Le personnage de Zambinella, tel qu'il se manifeste au cours de son aventure avec Sarrasine, passe par trois moments. Dans un premier temps, *prima donna* sur la scène et femme émanicipée au milieu des artistes, elle participe à la mystification du sculpteur — ocellades, sourires engageants, agaceries — jusqu'au moment où, prenant conscience de la violence du caractère de Sarrasine, la pseudo-cantatrice prend peur et se retranche « dans une modeste de jeune fille » (lexie 354). Dans un deuxième temps, la Zambinella s'efforce d'obtenir de Sarrasine qu'il renonce à elle. Sa nature pusillanime, soulignée par une série d'incidents (bouchon de champagne, serpent, brigands...), reste sans doute une des raisons de ce changement d'attitude, mais elle n'est pas la seule : Balzac, pour continuer à leurrer son lecteur, fait parler et agir le castrat comme s'il s'agissait d'une véritable femme, affligée d'un malheur secret qui lui interdit l'amour ; malheur dont elle ne veut pas révéler la nature, mais dont elle peut se plaindre en termes voilés.

¹ Par exemple, dans *Séraphina* : « J'oublie d'être folle, d'être cette pauvre créature dont la faiblesse vous plaît » (p. 753), ou encore dans *La Recherche de l'absolu* (in *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, tome X, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979) : « Le charme le plus grand d'une femme consiste dans un appel constant à la générosité de l'homme (...). L'aveu de la faiblesse ne comporte-t-il pas de magnifiques séductions ? » (p. 234).

La Zambinella apparaît sincère, touchante et bien intentionnée lorsqu'elle fait état de son estime, puis de son admiration pour le caractère de Sarrasine, lorsqu'elle regrette qu'il lui offre l'amour quand c'est d'amitié et de protection fraternelle qu'elle a besoin, lorsqu'elle le met solennellement en garde contre la déception et le ridicule qui le menacent. Or ce qu'elle dit de son malheur secret est soigneusement calculé, dans ses propos à double entente, pour pouvoir s'appliquer aussi bien à la condition du castrat travesti qu'est réellement Zambinella, qu'à la femme malheureuse dont il assume l'apparence.

La question se pose alors de savoir si la pseudo-cantatrice joue la comédie de la femme éplorée sans en éprouver les sentiments ou si elle profite de la situation pour parler à cœur ouvert de son « absence de cœur » et pour exprimer, sous le masque de la femme malheureuse, le désespoir que lui inspire sa condition de castrat. L'hypothèse qui ferait de Zambinella un mystificateur virtuose, pervers et froid ne tient pas, ne serait-ce que parce que la peur qu'il éprouve doit lui enlever le goût de jouer la comédie. Il est plus vraisemblable que Balzac, dans cette partie de la nouvelle, a effectivement conçu le psychisme, la sexualité résiduelle, les aspirations et les angoisses du castrat sur un modèle qui est celui de la femme malheureuse dont il joue le rôle (et dont il ne joue si bien le rôle que parce qu'il peut s'identifier à elle) : *la Zambinella* dissimule à Sarrasine ce qu'elle est, *la Zambinella* ne simule pas ce qu'il dit éprouver à son contact.

Quand *la Zambinella*, venant de dire qu'elle voudrait être aimée « sans but de passion vulgaire, purement » (lexie 401) et se préparant à dire qu'elle « a besoin de se réfugier dans l'amitié » (lexie 403), intercale la phrase « J'abhore les hommes encore plus peut-être que je ne hais les femmes » (lexie 402), elle tient un propos qui devrait mettre le lecteur en alerte et, s'il y prêtait attention, frapper Sarrasine de stupeur : car si elle est une femme, la cantatrice peut bien éconduire son prétendant en alléguant une raison secrète de repousser les avances de tout homme, si séduisant soit-il, mais pourquoi ferait-elle état, comme d'un fait se situant sur le même plan, d'une haine égale du sexe féminin ? Cette phrase n'a en fait de sens que si l'être qui la profère se situe à égale distance des hommes et des femmes ; et c'est en effet en

tant que travesti masculin (castrat ou non) répondant aux avances éventuelles d'un homme, que Zambinella peut s'exprimer ainsi. Il va de soi que cet être abhorre les femmes, soit en tant qu'objets d'un désir mâle qu'il ne peut assouvir, soit en tant que rivales qui sont « naturellement » ce qu'il ne peut être, mais seulement paraître par un artifice éphémère, voué à être démasqué à l'instant le plus critique ; mais il déteste également les hommes, tant à cause de son impuissance à rivaliser avec eux auprès des femmes, que de l'incapacité où il est d'obtenir que leur désir s'adresse à lui tel qu'il est, et non pas seulement à la femme qu'il paraît être. Aussi Zambinella reproche-t-il à Sarrasine de ne pas être capable de lui offrir l'affection platonique qui rendrait une liaison possible : « Oh ! vous ne m'aimeriez pas comme je voudrais être aimée » (lexie 401)¹.

Dans un troisième temps, à partir du moment où Zambinella apparaît habillé en homme, la peur redevient le mobile de ses actions ; mais il ne s'agit plus d'une faiblesse féminine, compensée ou valorisée par la grâce, il s'agit, du moins en grande partie, de la terreur d'un lâche. On relèvera en particulier qu'après l'assassinat du sculpteur, le texte attribue au cardinal Cicognara un sentiment d'inquiétude pour son protégé, mais qu'il ne prête au castrat aucune espèce de sentiment, ni à l'égard de Sarrasine qui vient d'être tué, ni pour lui-même qui vient d'être délivré, ni à l'égard du cardinal qui vient de le sauver.

Le premier et le troisième temps justifient sans peine le grief formulé dans les dernières pages de la nouvelle par la jeune Parisienne, d'une fortune fondée sur le crime et l'infamie. La deuxième phase fait au contraire problème, car elle accorde à la cantatrice un statut tragique par moments égal à celui du sculpteur. La cantatrice le craint, mais elle le respecte et l'admire, et c'est ce mélange de peur et d'estime qui régit le développement de leurs relations. La peur oblige la Zambinella à arrêter le manège de séduction, l'admiration lui inspire le regret de ne pas trouver

1. Pour une lecture subtile de ces passages, voir Barbara Johnson, « The Critical Difference : Barthes/Balzac », in *The Critical Difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1980, p. 3-12.

en Sarrasine le protecteur souhaité, mais c'est finalement la peur qui, reprenant le dessus, retient la Zambinella d'avouer son secret.

Lorsqu'elle met Sarrasine en garde (« Je suis une créature mauvaise... », lexie 404), Zambinella dit donc vrai. Ce désespoir, cette « voix empreinte de faiblesse, l'attitude, les manières et les gestes de la Zambinella, marqués de tristesse, de mélancolie et de découragement » (lexie 430) acquièrent désormais leur véritable sens. En déclarant ne pas avoir de cœur, Zambinella désigne sa condition : l'absence du sexe masculin qui lui a été ôté, mais aussi et tout autant celle du sexe féminin dont la compensation ne lui a pas été donnée. La mélancolie et le découragement du jeune chanteur ne peuvent être attribués qu'à la conscience aiguë de son insuffisance sexuelle, conscience que la vitalité passionnée de Sarrasine rend, par contraste, encore plus insupportable. Le désespoir de Zambinella est en cette phase de ne pouvoir être ni le semblable ni le complémentaire de Sarrasine¹.

A peine évoqués par le narrateur, ce regret, cette confusion devant la sur-virilité de Sarrasine ne sont assurément pas étrangers au trouble de Zambinella pendant le concert chez l'ambassadeur de France. Sentant peser sur lui le regard magnétique du sculpteur, le castrat habillé en homme « finit par tourner subitement la vue vers Sarrasine, et alors sa voix céleste s'altéra » (lexies 475-76). Peur, certes, mais peur double. Il ne fait pas de doute que Zambinella n'a cessé d'appréhender avec terreur le moment où Sarrasine, découvrant la supercherie dont il a été victime, s'abandonnera à sa violence tempéramentale (lexie 386 : « Mais il me tuera »). Mais il n'est pas interdit de penser qu'à un second niveau le chanteur a peur du regard halluciné du sculpteur, de sa seconde vue en délire, celle qui lui impose abusivement les qualités de la femme parfaite. Une cruelle dialectique de l'apparence est ici à l'œuvre : la carrière théâtrale du chanteur est fondée sur le succès

de l'illusion qu'il projette vers le public, mais dès lors que Sarrasine prend cette illusion pour la réalité, Zambinella est menacé dans l'exercice même de sa vocation, qui consiste à engendrer de purs fantasmes et non pas des passions incarnées. Deux vérités contradictoires se heurtent dans les regards des deux personnages : l'amour vrai de Sarrasine, fondé sur un malentendu, s'oppose au vrai destin de Zambinella, consacré à l'illusion. Le désarroi du chanteur ne vient donc pas simplement de l'anticipation d'un danger immédiat : le regard magnétique de son adorateur est là pour lui rappeler la difficulté de ses propres rapports avec la vérité et avec les apparences.

Troublé, le castrat n'est plus maître de sa voix, ni de son charme : « Zambinella, s'étant remis, recommença. Le morceau qu'il avait interrompu si capricieusement ; mais il l'exécuta mal, et refusa, malgré toutes les instances qui lui furent faites, de chanter autre chose » (lexies 484-88). Texte curieux car il n'est pas littéralement vrai que Zambinella ait interrompu son morceau par caprice. C'est seulement l'auditoire qui, ne percevant pas la raison de l'interruption, en juge ainsi. Mais Balzac, feignant d'ériger en vérité le point de vue de l'assistance, souligne avec énergie l'aliénation désormais irréversible du chanteur à l'opinion de son public. Aliénation non seulement subie mais dialectiquement retournée, car c'est précisément en cette occasion que Zambinella découvre l'étendue de son pouvoir sur le public : « Ce fut la première fois qu'il exerça cette tyrannie capricieuse qui, plus tard, ne le rendit pas moins célèbre que son talent et son immense fortune, due, dit-on, non moins à sa voix qu'à sa beauté » (lexies 489-90). Dans cette information glissée comme en passant, le narrateur, s'abritant derrière le témoignage anonyme de la chronique artistique et mondaine, semble se borner à mentionner l'émergence, à dater de ce jour, d'un Zambinella nouveau, la vedette capricieuse.

Or si la vue de Sarrasine n'avait inspiré au chanteur qu'une simple peur physique, pourquoi celui-ci aurait-il réagi en décidant de faire valoir son pouvoir absolu *sur le public* ? Ecrasé par la masculinité flamboyante de Sarrasine autant que par l'insupportable vérité de sa passion, Zambinella perd son sang-froid. Détourne qui n'est qu'éphémère : les prières de l'assistance montent au chanteur qu'il dispose lui aussi d'une force immense, celle qui

1. Le critique qui a le mieux compris ce détail est Per Nykrog, qui écrit à propos de cette conversation : « We do get a heart-wrenching insight into la Zambinella's terrible self-hate, especially devastating in the presence of Sarrasine's emphatic maleness », « On Seeing and Nothingness : Balzac's *Sarrasine* », *Romantic Review* 84, 4 (1992), p. 437-44. La citation se trouve en bas de la page 440.

consiste, précisément, à incarner l'éblouissement de l'absence, à projeter une image sans épaisseur pour le bénéfice d'un public avide d'illusions. Et puisque les applaudissements, la musique, cette gloire à laquelle on l'a condamné, sont sa vie, et que l'amour du sculpteur lui a rappelé qu'il n'en aurait pas d'autre, Zambinella se console de sa virilité déficiente en exerçant la seule mais irrésistible fascination dont il soit capable, celle qui a pour théâtre l'aparence et pour cible le public.

Profitant de l'occasion pour mettre au courant l'audience de la vaste fortune que la Zambinella finit par amasser, le narrateur ajoute, nous l'avons vu, que les caprices de Zambinella devinrent aussi célèbres que sa richesse, due non moins à sa voix qu'à sa beauté¹. Communicué à ce moment précis du récit, ce détail dévoile au lecteur le sens du destin de Zambinella, en mettant en rapport une des idées centrales du récit, celle de l'origine obscure des fortunes nouvelles, avec le thème de l'illusion théâtrale. Tout au long du récit, Zambinella ne se sent à l'aise que lorsqu'il bénéficie de l'approbation d'une assistance, que celle-ci soit visible, comme au théâtre Argentina et à la soirée de l'ambassadeur, ou que le public soit pour ainsi dire embusqué, comme lors de l'orgie des artistes, quand Zambinella joue la femme amoureuse pour faire rire ses amis aux dépens du sculpteur. Seul avec Sarrasine, Zambinella se montre en revanche toujours triste, inquiet, vulnérable. Tout se passe donc comme si, sachant que les autres joies de l'existence lui sont refusées, Zambinella comprendrait que sa fortune dépend du mirage qu'il crée à partir de sa voix et de sa beauté. L'art du caprice, découvert à l'occasion de l'incident qui gâche son tour de chant chez l'ambassadeur, a pour rôle de rendre ce mirage encore plus précieux : en refusant de temps en temps et de manière imprévisible la part d'ombre et d'image que le public attend, Zambinella se rend plus fuyant, plus illusoire, en un mot plus désirable. En distillant son impuissance physique en succès

financier, le chanteur métamorphose le désir du public en une vaste fortune terrestre¹.

Zambinella for ever

De nombreux critiques ont bien vu qu'à la différence de l'impulsif Sarrasine, Zambinella incarne l'économie d'énergie, en conformité avec la doctrine balzacienne de la conservation de l'énergie vitale. La castrature garantit la longévité. On sait, en effet, que certains grands vieillards, chez Balzac, sont des individus dont le choix existentiel est de gérer aussi chichement que possible le capital énergétique censé leur avoir été imparti par la nature, tandis que d'autres, choisissant à l'inverse de vivre intensément, se condamnent par là même à mourir jeunes. Comme l'écrit Pierre Citron, « s'abstenir d'action, c'est sauvegarder sa vie et en garantir la longévité. C'est ce que fera l'antiquaire centenaire de *La Peau de chagrin* et ce que tentera par à-coups de faire Raphaël dans le même roman, publié moins d'un an après. Ils évitent en particulier l'amour physique (l'antiquaire court à sa mort et Raphaël meurt de n'avoir pas réussi à respecter cette règle jusqu'au bout). C'est pourquoi le centenaire de *Sarrasine* reste en vie : l'amour lui est *a priori* interdit² ».

Dans l'optique de cette croyance, la continence sexuelle est par excellence un gage de longue vie. Le castrat, protégé par l'inertie du désir, trouve dans son apathie même une protection contre tout débordement ruineux. L'activité artistique de Zambinella s'écoule avec parcimonie, sans à-coups créateurs, au rythme régulier de ses performances vocales : l'opposition est flagrante avec Sarrasine, modèle de l'artiste génial dont le capital d'énergie

1. On relèvera le lapsus au moins apparent. Balzac aurait dû écrire : « non moins à sa beauté qu'à sa voix ». Mais le narrateur, en se faisant l'écho des « on dit » qui attribuent l'immense fortune de Zambinella, d'abord à sa beauté, et ensuite seulement à sa voix, fait à mots couverts allusion aux « protecteurs » du jeune chanteur.

1. Le judicieux article de Pierre Barbéris, « A propos du *S/Z* de Roland Barthes », *L'Année balzacienne*, 1971, p. 109-23, souligne l'affinité entre la thématique de *Sarrasine* et les dilemmes économiques de la société capitaliste.

2. Pierre Citron, « Interprétation de *Sarrasine* », *L'Année balzacienne*, 1972, p. 81-95 ; citation à la page 84. Voir également Pierre Citron, *Dans Balzac*, Seuil, 1986, p. 93-101.

flambe dans un paroxysme d'activité à la fois amoureuse et artistique : « Pendant une huitaine de jours, il vécut toute une vie » (lexie 265).

Refusée à Sarrasine, accordée à Zambinella, la longévité est un thème dont l'exploitation repose tout naturellement sur la mise en contraste des âges de la vie : soit en succession, par l'opposition du vieillard à l'enfant, au jeune homme, à l'homme mûr qu'il a été ; soit en simultanéité, par l'opposition du vieillard aux êtres plus jeunes avec lesquels il est mis en contact. La première partie de *Sarrasine* procède à l'orchestration systématique de ces virtualités : antithèse du vieillard et de la jeune femme à laquelle il s'accroche avec une obstination sénile ; antithèse du vieillard et de sa petite-nièce en qui ressurgit, mais sainement incarné, son équivoque passé de *diva* ; antithèse enfin, selon le titre de cette première partie dans l'édition de 1830, entre « Les deux portraits », celui du centenaire tracé par la plume du narrateur et celui de l'*Adonis* dû au pinceau « surnaturel » de Girodet ou de Vien.

C'est le portrait du vieillard qui signale très tôt dans le récit, bien que de manière imperceptible à la première lecture, les avatars de la castration et de la longévité. La subtile analyse de Jean Molino¹ y souligne la présence de trois groupes thématiques : le thème de l'ambiguïté du sexe (mention de la « coquette rie féminine » du personnage, utilisation de termes féminins pour la description, « cou d'une femme », « idole japonaise », « statue »), l'association entre le vieillard et la mort, et enfin le thème fantastique du vieillard comme machine vivante (p. 276-280). La présence de ces éléments, indiscutable, n'est pourtant que l'appât offert par le narrateur au lecteur qui parcourt le texte pour la première fois. En vertu de l'accumulation des thèmes le portrait se présente alors comme une énigme sans solution possible. Cette « forme sans substance, être sans vie, ou vie sans action » (lexie 71)

1. Jean Molino, « Balzac et la technique du portrait. Autour de *Sarrasine* », *Letres et Réalités. Mélanges de littérature générale et de critique romanesque offerts au professeur Henri Coulet*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, p. 247-83. Voir également les pertinentes analyses de Régine Borderie (« Portrait de corps. Questions de ressemblances et de références. Balzac, *L'intermédiaire* », *Poétique*, 97, février 1994, p. 65-79) sur la transparence et le mystère des portraits balzacien.

inspire la répulsion en tant qu'ensemble — « Un sentiment de profonde horreur pour l'homme saisissait le cœur quand une fatale attention vous dévoilait les marques imprimées par la décrépiteude à cette casuelle machine » (lexie 77) — ainsi que par certains de ces détails (l'étrangereté du visage, par exemple, dont les yeux, ces « globes incapables de réfléchir une lueur », semblent se mouvoir « par un artifice imperceptible », lexie 88). En même temps, le spectateur ne peut se défendre d'une sorte d'admiration pour la grâce corporelle du vieillard (« Son excessive maigreur, la délicatesse de ses membres, prouvaient que ses proportions étaient toujours restées sveltes », lexie 73) et pour l'élégance de ses vêtements (le linge d'une blancheur éblouissante ; le jabot « dont la richesse eût été enviée par une reine », lexie 78 ; le diamant d'une valeur incalculable). Ce qui cause l'effroi, c'est le sentiment qu'on a affaire à un revenant, à un mort-vivant, qui, figé dans une grimace éternelle, échappe à la décomposition : « Cette espèce d'idole japonaise conservait sur ses lèvres bleuâtres un rire fixe et arrêté, un rire implacable et goguenard, comme celui d'une tête de mort » (lexies 85-6). Ce qui, en revanche, provoque l'admiration, voire une certaine sympathie, c'est le luxe exorbitant de son costume et de ses bijoux : « La coquette rie féminine de ce personnage fantasmagorique était assez énergiquement annoncée par les boucles d'or qui pendaient à ses oreilles, par les anneaux dont les admirables pierres brillantes à ses doigts ossifées, et par une chaîne de montre qui scintillait comme les charbons d'une rivière au cou d'une femme » (lexies 84-5). L'ensemble est un non-sens inouïable : une momie immortelle, couverte de bijoux, au regard terni, et qui n'arrête pas de rire.

Une fois le récit achevé, les traits du vieillard acquièrent une nouvelle vraisemblance, chacun trouvant sa source dans un aspect du destin de Zambinella. Les notes de féminité, marques de la castration, se mêlent alors aux traits qui désignent la fusion entre la mort et la vie : la castration, suspension de la dépense d'énergie, a désormais l'effet d'un élixir de longue vie grâce auquel l'idole aux yeux éteints semble promise à jouir d'une vie quasi éternelle. Mais cette vie inutile se réduit, en vertu de l'artificialité de la castration, à une sorte d'existence mécanique, à une manière de devancer la mort : c'est mettre la mort dans la vie pour esquiver

la mort. La richesse fabuleuse du chanteur-momie et sa postérité mondaine le récompensent d'avoir su s'exhiber en demeurant absent, de s'être offert à l'admiration en s'y dérochant, d'avoir cruellement entretenu et déçu les désirs. Son rire implacable et goguenard, enfin, est celui du triomphe : le monde, semble dire l'idole japonaise couverte de joyaux, appartient pour l'éternité aux êtres sans cœur qui savent le séduire.

CHAPITRE XII

La fécondité et le renoncement

Alors que dans l'histoire de Sarrasine et de la Zambinella le lecteur découvre les échos des vues de Balzac concernant la métaphysique et l'esthétique, le récit-cadre qui narre le destin de la famille Lanty et les brèves amours du narrateur, tout en reprenant certains de ces thèmes, puise une grande partie de sa substance dans la réflexion de Balzac sur la France post-révolutionnaire¹. Les thèmes qu'on y retrouve appartiennent donc tant au faisceau philosophique :

- l'économie de l'énergie et sa paradoxale fertilité ;
- la difficulté de concilier les sentiments amoureux et l'aspiration vers l'idéal ;
- la beauté néo-classique ;
- la fascination pour l'androgynie ;
- qu'à l'ensemble plus familial de la sociologie balzacienne : l'origine obscure des richesses et le succès mondain des « gens de rien » ;
- la difficulté pour l'ancienne aristocratie de s'adapter à l'univers de la mobilité sociale ;
- la chasteté véritable ou feinte des femmes du monde.

1. Bernard Guyon (*La Pensée politique et sociale de Balzac*, A. Colin, 1947), découvre dans *Sarrasine* et dans *L'Auberge rouge* la première formulation du pessimisme social de Balzac et de sa réflexion sur l'origine des fortunes (p. 443-445). Voir également le sous-chapitre « D'où vient l'argent », dans André Warnser, *La Comédie humaine*, Gallimard, 1970, p. 107-109.

L'ascension sociale : les Lanty

Ainsi, le triomphe du chanteur castrat acquiert, dans l'épisode du bal chez les Lanty, une dimension proprement sociologique. Zambinella gagne sa partie, non tant par sa propre longévité, finalement dérisoire, que par la fondation d'une lignée promise au succès mondain. La fonction de Mme de Lanty, réunie à ses deux enfants Filippo et Marianina, est d'assurer au chanteur la revanche d'une postérité mondaine inespérée. Filippo réalise le destin masculin idéal de Zambinella, s'il avait échappé à la castration. Marianina réalise le destin féminin idéal de Zambinella à vingt ans, si la transsexualité ébauchée par la castration, au lieu de s'arrêter au stade de signes secondaires tels que la voix et la gestuelle, avait pu être conduite jusqu'à son terme. Ce ne sont pas ses petits-enfants, mais ils sont, comme leur mère, de son sang : leur présence affectueuse et dévouée, leur piété assurent la rédemption de l'infamie fondatrice de la fortune familiale.

Sous ce rapport, il ne serait peut-être pas abusif de déceler une opposition entre le clan des immigrés apatrides, bloc sans faille, et l'isolement physique et moral de la jeune aristocrate parisienne, chaperonnée par un ami qui la laisse indifférente, sans illusion sur l'avenir d'amante, d'épouse ou de mère qui lui est réservé (lexie 553). Ceux qui n'ont pas d'aïeux avouables se serrent les coudes pour conquérir Paris et Paris leur appartient : qui a des aïeux est presque seul pour le présent et se voue à la solitude pour le futur. Marianina et Filippo, tels qu'ils ont été présentés, ne sont pourtant pas de ces enfants qui « nous assassinent ou par leur mauvaise conduite ou par leur froideur » (lexie 553). Mais la noblesse de la naissance n'est pas plus un rempart contre la déchéance que l'infamie des origines un empêchement à l'élévation. On pourrait imaginer que c'est là ce qui, faisant déborder la coupe, achève de démoraliser la jeune Parisienne.

La descendance du castrat apporte un démenti paradoxal aux deux héros apparemment « positifs » de la nouvelle : Sarrasine d'une part, la jeune Parisienne de l'autre. Le sacrifice initial de sa virilité a assuré à Zambinella la compensation d'une carrière artistique éclatante, a fait sa fortune, lui a permis de fonder une famille adoptive dotée d'un présent brillant et auquel semble promis un

avenir radieux. Sur le fumier de la castration d'autrefois s'épanouissent les roses d'une élite nouvelle¹. Inversement, l'incapacité qu'a montrée Sarrasine de sacrifier les intérêts de sa virilité, de libérer son idéal de beauté du corps de pseudo-femme dans lequel il a cru le trouver, l'a privé de la survie, familiale ou artistique, à laquelle il pouvait prétendre. Son unique chef-d'œuvre n'a échappé à la destruction et n'a fait souche que grâce à l'intervention du cardinal Cioognara qui sauve la statue de Zambinella en femme, et à celle de Vien ou de Girodet qui transposent la statue de femme en corps d'éphèbe.

Parallèlement, l'incapacité où se trouve la jeune Parisienne de passer sur les principes de son éducation ou les préjugés de sa caste l'induit à mépriser, non seulement la société parisienne, mais les liens de la passion amoureuse ou familiale. Sarrasine demande à son modèle d'être dans la vie conforme à la perfection dont il suggère l'idée dans l'art, la jeune aristocrate demande aux nouvelles fortunes de Paris d'avoir une origine honorable : la castration, à ses yeux, n'est peut-être que la forme extrême, l'hyperbole de la roture. Faute d'obtenir satisfaction, Sarrasine accepte la mort comme une grâce et la jeune femme pense se retirer du monde. Leur « autocastration » s'oppose à la paradoxale fécondité du castrat.

Les états d'âme d'une marquise

Après le destin de Sarrasine, après celui de la Zambinella et de la famille Lanty, venons-en à l'idylle manquée du récit-cadre. Celui-ci narre une intrigue amoureuse entre deux personnes, le narrateur, dont nous ne savons presque rien, et en tout cas pas le

1. Albert Béguin (Préface à *Sarrasine* in *L'Œuvre de Balzac*, éd. A. Béguin et J.-A. Ducourneau, tome XII, Club français du livre, 1955, p. 781-787, reprise dans Béguin, *Balzac lu et relu*, Seuil, 1965) note la présence du thème de la paternité et interprète Zambinella comme « la figure inverse du Père » et comme « l'idole froide de l'infertilité » (p. 787). Cette interprétation souligne le contraste qui oppose Sarrasine au chanteur castrat dans le récit encadré, mais elle passe sous silence la fertilité paradoxale du chanteur et son rôle dans l'ascension sociale des Lanty.

nom, et une jeune femme, que l'édition de 1830 nommait Mme de F., que l'édition définitive identifie comme Mme de Rochefide, et dont le texte mentionne par deux fois le rang noble de comtesse ou de marquise.

A l'indétermination apparente du personnage qui se désigne par « Je » et que nous nommons le narrateur s'oppose une caractérisation un peu plus poussée de sa partenaire, dont nous connaissons dès le début l'âge et le physique plus qu'agréable, bientôt la classe sociale et le rang aristocratique et, cristallisées à la fin de la nouvelle dans une règle de vie, les aspirations éthiques. Bien que ces détails ne suffisent guère pour donner au personnage un poids anecdotique comparable à celui que possèdent les héros de l'histoire enchaînée, les idées qu'elle professe, posées en forme de moralité finale et que nous savons par ailleurs assez proches de celles qu'adoptera Balzac, doivent nous inciter à la considérer attentivement et, tout d'abord, à faire retour sur l'attitude générale du narrateur.

Au rigorisme et au passésisme de la jeune femme, à son refus du règne de l'argent sans origine, tels qu'ils s'expriment à la fin de la nouvelle, s'oppose de la part de son soupirant, du début à la fin du texte, la contemplation tolérante, sinon complaisante, du mélange des contraires qui « rendent Paris la ville la plus amusante du monde et la plus philosophique » (lexie 13), Paris où « les écus même tachés de sang ou de boue ne trahissent rien et représentent tout » (lexie 26). Mme de F. (ou de Rochefide) est à coup sûr une légitimiste qui ne se console pas de 1789 ; son chevalier servant pourrait à la limite être un arriviste sans particule ou orné d'une particule de fraîche date, faisant aujourd'hui la cour à une aristocrate authentique comme il pourrait demain la faire à une parvenue comme Mme de Lany ou à sa fille.

Le narrateur est amoureux de Mme de Rochefide et veut s'en faire aimer. Essentielle à la dynamique du récit-cadre, cette donnée n'est pourtant dévoilée qu'assez tard, et par touches successives, dans le cours du récit. Le narrateur s'est d'abord présenté comme assistant au bal des Lany en simple spectateur, apparemment solitaire et sans intérêt sentimental particulier : il semble alors n'avoir rien d'autre à faire en cette soirée qu'à éviter l'ennui en rêvant sur les contraires parisiens et en exposant, à l'intention

de son lecteur, les mystères de la famille Lany. Quand Mme de Rochefide surgit dans le récit, c'est comme incidemment, sous la forme anonyme d'« une des plus ravissantes femmes de Paris » (lexie 59), et elle ne semble promise à d'autres fonctions que celle, tout accessoire, de symboliser abstraitement la beauté, la jeunesse et la vie pour faire pièce au vieillard sur lequel le texte concentre la description du narrateur et les interrogations du lecteur. Un peu plus tard, nous apprenons du narrateur que la jeune femme ne lui est pas inconnue, qu'il l'a lui-même conduite à cette soirée et qu'il est à quelque degré son tuteur, ou du moins son mentor. Mais cela n'indique encore en rien qu'il ait des vues sur elle. Ce n'est qu'ensuite, lorsque ce même narrateur fait état de son « admiration » pour la jeune femme palpitante sur le divan où elle s'est jetée après avoir fait scandale, que le texte commence à nous faire soupçonner les sentiments de son mentor. Le voile se déchire enfin lorsque le narrateur confesse la jalousie qu'il éprouve de se voir oublié au profit de l'*Adonis* du boudoir : il est jaloux, donc amoureux.

Pourquoi ce démasquage progressif, soigneusement ménagé, alors que le narrateur pouvait dès le début faire au lecteur la confidence de ses sentiments ? Peut-être parce que Balzac n'a pas voulu mener de front les deux intrigues, mais les décaler l'une par rapport à l'autre : en concentrant d'abord l'attention sur le vieillard, il laisse dans l'ombre les relations entre le narrateur et Mme de Rochefide. Même lorsque nous avons compris que l'un est amoureux et que l'autre est curieuse, nous continuons à penser que la situation ainsi posée, et la négociation qui s'ensuit, n'ont d'autre but que d'amener le récit qui résoudra l'énigme du vieillard et des Lany. Pendant que l'attente de cette solution nous tient en haleine, nous ne pensons pas à nous demander ce qu'il adviendra de l'intrigue, tout compte fait mineure, qui se développe entre le narrateur et Mme de Rochefide. Si bien que lorsque le suspense relatif à l'énigme du vieillard a livré son dernier secret, nous croyons que l'histoire est finie. Mais coup de théâtre : au lieu de l'épilogue banal que nous attendions, la marquise donne brutalement congé à son soupirant. C'est sur cet éclat que le lecteur, en refermant le livre, est convié à méditer.

Cette fin est-elle aussi imprévue qu'elle le paraît ? On peut en

discuter. Il est vrai que rien dans la conduite antérieure de la jeune femme n'autorisait le narrateur à nourrir le moindre espoir de succès amoureux. La Mme de F. de 1830 se présente, sinon sous les traits d'une héroïne définitivement réfractaire à l'amour, du moins sous ceux d'une jeune femme, sans doute trop tôt mariée, mais qui n'éprouve aucune hâte de s'engager. Plus tard, Balzac aura le besoin de préciser son identité en l'assimilant à une autre de ses créatures : ce sera d'abord, en 1835, la comtesse Foedora, la froide héroïne de *La Peau de chagrin* ; ce sera ensuite, en 1842, Mme de Rochefide, l'héroïne éponyme de *Béatrix*, roman alors en cours, puisque la première partie en fut écrite en 1838-1839 et la seconde en 1844-1845. On peut considérer que ces repentis successifs témoignent de la résistance de la Mme de F. originelle à se laisser assimiler aux personnages ultérieurement créés par Balzac.

Une comparaison avec les personnages féminins de *Séraphita* ne sera peut-être pas sans intérêt. En 1830, Mme de F. apparaît comme une synthèse aristocratique et parisienne de la terrestre Minna et de l'angélique Séraphita. Mme de F. est d'abord douée de la fragile transparence d'une Minna : c'est alors « une de ces figures (...) si transparentes, qu'un regard d'homme semble devoir les pénétrer, comme les rayons du soleil traversent une glace pure » (lexie 60), à comparer avec « Mais un regard du jeune homme [Séraphitus], regard qui la pénétra comme un rayon de soleil traverse le prisme, glaça la pauvre fille [Minna] » (*Séraphita*, p. 742). Mais sous l'apparence de fragilité on devine une force céleste, car Mme de F. est aussi « une jeune femme (...) dont les yeux ne recevaient pas, mais répandaient la lumière » (lexies 89-90), à comparer avec « Les feux jaillissant de son regard d'or [celui de Séraphitus] luttaient évidemment avec les rayons du soleil, et il semblait ne pas en recevoir, mais lui donner de la lumière » (*Séraphita*, p. 741).

Cet apparemment « angélique » dote Mme de F., en 1830, d'un statut indéniablement positif. Cela dit, l'opinion de l'auteur sur l'angélisme féminin a pu ensuite s'inverser : à en juger par la comtesse Foedora et par Béatrix de Rochefide, l'effort d'intégration de Mme de F. au personnel de *La Comédie humaine* s'est fait en direction d'un type d'héroïne caractérisé sinon par une

indifférence calculée, du moins par une irritante froideur. Non d'ailleurs sans quelques adaptations du texte : « Mme de F., en 1830, annonce une résolution sans appel : « Demain je serai dévote. » Le texte définitif mettra cette décision au conditionnel et en fera une hypothèse irréaliste : « Demain, je me ferais dévôte si je ne savais pouvoir rester comme un roc inaccessible au milieu des orages de la vie¹ » (lexie 554). La raison de cet affaiblissement est évidente : en 1830, Balzac prend au sérieux la résolution de la comtesse de F. de renoncer au monde ; elle est bien toujours, en cette fin de la nouvelle, la jeune femme éprise d'idéal que mettrait en extrase la vue de l'*Adonis*. Mais une dévôte, si elle reste conséquente avec sa résolution, ne saurait réapparaître dans *La Comédie humaine* sous les traits d'une mondaine. Pour rendre crédible les tentatives successives qu'il fait pour identifier cette Mme de F. soit d'abord à Foedora, soit ensuite à Béatrix de Rochefide (à partir de 1842), Balzac doit donner un coup de pouce à la résolution catégorique de se retirer du monde : l'héroïne se juge assez sûre de la force de sa religion pour se dispenser de tomber dans la dévotion. Le lecteur critique aura donc le choix : ou s'en tenir au texte de la nouvelle et prendre au sérieux, comme le texte de 1830 l'y invite, la résolution de la jeune femme qui éconduit le narrateur par idéalisme sincère ; ou tenir compte du contexte fourni par *La Comédie humaine*, et savoir que ce grand dégoût de la vie et des passions n'est qu'un coup de tête aussi théâtral qu'éphémère.

C'est la voie que suggère, à partir de 1842, l'identification de l'héroïne avec Mme de Rochefide. Aimée par le jeune Calyste du Guénic, Béatrix le refuse avec de grands discours (« Je vous aime, mais je ne serai jamais à vous d'aucune manière, car j'ai conscience de ma désolation intérieure² »). Désolation qui ne l'empêchera pas de s'enfuir avec son amant en titre, le compositeur Conti, dont l'amour presque éteint vient d'être ravivé par la jalousie.

1. L'édition récente due à Pierre Brunel (*Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, Gallimard, Folio classique, 1995) republie les dernières pages de *Sarrasine* dans la version de 1830.

2. Balzac, *Béatrix*, in *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p. 809.

Mlle des Touches, pour l'instruction de Calyste, analyse ainsi les ressorts de cette femme médiocre qui brasse du vent et ne veut que faire parler d'elle : « Ecoute aujourd'hui la vérité. Mme de Rochefide n'est rien moins que digne de toi. L'éclat de sa chute n'était pas nécessaire, elle n'eût rien été sans ce tapage, elle l'a fait froidement pour se donner un rôle, elle est de ces femmes qui (...) insultent la société pour en obtenir la fatale aumône d'une médisance » (*ibid.*, p. 827).

Si rien ne permet de penser que Balzac avait dès 1830 conçu la jeune compagne du narrateur selon ce patron peu flatteur, il n'en reste pas moins que les deux noms qu'il a essayés par la suite témoignent d'une certaine cohérence, non seulement entre eux, mais avec d'autres personnages féminins de *La Comédie humaine*, l'angélique Séraphita comprise. Cette dernière mène en effet par le bout du nez et fait enrager, avec la dextérité d'une Parisienne accomplie, le malheureux Wilfrid : « Les hommes seuls peuvent savoir ce qu'une femme excite de rage en l'âme d'un homme, quand, voulant démontrer à cette femme aimée sa force ou son pouvoir, son intelligence ou sa supériorité, la capricieuse penche la tête et dit : "Ce n'est rien !", quand, blasée, elle sourit et dit : "Je sais cela !", quand pour elle la force est une peitesse » (*Séraphita*, p. 837). En bref, qu'elle soit Mme de F., Feodora ou Béatrix, la jeune dame qui tantôt presse la main du narrateur sous l'effet d'une frayeur, tantôt lui ordonne « avec une coquetterie désespérante » (lexie 143) de lui raconter sur-le-champ l'histoire des Lanty, n'est pas de celles qui, dans l'univers balzacien, perdent la tête pour le premier venu.

Le narrateur en fait la cruelle expérience. Il a disposé au début de l'aventure d'un certain ascendant sur sa compagne, attesté par la protection qu'elle vient chercher auprès de lui et par une certaine soumission initiale, mais il a vu graduellement s'amenuiser ses chances de la séduire. Quelles fautes a-t-il commises ? Aucune d'abord, sinon peut-être celle de se montrer trop sûr de son autorité. Quoi qu'il en soit, la jeune femme s'affranchit de la tutelle de son mentor en plusieurs étapes où elle lui signifie de plus en plus clairement son indifférence.

La première de ces étapes se réduit à un embryon de révolte contre le narrateur qui lui reproche d'avoir fait scandale : « Mais

pourquoi Mme de Lanty laisse-t-elle errer des revenants dans son hôtel ? » (lexie 104) ; la seconde, plus significative, non seulement parce qu'elle conduit le narrateur à l'aveu de sa jalousie, mais aussi parce qu'elle annonce la retraite finale de la jeune femme, est le ravissement qu'elle éprouve devant l'Adonis de Vien.

L'Adonis ; Séraphitis-Séraphita

Nous savons, par le texte de Balzac lui-même, que l'Adonis (imaginaire) de Vien étendu sur une peau de lion et le célèbre *Endymion* de Girodet étendu sur une peau de léopard sont deux variations sur un même modèle. Girodet est d'ailleurs désigné dans la première édition du texte comme l'auteur des deux œuvres¹. Balzac avait une idée assez précise des circonstances dans lesquelles a été peint l'*Endymion* et nous pouvons penser que cette connaissance, jointe à l'impression faite par l'œuvre, n'est pas restée sans influence sur l'essor de son imagination. On nous dit en effet que la statue de la Zambinella a été retrouvée par la famille Lanty en 1791 à la villa Albani. Ni la date ni le lieu n'ont été laissés au hasard : l'*Endymion* a été peint en 1792 à Rome d'après un bas-relief alexandrin que certains historiens de l'art localisent effectivement à la villa Albani². Cette villa fut élevée à la fin du dix-huitième siècle par un cardinal ami des arts ; conseillé par Winckelmann, il y réunit une collection de chefs-d'œuvre de la statuaire antique. La statue de la Zambinella, sauvée par le cardinal Cicognara, se trouve donc en 1791 dans la célèbre collection rassemblée par un autre prélat romain, le cardinal Albani.

1. Cette attribution n'a rien d'étonnant. Jean Adhémar (« Balzac et la peinture », *Revue des sciences humaines*, n° 70, avril-juin 1953, p. 149-162) note que, vers 1820-1830, Girodet est « pour le romancier le peintre le plus séduisant de son temps (...). Plus de 25 allusions à Girodet ont été relevées dans les œuvres de jeunesse ; la fameuse *Atala* du Louvre, les "détails écossaises" qui entourent *Ostian* serviront de modèle à plus d'un personnage balzacien » (p. 151).

2. Ainsi René Schneider dans *L'Art français, XIX^e siècle : Du classicisme davidien au romantisme*, H. Laurens, 1929 : « Tout ce maniérisme se souvient d'un exquis bas-relief alexandrin de la villa Albani » (p. 19).

L'*Endymion* est un point d'appui offert à l'imagination du lecteur pour se représenter Zambinella dans tout l'éclat de sa juvénile beauté. De l'adolescent légèrement ambigu dont le sexe, comme on l'a souvent remarqué, est soigneusement gardé dans l'ombre, soit par décence soit par calcul, il est tentant de remonter à la main d'un artiste troublé par cette ambiguïté. Mais pour éviter d'attribuer ce trouble à Girodet, mort depuis cinq ou six ans, Balzac imagine dans l'édition de 1830 que le peintre n'a pas connu le modèle de son *Adonis*, mais seulement le chef-d'œuvre d'un sculpteur mort vingt ans plus tôt. L'illustre académicien n'a donc pas été ému par un éphèbe, mais tout au plus par une statue. Cette prise de distance sera renforcée dans l'édition définitive par l'attribution de l'œuvre à Vien. Balzac ne s'est pas embarrassé de savoir si ce peintre pouvait se trouver à Rome en 1791-1792 pour exécuter la commande de la famille Lanty : il a seulement voulu, tout en conservant le bénéfice du souvenir de l'*Endymion* comme point d'appui, décaler Girodet de toute proximité par rapport aux héros de son histoire.

Mais le sculpteur lui-même, auteur de la statue originale, comment le créditer d'avoir créé le prototype dont l'*Adonis* est le fidèle reflet ? La nouvelle nous montre un sculpteur qui, se croyant amoureux d'une femme, fait en réalité le portrait d'un homme diminué. Par la suite, un peintre (Vien ou Girodet) n'a qu'à « copier » cette statue pour la ramener à une masculinité légèrement teintée d'androgynie. Il n'y a plus, pour opérer la suture, qu'à postuler une suite de soins pieux qui, partant de la statue féminine d'argile modelée par le sculpteur amoureux, aboutit aux éphèbes de Vien et de Girodet : amour de Cioognara qui fait « exécuter en marbre » le modèle d'argile laissé par Sarrasine ; dévotion de la famille Lanty (mais quelle famille Lanty en 1791, alors que la future Mme de Lanty n'est pas encore née ?) qui recherche la statue de son oncle représenté en femme nue à l'âge de vingt ans. Toutes menues difficultés sur lesquelles la nouvelle s'empresse de glisser, de même qu'elle jette le manteau de Noé sur l'opération par laquelle le peintre (Girodet ou Vien), prenant pour modèle une statue de femme, réussit à remonter au modèle masculin dont la statue transfigurerait l'anatomie.

L'enchaînement de circonstances dont l'*Adonis* est le résultat

défie toute vraisemblance. Il est déjà difficile d'admettre qu'un adolescent châtré, garçon néanmoins beau, ait pu se travestir en une cantatrice elle-même idéalement belle et donner lieu, sous ce déguisement, à l'induction d'un nu académique fixant dans la glaise, puis dans le marbre, le canon de la beauté féminine ; mais comment ajouter foi à l'opération inverse par laquelle, remontant de cette statue de femme à son modèle original, un peintre aurait à son tour fixé sur la toile, en reconstituant les traits du jeune homme idéalement beau, un nouveau canon de la beauté masculine ? Cette fiction n'acquiert une ombre de crédibilité que si l'on veut bien admettre que les deux canons n'en font qu'un : il faut que la beauté du modèle combine les caractères masculin et féminin avec assez de bonheur pour que le passage d'un sexe à l'autre reste possible sans créer le sentiment gênant d'une féminité virile ou d'une masculinité efféminée. Nous voici revenus, au beau milieu de l'intrigue-cadre, à la question de l'androgynie. La fascination exercée sur la jeune Parisienne par le castrat en Adonis est l'amorce d'un thème qu'on retrouvera bientôt sous la plume de Balzac, mais mieux dégagé et orienté dans un sens positif. Alors, en effet, que le dépassement de la différence des sexes dans un type de beauté angélique reste dans *Sarrasine* un paradoxe inexplicable, il donnera lieu dans *Séraphita* à une exploitation systématique.

Au centre des deux récits, nous relevons l'existence d'un personnage extraordinaire, caractérisé au plan des apparences par le passage d'un sexe à l'autre et au plan des réalités par une position en marge des deux sexes. A Zambinella dans *Sarrasine* correspond sous ce rapport Séraphitus-Séraphtha dans *Séraphita* : « Nul type connu ne pourrait donner une image de cette figure majestueusement mâle pour Minna, mais qui, aux yeux d'un homme, eût été éclipsé par sa grâce féminine les plus belles têtes dues à Raphaël » (p. 742). Dans l'un et l'autre récit encore, cette créature en marge des sexes est perçue comme la femme idéale par un héros masculin, Sarrasine dans la nouvelle qui porte son nom, Wilfrid dans *Séraphita*. Chacun de ces héros est un génie hors du commun, soit un artiste, soit un fondateur d'empire (l'égal en puissance de Tametan ou de Napoléon !). Tous deux se distinguent par le même tempérament dominateur et violent et, à l'égard de la femme élue, par une passion charnelle vouée à une déception iné-

vable. Sous un autre rapport, nous relevons dans les deux récits la présence d'un personnage féminin qui, par dégoût de la corruption terrestre et aspiration à un monde idéal, repousse les avances d'un amoureux : Mme de Rochefide, aussi ravie par la contemplation de l'*Adonis* que révoltée par l'histoire des Lanty, préfigure selon ses moyens, en se faisant dévote, Séraphita mourant à ce monde déchu pour se joindre dans l'autre au chœur des anges. Au congé donné au narrateur par Mme de Rochefide fait donc encore écho l'abandon par Séraphita de Wilfrid (renvoyé à Minna) et par Séraphitis de Minna (renvoyée à Wilfrid).

L'androgynie du personnage extraordinaire est mise en relief par le motif de la peau (de lion, de panthère ou d'ours) sur laquelle il est allongé. Cet accessoire figure le lieu où sont mis en communication l'ici-bas et le là-haut, la personne éendue étant en position intermédiaire entre les deux mondes. Adonis sur la peau de lion ou Endymion sur la peau de panthère sont deux êtres masculins angéliquement transfigurés par l'irradiation d'en haut, donc aussi déjà imprégnés d'une dose de féminité tellurique. Cette androgynie inchoative désigne l'éphèbe au ravissement de Mme de Rochefide. De même Séraphitus-Séraphita dormant roulé dans sa peau de marbre, offert à l'adoration du vieux David, combine, mais cette fois sans dominance marquée de l'un ou de l'autre, les attributs physiques des deux sexes : « Le vieux serviteur resta pendant quelques moments debout à contempler avec amour l'être singulier qui reposait sous ses yeux, et dont le genre eût été difficilement défini par qui que ce soit, même par les savants. À le voir ainsi posé, enveloppé de son vêtement habituel, qui ressemblait autant à un peignoir de femme qu'à un manteau d'homme, il était impossible de ne pas attribuer à une jeune fille les pieds menus qu'il laissait pendre, comme pour montrer la délicatesse avec laquelle la nature les avait attachés ; mais son front, mais le profil de la tête eussent semblé l'expression de la force arrivée à son plus haut degré » (p. 748).

Un peu plus tard, c'est au tour de Wilfrid, épuisé par la scène violente qu'il vient de faire à Séraphita, de tomber « à demi mort » sur la peau d'ours. Il se substitue dès lors pour un temps à Séraphitus dans la position de l'homme allongé, soumis à l'irradiation bienfaisante de l'être surnaturel qui se manifeste à lui sous une

dominante féminine (celle de Séraphita). Cela ne suffit certes pas à faire de cet homme de trente-cinq ans un Adonis, mais c'est assez pour justifier une comparaison qui nous ramène, comme à la source du thème, à un tableau que nous connaissons bien : « Après avoir imposé ses mains au-dessus du front de Wilfrid, les phrases suivantes s'échappèrent une à une de ses lèvres, toutes différentes d'accent, mais toutes mélodieuses et empreintes d'une bonté qui semblait émaner de sa tête par ondes nuageuses, comme les lueurs que la déesse profane verse chagement sur le berger bien-aimé durant son sommeil » (p. 753).

Wilfrid transfiguré par Séraphita comparé à Endymion visité par Séléné : Sarrasine n'a pas connu un si heureux destin. Mais cette transfiguration manquée n'a peut-être pas été perdue pour tout le monde. Le modèle idéal imaginé par l'artiste sous forme d'une figure féminine est destiné à être transposé, non seulement du marbre sur la toile et d'un sexe à l'autre, mais surtout dans un contexte de spiritualité qui en dégagera la portée initiatique. Adonis allongé sur une peau de lion dans l'attente de la déesse, puis Endymion effectivement visité par la déesse pendant son sommeil : ces deux figures sont prémonitoires d'un accomplissement refusé en ce monde tant au sculpteur qu'au castrat, mais dont la promesse, grâce au génie visionnaire de Vien ou de Girroder, continue à émuouvoir les « âmes pures » qui, comme Mme de Rochefide, « ont une partie dans le ciel »¹.

Ceci nous ramène au ravissement qui transporte Mme de Rochefide devant le tableau de Vien. À quoi tient ce moment d'extase ? La beauté de l'*Adonis*, comme celle des anges, est censée transcender la différence des sexes : « La grâce exquise des contours, la pose, la couleur, les cheveux, tout enfin » (lexie 113) évoquent bien la paix et le bonheur sensuels. En revanche, rien dans l'apparence de l'*Adonis* ne peut trahir le castrat et, quant à

1. Nous rejoignons l'analyse de Pierre Citron, selon laquelle l'*Endymion* « n'est qu'un des aspects de l'androgynie qui règne dans *Sarrasine*. Un autre réside dans le couple Filippo-Marianina qui annonce, en plus jeune, cet autre couple fraternel et équivoque que constitueront Henri de Marsay et sa sœur la marquise de San-Real dans *La Fille aux yeux d'or*, et aussi un couple sublimé dans un être angélique en deux personnes de sexe opposé, celui de Séraphitus-Séraphita » (« Interprétation de *Sarrasine* », p. 90).

ses virtualités masculines et féminines, il faut les supposer assez harmonieusement fondues pour que leurs vertus s'additionnent sans heurt. Mme de Rochefide peut à la fois se livrer en expert à un examen « pareil à celui qu'elle aurait fait d'une rivale » (lexie 114) et, loin d'en éprouver la jalousie qui eût été la sienne s'il se fût agi d'une beauté proprement féminine, en tirer « le doux sourire de contentement » que lui aurait causé une beauté virile. C'est en fait ce dépassement angélique des traits différenciateurs de la beauté propre à chaque sexe qui enchante la jeune femme et l'induit à se poser la question : « Un être si parfait existe-t-il ? » (lexie 112).

Cette interrogation met en concurrence un monde idéal, celui de l'art, et le monde réel : trouve-t-on dans la réalité des créatures aussi parfaites (et aussi dignes d'être aimées) que celles que l'œuvre d'art nous révèle, et dont l'art nous inspire le désir ? Si oui, où sont-elles pour que nous fixions sur elles notre amour ; si non, pouvons-nous nous contenter des substituts imparfaits qui prétendent les remplacer ?

Dans un premier temps, la jeune femme éprise d'idéal se laisse ravir par la contemplation du tableau : en témoigne le « doux sourire de contentement » (lexie 113). Puis elle répond elle-même à sa propre question : « Il est trop beau pour un homme » (lexie 114). Dans sa pensée, cela veut naturellement dire : trop beau pour un être humain, trop beau pour la terre. Cette réflexion classe déjà celle qui la profère au nombre de ces « âmes pures [qui] ont une patrie dans le ciel », même si ce ciel n'est pas encore ici le ciel de la religion, refuge ultime de la vertu déçue (lexie 559), mais pour l'instant le ciel du beau artistique et amoureux.

Tandis que Mme de Rochefide intègre à son ravissement la composante féminine de l'idéale beauté d'Adonis, le narrateur, lui, perçoit cette beauté imaginaire comme celle d'un rival masculin, situation qu'il n'avait jusqu'alors pas crue possible : « Oh ! comme je ressentis alors les atteintes de cette jalousie à laquelle un poète avait essayé vainement de me faire croire ! la jalousie des gravures, des tableaux... » (lexies 115-16). Toute espèce de gravures ou de tableaux ? Probablement pas, mais précisément ceux de l'école classique ou néo-classique, la lignée de Bouchardon et de David,

dans laquelle « les artistes exagèrent la beauté humaine, par suite de la doctrine qui les porte à tout idéaliser » (lexie 116).

Cette idéalisation est de toute manière le miroir aux alouettes auquel le narrateur, irrité par la jalousie, craint que sa jeune amie ne se laisse prendre. Pour la ramener sur terre, c'est-à-dire à lui, il précise d'abord que l'Adonis, malgré son thème mythologique, est un portrait, donc la représentation d'une beauté terrestre. Il ajoute que cette beauté terrestre n'est qu'une apparence trompeuse, et insinue que la sexualité de Mme de Rochefide s'égarerait en se fixant sur elle : « Votre admiration sera moins vive peut-être quand vous saurez que cette académie a été faite d'après une statue de femme » (lexie 118). Autrement dit, en substance : tant que vous croyiez que le modèle de ce tableau était un homme, ses caractères féminins vous ont paru contribuer à sa beauté idéale, et vous avez conjugué admiration esthétique et intérêt amoureux ; maintenant que vous savez que ce portrait d'homme a été fait à partir d'une statue de femme, vous devez dissocier votre admiration esthétique, qui va sans le savoir au talent de Vien (ou de Girodet), à son « pinceau surnaturel », et votre intérêt érotique, qui serait mieux inspiré de se fixer sur moi.

Vains efforts. Le narrateur éveille un instant la curiosité de Mme de Rochefide relativement à ce parent de Mme de Lantry qui, *via* une statue de femme, a inspiré l'Adonis. Il ne réussit nullement à diminuer le ravissement dans lequel la vue du tableau la plonge : « J'eus la douleur de la voir abîmée dans la contemplation de cette figure (...) Oublié pour un portrait ! » (lexie 121).

La proposition d'une histoire

Situation bloquée qui pourrait s'éterniser, mais que rompt la scène de Marianina reconduisant le vicillard vers son appartement. Cette nouvelle stimulation de l'énigme aboutit aux questions de Mme de Rochefide : « Qu'est-ce que cela veut dire ? (...) Je crois rêver. Où suis-je ? » (lexies 138-39).

La réaction du narrateur à ces questions est des plus singulières. La réponse proprement dite n'arrivera qu'un peu plus tard, et se formulera dans les termes suivants : « J'irai demain soir chez vous

vers neuf heures, et je vous révélerai ce mystère » (lexie 141). Mais cette proposition est précédée par une envolée lyrique en apparence sans rapport avec la question posée par la jeune femme : « Vous ! répondis-je, vous, madame, qui êtes exaltée et qui, comprenant si bien les émotions les plus imperceptibles, savez cultiver dans un cœur d'homme le plus délicat des sentiments, sans le flétrir, sans le briser dès le premier jour, vous qui avez pitié des peines du cœur, et qui à l'esprit d'une Parisienne joignez une âme passionnée digne de l'Italie ou de l'Espagne... » (lexie 139).

Tout lecteur comprend-il sur-le-champ que le narrateur exprime ironiquement le contraire de sa pensée réelle ? Ce n'est pas sûr. Quoi qu'il en soit, la période amorcée est interrompue avant sa conclusion par une protestation de la jeune Parisienne, en sorte qu'il incombe au lecteur attentif de suppléer à la lacune en conjecturant la conclusion. Selon toute probabilité, la fin de la phrase aurait dit en substance : « ... Vous aimeriez entendre une histoire qui, tout en satisfaisant votre curiosité, ravira votre âme passionnée, digne de l'Italie ou de l'Espagne. »

La jeune femme a interrompu le narrateur avant qu'il n'ait pu achever sa phrase, car elle a bien vu que son langage était « empreint d'une ironie amère » : le narrateur s'est donc plaint à mots couverts de ce que sa jeune compagne n'a justement pas « une âme passionnée », ce qui, selon lui, expliquerait qu'elle réponde si mal à ses assiduités. Mais elle fait semblant de ne pas avoir perçu le reproche ; c'est pourquoi, « sans avoir l'air d'y prendre garde », elle proteste : « Oh ! vous me faites à votre goût. Singulière tyrannie ! Vous voulez que je ne sois pas moi » (*ibid.*). Autrement dit : la créditer d'une âme ardente, ce serait lui attribuer une personnalité qui ferait l'affaire du narrateur, mais qui n'est pas celle que la jeune femme se reconnaît.

Ces mots sont dits, non sur le ton du badinage, mais sérieusement, ce pourquoi le narrateur, « épouvanté de son attitude sévère » (*ibid.*), comprend qu'il est allé trop loin et bat précipitamment en retraite : « Oh ! je ne veux rien » (*ibid.*). Il maintient toutefois sa proposition de raconter une histoire, mais en infléchissant son argumentation : ce n'est plus parce que la jeune Parisienne aurait l'âme passionnée d'une Italienne ou d'une Espagnole que l'histoire pourrait la captiver, mais parce que, même sans

vibrer à l'unisson des passions racontées, elle peut prendre plaisir à cette histoire : « Au moins est-il vrai que vous aimez à entendre raconter l'histoire de ces passions énergiques enfantées dans nos cœurs par les ravissantes femmes du Midi ? » (lexie 140). Telle qu'il la décrit à présent, l'aventure n'est donc plus celle d'une Italienne ou d'une Espagnole à qui Mme de Rochefide serait invitée à s'identifier, mais celle d'un homme du Nord passionnément épris d'une femme du Midi (une femme « ravissante » certes, mais dont il n'est plus impliqué qu'elle soit dotée d'une âme passionnée). Il n'y aura donc plus de risque pour Mme de Rochefide d'être entraînée à plus de passion qu'elle n'en veut concevoir, le danger de « s'enthousiasmer » (lexie 150) n'existant plus que pour le narrateur, lui-même homme du Nord amoureux d'une ravissante femme de Paris.

Mme de Rochefide, toujours méfiante, affecte de ne désirer que la révélation du secret des Lanty. Elle finit pourtant par accepter de recevoir le narrateur chez elle pour entendre l'histoire, mais seulement après avoir clairement signifié que cette visite ne l'engageait à rien : « Nous nous séparâmes, elle toujours aussi fière, aussi rude, et moi toujours aussi ridicule en ce moment que toujours. Elle eut l'audace de valser avec un jeune aide de camp, et je restai tout à tour fâché, boudeur, admirant, aimant, jaloux » (lexie 144). Dans un accès de lucidité passagère, le narrateur sait à ce moment qu'il a perdu la partie. Prenant les résolutions qui s'imposeraient à un homme raisonnable, mais auxquelles sa qualité d'amoureux l'empêchera de se tenir, il annonce : « Je n'irai pas, pensai-je, et je t'abandonne. Tu es plus capricieuse, plus fantasque mille fois peut-être... que mon imagination » (lexie 146).

En quel sens le narrateur peut-il comparer sa propre « imagination », mot mis en valeur par les points de suspension qui le précèdent, avec l'humeur capricieuse et fantasque qu'il impute à son amie ? Cela signifie-t-il, comme on l'a soutenu, que l'histoire qu'il s'approprie à raconter n'est qu'une fiction inventée par lui ? Ou bien, comme nous inclinons plutôt à le penser, fait-il référence à sa rêverie du début de la nouvelle (lexie 1) ? Quoi qu'il en soit, la suite montrera qu'il mésestime gravement la jeune femme. Qu'elle affecte de valser avec un jeune aide de camp pour affirmer son indépendance, cela pourrait passer pour le manège d'une

coquette. Mais le ravissement dans lequel l'avait plongée l'*Adonis*, exempt de toute affectation provocatrice, était l'indice d'aspirations d'une autre nature, bien plus inquiétantes pour les projets du narrateur.

On voit ici à quel point l'interprétation qui veut que l'objet de la négociation entre le narrateur et la jeune femme soit un troc (une nuit d'amour contre une belle histoire) trahit aussi bien l'esprit que la lettre du texte. Le narrateur n'est pas en position de négocier un tel enjeu. Se rendant compte qu'il n'arrive pas à intéresser la jeune Parisienne à sa personne, il essaie de garder ses entrées dans le boudoir de la jeune femme en promettant de l'amuser. Il spécule alors sur ce qu'il croit être l'humeur capricieuse et fantasque de Mme de Rochefide, de même qu'il attribue à la coquetterie le papillonnage de sa compagne, qui tout à l'heure l'oubliât pour un portrait d'éphèbe et dans un instant valsera avec un aide de camp.

Sans doute le narrateur, ayant oublié ses sages résolutions, se trouve-t-il le lendemain soir au rendez-vous dans les dispositions les plus idylliques : « C'était une de ces soirées délicieuses à l'âme, un de ces moments qui ne s'oublient jamais, une de ces heures passées dans la paix et le désir » (lexie 148). Mais qu'est-ce que le narrateur, connaissant Mme de Rochefide comme il croit la connaître, peut attendre du récit qu'il s'apprête à lui faire ? Simplement l'amuser, et par là se rendre agréable et regagner un peu du terrain perdu ? Reprendre et pousser jusqu'à son terme l'effort de démystification ébauché précédemment, lorsqu'il lui a révélé que le modèle de l'*Adonis* était une statue de femme ? Lui donner une leçon de réalisme, en lui dévoilant les dessous de la société parisienne ? Le texte, il faut en convenir, ne fournit guère d'éléments de réponse.

Le narrateur lui-même recourt à une précaution oratoire dont on ne sait si elle a pour but de mettre en garde l'auditrice ou de l'allécher : « L'aventure a des passages dangereux pour le narrateur » (lexie 150). A première vue, cela veut dire que l'histoire touchera à des thèmes scabreux, qui pourraient choquer une jeune fille, mais bien entendu pas une femme mariée qui se pique d'être avertie. Mais la phrase suivante : « Si je m'enthousiasme, vous m'avez taire » devient alors difficile à interpréter. Si en effet le narra-

teur risque de scandaliser de chastes oreilles en évoquant une passion qui a pour objet un castrat travesti, protégé par un cardinal homosexuel, on ne voit pas comment le narrateur balzacien, sauf complaisance improbable, pourrait « s'enthousiasmer » pour ces passages. Le verbe se comprendra mieux si l'on peut admettre que le narrateur continue en ce moment à entretenir chez son interlocutrice l'illusion qu'il va lui raconter l'histoire d'une passion torride, pécheresse sans doute, mais dans les limites d'une sexualité « normale ». Dans ce cas, en effet, ce serait en sa qualité d'amoureux de Mme de Rochefide que, par une identification bien excusable avec l'amoureux dont il va raconter l'histoire, il risquerait de s'enthousiasmer.

Que le narrateur ait conçu son histoire comme moyen de se faire valoir auprès d'une Parisienne présumée frivole ou qu'il ait pensé lui donner une leçon propre à la ramener à lui, force est de constater qu'il va manquer son coup. La Parisienne est une femme de tête, elle n'est pas si frivole qu'elle joue à le paraître, et si l'histoire lui paraît édifiante, la leçon qu'elle en tire n'est pas de transiger avec le monde tel qu'il est, mais de s'en retirer. L'extase dans laquelle la contemplation de l'*Adonis* l'a plongée, exempte de toute provocation comme de toute coquetterie, trahissait l'aspiration de la jeune femme à un idéal dont elle doutait déjà qu'il soit réalisable sur terre (lexie 112), mais auquel elle ne concevra pas qu'elle puisse renoncer. Le narrateur, en s'apprêtant à raconter l'histoire de Sarrasine, ne sait pas qu'il va précipiter un renoncement aux passions mondaines : renoncement que, si nous tenons à sauver la vraisemblance de l'histoire, nous pourrions, en dépit du silence du texte, supposer en gestation depuis longtemps. Mme de Rochefide, en effet, ne va certes pas s'identifier à la « ravissante femme du Midi » (lexie 140), et pour cause. Mais elle va trouver son double, aussi intransigeant qu'elle, en Sarrasine, l'artiste qui, à la question « Un être si parfait existe-t-il ? » (112), avait cru pouvoir donner une réponse affirmative.

Mme de Rochefide et Sarrasine

Quel rapport y a-t-il en effet entre la situation de Mme de Rochefide, en extase devant l'*Adonis*, et l'aventure de Sarrasine, que le narrateur, bien mal inspiré, se propose de lui raconter ? Tous deux ravis par l'apparence du beau idéal, ils admirent une créature qui, sous la perfection de son apparence, n'a pas l'être de son paraître. Mme de Rochefide, trompée par la vue du portrait, se détache du narrateur, humain trop humain, pour se laisser aller à l'enchantement de l'*Adonis*, mais cet *Adonis* a été réinventé par un artiste à partir d'une statue de femme. Sarrasine, dont l'histoire va être contée, a été lui aussi dupe de l'apparence : trompé par le chant et par la vue, il est tombé amoureux fou de la Zambinella, mais la cantatrice est un homme. Qui plus est, le modèle original d'où dérivent à la fois l'idéal masculin élu par Mme de Rochefide et l'idéal féminin élu par Sarrasine, ce modèle n'est en lui-même ni homme ni femme, mais un homme diminué ou une femme incomplète. Qui plus est encore, cette créature est marquée du sceau de l'ignominie, et se révèle néanmoins fort bien adaptée, quoique par des voies immorales, à son environnement professionnel, social et familial : au début de sa carrière, quand Sarrasine rencontre Zambinella, celui-ci est déjà célèbre avec l'appui d'un protecteur efficace quoique infamant ; à l'extrême fin de sa vie, quand c'est au tour de Mme de Rochefide de le croiser, il est richissime et béni d'une postérité aussi brillante que dévouée.

En racontant l'histoire de Sarrasine incapable de survivre à sa déception, le narrateur a pu s'imaginer qu'il ramènerait Mme de Rochefide à la raison (à sa raison). Espoir de toute façon voué à être déçu : intentionnel ou non, l'*exemplum* produit un effet inverse de celui qu'il pourrait viser. Intransigeante comme Sarrasine à qui elle ressemble sur ce point, Mme de Rochefide refuse de sacrifier l'idéal : si l'idéal n'est pas réalisable sur terre, elle évrtera le sort de Sarrasine, non pas en renonçant à l'idéal, mais en le transférant au ciel. Ayant à choisir entre l'idéal qui n'est pas de ce monde (l'*Adonis* en art, l'amour sacré en religion) et la réalité imparfaite (l'amour du narrateur, la vie de famille, les mondanités parisiennes), Mme de Rochefide opte pour l'idéal : « Vous m'avez

dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps » (lexie 552), « les âmes pures ont une partie dans le ciel » (lexie 559).

A la lumière des propos échangés à la fin de la nouvelle, tout se passe donc comme si le narrateur avait voulu donner à l'idéliste jeune femme, sous le couvert d'une belle histoire d'amour et de la révélation du secret des Lanty, une leçon qui la ramène au sens des réalités : sur le plan sentimental, en l'amenant à renoncer au mythe de l'amant idéal (un moment figuré par l'*Adonis*) ; sur le plan social, en lui faisant admettre comme fait irrévocable l'émergence d'une nouvelle élite fondée sur la fortune ; sur le plan historique, en lui faisant reconnaître certains progrès réalisés par le passage de l'ancien au nouveau régime. Mais la leçon, si leçon il y a eu, a porté d'autres fruits que ceux qu'elle devait produire.

La leçon historique ? Elle se condense dans un argument dérisoire, et d'ailleurs pitoyablement avancé « avec une sorte de couraige » (lexie 557) par le narrateur : « Je puis vous donner une haute idée des progrès faits par la civilisation actuelle. On n'y fait plus de ces malheureuses créatures. » Son rejet n'est même pas formulé, tant cet aspect des choses paraît négligeable à la jeune femme.

La leçon sur le plan sentimental ? Son refus est au contraire fortement développé. Son expression occupe les lexies 552 (« Vous m'avez dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps ») à 555. L'identification virtuelle de Mme de Rochefide à Sarrasine ressort de la première phrase de la lexie 553 : « Au monstre près, tous les sentiments humains ne se dénouent-ils pas ainsi, par d'atroces déceptions ? » En d'autres termes : je suis de la même trempe que Sarrasine ; si je m'engage dans une liaison avec vous, je finirai comme lui. Les degrés de cette déchéance possible sont ensuite parcourus en ordre décroissant, selon la condition d'une femme du monde : pas d'enfants, pas d'époux (en cas de veuvage), pas d'amant, et peut-être pas d'amis. Contre ces déceptions jugées inévitables, l'ascèse d'une vie chrétiennement chaste est élue comme le seul refuge. Il s'agit d'ailleurs d'un christianisme à la fois stoïque et pragmatique, voulu par refus de ce monde plutôt que par foi inébranlable dans les promesses de l'autre : « Si l'avenir du chrétien est encore une illusion, au moins elle ne se détruit qu'après la mort » (lexie 555).

La leçon sociale, enfin ? Son rejet prend la forme d'un réquisi-

toire contre Paris, terre d'élection des nouvelles fortunes, fondées « sur le crime et l'infamie », mais aussi terre de spoliation de « la vertu ». Au rebours du narrateur, qui jugeait Paris la ville du monde la plus « amusante » et la plus « philosophique », Mme de Rochefide se refuse à toute complaisance et s'abstient de toute compromission : « Laissez-moi seule » (lexie 556), « Personne ne m'aura connue ! J'en suis fière » (lexie 560).

La spécificité aristocratique de la résolution finale de l'héroïne peut être subodorée dans la dernière phrase de la nouvelle : « Et la marquise resta pensive » (lexie 561). C'est en effet la seconde fois que le titre nobiliaire est mentionné. Mme de Rochefide n'a d'abord été, dans le salon Lanty, qu'« une jeune femme » (lexies 53, 62, 65, 67, 89, 92, 99), « une des plus ravissantes femmes de Paris » (lexie 59), « la jeune dame » (lexie 65) ; elle est devenue dans la rotonde « ma compagne » (lexie 101) et « ma jeune partenaire » (lexie 138) ; c'est lorsqu'elle écoute l'histoire (lexie 275 et lexie 543), à l'occasion de deux interruptions où elle se plaint de ne pas voir le lien du vieillard avec l'aventure de Sarrasine, que surgit son nom, Mme de Rochefide (remplaçant la comtesse de F. de 1830). Quant à la désignation de « marquise », elle apparaît elle aussi pour la première fois dans une interruption, en réaction à une digression du narrateur. Celui-ci émet philosophiquement l'opinion que les modes féminines « du règne de Louis XV ont peut-être un peu contribué à démoraliser l'Europe et le clergé » (lexie 321). Sur quoi l'auditrice renchérit : « Un peu, dit la marquise. Vous n'avez donc rien lu ? » (lexie 321). L'addition du rang¹ est significative : c'est en sa qualité de *marquise* que Mme de Rochefide se juge autorisée à intervenir, non seulement pour approuver le narrateur, mais pour lui reprocher la timidité de son hypothèse. Le propre de ce passage est en effet d'évoquer la responsabilité de la bonne société de l'Ancien Régime dans la dégradation des mœurs qui a conduit à la Révolution. Mme de Rochefide, de par sa naissance, connaît la question mieux que personne. Peut-être même oppose-t-elle insolemment la connaissance de première main qu'elle en a, par tradition familiale, au

savoir seulement livresque que pourrait en acquérir le narrateur (« Vous n'avez donc rien lu ? »). La réapparition du titre nobiliaire, dans la dernière phrase de la nouvelle, confère dès lors à la décision individuelle de Mme de Rochefide une portée collective : en elle, c'est l'aristocratie d'Ancien Régime dans son ensemble qui, en se donnant une ligne de conduite éthiquement exemplaire quoique politiquement stérile, choisit la voie de l'expiation.

Soulignons que la tentation du pessimisme effleure, et parfois submerge, les mieux intentionnés et les plus lucides des héros de Balzac. Comparons par exemple la retraite qu'annonce Mme de Rochefide au dénouement de *Sarrasine* avec celle que prend effectivement l'avoué Derville dans l'épilogue du *Colonel Chabert*. La différence des deux *topoi* vient de ce que l'une anticipe les épreuves qui la guettent dans son destin de femme tandis que l'autre parle au nom de l'expérience professionnelle acquise. Mais *mutatis mutandis*, c'est la même litanie des dégoûts inspirés par un monde allusivement identifié, dans un des deux cas au moins, avec tout un pan de l'univers balzacien : « Combien de choses, dit l'homme de loi à son successeur, n'ai-je pas apprises en exerçant ma charge ! J'ai vu mourir un père dans un grenier, sans sou ni maille, abandonné par deux filles auxquelles il avait donné quarante mille livres de rente ! J'ai vu brûler des testaments ; j'ai vu des mères dépouillant leurs enfants, des maris volant leurs femmes, des femmes tuant leurs maris en se servant de l'amour qu'elles leur inspiraient pour les rendre fous ou imbeciles, afin de vivre en paix avec un amant. J'ai vu des femmes donnant à l'enfant d'un premier lit des goûts qui devaient amener sa mort, afin d'enrichir l'enfant de l'amour (...) Vous allez connaître ces jolies choses-là, vous ; moi, je vais vivre à la campagne avec ma femme, Paris me fait horreur ! » Laissant de côté la question de savoir si la psychologie de la Mme de F. de 1830, identifiée postérieurement à la comtesse Foedora et enfin avec Béatrix de Rochefide, peut ou doit être comprise à la lumière de ce que ces autres personnages feront ensuite dans d'autres romans de Balzac, on note que dans *Sarrasine*, en tout cas, et tout particulièrement en cette conclusion

1. Cette mention est absente dans la version de 1830, où le début du passage se lit : « Un peu !... dit-elle » (*Revue de Paris*, tome 20, 1830, p. 238).

1. Balzac, *Le Colonel Chabert*, in *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, tome III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p. 373.

finale de la nouvelle, elle prononce un jugement qui, s'il n'est pas celui de Balzac en son entier, n'en représente pas moins une option, le rejet du monde, dont Balzac comprend et respecte la légitimité.

ENVOI

Arrivés au terme de cette lecture, la question se pose spontanément de savoir s'il est possible de condenser le sens du récit en une proposition unique, en un seul noyau herménéutique qui en formulerait la moralité. Les critiques ont tour à tour cru découvrir dans *Sarrasine* l'aveu de la double sexualité, hésitante d'abord, mature ensuite, de l'autreur (Pierre Citron) ; ils y ont vu une prise de position sur la question de la paternité (Albert Béguin), une méditation sur le destin des artistes (Jean Seznec), une allégorie de l'écriture, voire un drame sémiotique à implications économiques et psychanalytiques (Roland Barthes), une condamnation du narcissisme masculin (Barbara Johnson), une mise en scène des angoisses inconscientes ayant pour objet la castration (Jean Reboul) ; et la liste des interprétations disponibles pourrait être encore allongée si l'on voulait y adjoindre les lectures orientées vers le message social (Bernard Guyon, Pierre Barbéris). Chacune de ces propositions est certes persuasive. Il reste que, pour naturelle et satisfaisante que la formulation de ces hypothèses puisse paraître, leur découverte s'appuie en réalité sur la présupposition tacite que, tels les paraboles de l'Évangile et les *exempla* médiévaux, les univers projetés par les œuvres de fiction cachent en leur sein une pépère de sagesse, dont l'extraction et la mise en valeur sont le véritable but de la lecture interprétative.

La quête du sens ultime des choses étant une activité spontanée de l'esprit, il est difficile en pratique de s'empêcher de s'interroger sur la sagesse contenue dans les œuvres de fiction. Nous nous

absentendons, quant à nous, de nous prononcer pour ou contre ce genre de recherches. Nous ignorons si les œuvres d'art en général et les textes littéraires en particulier sont réductibles en dernière analyse à des messages suffisamment simples pour qu'ils soient énonçables en quelques phrases. *A fortiori*, il nous semble difficile de dire si *Sarrasine* est susceptible d'une telle condensation interprétative. Qu'il nous soit néanmoins permis de formuler une impression finale, qui portera moins sur le message implicite de la nouvelle que sur les rapports de celle-ci avec l'ensemble de l'œuvre de Balzac.

Sarrasine est une œuvre de jeunesse, publiée à peine un an et demi après *Les Chouans* (avril 1829), et précède seulement par un petit nombre de récits, dont l'importance dans *La Comédie humaine* sera inégale : les six nouvelles publiées sous le titre *Scènes de la vie privée* en avril 1830 (*La Vendetta*, *Gobseck*, *Le Bal de Sceaux*, *La Maison du Chat-qui-pelote*, *Une double famille*, *La Paix du ménage*), suivies par *El Verdugo*, *Adieu*, *Étude de femme* et *L'Élixir de longue vie*. Des épisodes qui seront par la suite incorporés dans *La Femme de trente ans* et *Sur Catherine de Médicis* voient également le jour en 1829 et 1830. Un examen rapide de cette liste d'œuvres y distingue deux catégories assez bien caractérisées : les récits à dominante étrange, violente, voire fantastique (*La Vendetta*, *El Verdugo*, *L'Élixir de longue vie*), et les études de mœurs à dominante réaliste (*Le Rendez-vous* — premier épisode de *La Femme de trente ans* —, *Le Bal de Sceaux*, *Une double famille*, *La Paix du ménage*). *Gobseck* (dont le titre est encore *Les Dangers de l'inconduite*) participe un peu des deux catégories, étant donné la nature insolite, quasi fantastique, du personnage principal ; *La Maison du Chat-qui-pelote* ouvre la série des portraits d'artistes géniaux et malheureux qui peuplent *La Comédie humaine*. Aussitôt après *Sarrasine*, Balzac donna au public *Une passion dans le désert*, *La Peau de chagrin*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *L'Auberge rouge* et plusieurs autres contes philosophiques (1830-1831).

Ce qui frappe dans la nouvelle *Sarrasine*, lorsqu'on la compare aux récits qui la précèdent et la suivent de près, c'est la volonté d'allier deux registres qui dans la plupart des autres récits de l'époque demeurent séparés. L'anecdote romaine, qui relève de l'étrange, de l'exotique et du violent s'enchaîne ici tant bien que

mal dans un récit parisien à dominante réaliste. Cette opération réussira mieux dans *La Peau de chagrin*, où l'étrange et le fantastique fusionnent intimement avec la description réaliste de la haute société parisienne, mais en 1830 *Sarrasine* est le texte balzacien qui, jusqu'à cette date, propose la synthèse la plus ambitieuse, sans qu'elle soit nécessairement la plus stable, entre ces registres.

La diversité thématique de la nouvelle est également frappante. Lors de sa composition, *Sarrasine* a été sans doute le récit balzacien à l'anthropologie imaginaire la plus riche, l'impression d'abondance étant accentuée par la brièveté du texte. Notre analyse a relevé plusieurs réseaux thématiques destinés à former par la suite les grandes nervures philosophiques de *La Comédie humaine* : l'exaltation de l'énergie (*Sarrasine* étant un des premiers grands indomptables de *La Comédie*) ; la théorie de la « spécialité » et de la mixture de clairvoyance et d'aveuglement qu'elle induit chez les mortels « de premier ordre » (d'où la solitude et les malheurs qui guettent les génies) ; les rapports énigmatiques régissant la sexualité et la longévité. *Sarrasine*, avons-nous insisté, pose également une interrogation d'ordre artistique qui porte sur la nature du beau, sur les rapports entre la belle et la vraie nature, sur l'illusion théâtrale, et sur l'ascétisme propre à la vocation artistique. La nouvelle opère en outre une première incursion dans le domaine de la marginalité physiologique et sexuelle et esquisse une réflexion sur le mystère de l'androgyne. Enfin, *Sarrasine* met en scène la force à la fois insaisissable et irrésistible de l'argent, l'essor de la nouvelle société gouvernée par sa loi, ainsi que la mutation des valeurs imposée par son règne. Autrement dit, ce bref récit esquisse déjà les thématiques qui seront déployées, respectivement, dans *La Peau de chagrin*, *Louis Lambert*, *La Recherche de l'Absolu*, *La Rabouilleuse*, *La Fille aux yeux d'or*, *Séraphita*, *La Maison Nucingen* et *Illusions perdues*, pour ne mentionner dans chaque catégorie que le texte balzacien réputé le plus typique.

Quels que soient donc notre jugement sur la vraisemblance de *Sarrasine*, l'adresse de sa composition, la perfection de sa finition, cette nouvelle présente, pour reprendre une métaphore chère à Balzac, un véritable miroir concave dans lequel la quasi-totalité des thèmes qui soutiendront par la suite son univers romanesque concentre ses rayons. Cette nouvelle bruit déjà des accords dont

La Comédie future amplifiera les échos. *Sarrasine* n'est pas une oeuvre parfaite, mais c'est un texte qui annonce une prodigieuse fécondité : couverte de joyaux étranges, tel le vieillard castrat dont elle raconte le destin, la nouvelle vient à nous entourée du vaste cortège de sa descendance romanesque.

ANNEXE 1

Sarrasine dans la Revue de Paris en 1830

Outre les variantes textuelles — adjonctions, suppressions, transformations — témoignant des efforts de Balzac soit pour adapter l'intrigue de *Sarrasine* aux données et à l'esprit de La Comédie humaine, soit pour améliorer telles formulations qui, pour diverses raisons, ne le satisfaisaient pas, l'édition de la nouvelle, telle que nous la connaissons aujourd'hui, se caractérise par une présentation typographique très différente de celle qui était offerte aux lecteurs de sa première publication, dans la Revue de Paris en novembre 1830.

Aujourd'hui perçus comme typiquement balzacien, les longs développements compacts de l'édition définitive se présentaient en effet dans cette première édition sous la forme d'un chapelet de paragraphes courts, isolant quelques lignes et parfois une phrase de quelques mots. C'est ainsi que le récit de l'enfance et de la jeunesse de *Sarrasine*, qui se développe dans l'édition définitive sans aller une seule fois à la ligne depuis « Ernest-Jean Sarrasine était le seul fils d'un procureur de la Franche-Comté » (lexie 153) jusqu'à l'interruption du narrateur par son auditrice (lexie 275), était segmenté dans l'édition originale en une trentaine d'alinéas.

Plus remarquable encore que cette segmentation en paragraphes courts, la ponctuation est sporadiquement marquée dans l'édition de 1830 par une débauche de points de suspension et de tirets. Les points de suspension (groupés par trois, quatre, cinq, six et jusqu'à sept, éventuellement précédés d'une virgule, d'un point d'exclamation ou d'interrogation) marquent généralement des moments de participation hâletante aux incertitudes et aux surprises de l'action. Les tirets, qui sont brisés la phrase, soit en isolent pour l'œil des fragments plus ou moins étendus, correspondent parfois à des incisives, à des libertés d'ordre grammatical ou logique, mais plus généralement à des dislocations trahissant elles aussi le trouble émotionnel des personnages.