

que « le réalisme implique le détail et l'ensemble, l'un ne pouvant en aucune façon exclure l'autre, ni l'autre l'un¹ ».

Autrement dit, et c'est ce que nous avons tenté de montrer pour *La Maison du Chat-qui-pelote*, le réalisme balzacien unit indissolublement les structures profondes et les structures superficielles du réel. Les sphères définies par l'axe syntagmatique renvoient aussi bien aux oppositions réelles des classes antagonistes sous la Restauration qu'aux structures profondes du système balzacien qui les reproduit dans son domaine spécifique. En même temps, la progression dramatique elle-même met en rapport dialectique l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique : l'échec de Théodore, s'il marque l'échec de la synthèse dialectique amorcée par le récit prépare en même temps cette synthèse que réaliseront — sur le mode utopique — c'est-à-dire comme aspiration à un monde autre — les grandes œuvres d'après 1830. Jamais Balzac ne fige les éléments de son univers dans un système métaphysique, et c'est pourquoi son réalisme peut reconstituer, à travers l'édifice de *La Comédie humaine*, une société qui porte avec elle, comme le dit l'admirable formule de l'*Avant-propos*, « la raison de son mouvement² »

MAX ANDRÉOLI.

1. *Op. cit.*, p. 1185.

2. *Avant-propos de La Comédie humaine*, Bibl. Or., I, p. 16.

Pierre CITRON

L'Année balzacienne, 1972

INTERPRÉTATION DE « SARRASINE »

La nouvelle de *Sarrasine*, malgré les études diverses qui lui ont été consacrées, demeure un des textes les plus étranges de Balzac. Même après de nombreuses relectures, on referme toujours le livre en se demandant si l'on n'est pas passé à côté de son sens profond, si l'on n'a pas vaguement perçu l'existence d'un message sans être parvenu ni à en préciser les termes, ni à en déchiffrer le sens général. L'étude des sources, si utile qu'elle soit, n'apporte pas grand'chose dans un tel domaine. Que Balzac ait emprunté des éléments sans nul doute à Casanova comme l'a montré H. David, très probablement à Diderot comme l'a dégagé J. Seznec, peut-être à Stendhal comme R. de Cesare et moi-même, sur des points différents, avons tenté de le montrer, nous renseigne sur les matériaux utilisés, mais non sur les raisons de leur choix, c'est-à-dire sur les incitations, conscientes ou non, qui ont présidé à la conception et à la réalisation de l'édifice. C'est à ce dernier domaine que j'ai l'imprudence de m'attaquer aujourd'hui.

La structure générale de l'œuvre offre des particularités frappantes. En apparence, *Sarrasine* pourrait se classer simplement parmi les narrations faites par un personnage au cours d'une conversation avec d'autres. C'est un récit-noyau enchâssé dans un texte fait d'un décor et de dialogues. De même Derville chez la vicomtesse de Grandlieu raconte l'histoire de Gobseck, Bixiou, au café avec ses amis, l'ascension de Nucingen, Maurice de l'Hostal, chez lui à Gênes, les malheurs d'Honorine, Desroches, chez Malaga, les ruses de Cérizet dans *Un Homme d'affaires*. Ce sont encore les récits faits par de Marsay, par Montriveau et par Bianchon dans *Autre Étude de femme*, par Lousteau et par Gravier dans *La Muse du département*. Balzac s'inscrit ici dans la plus ancienne tradition des conteurs. *Sarrasine* présente pourtant avec tous ces récits des différences essentielles, qui posent autant de questions. La première différence est que la longueur du texte-cadre est à peu près exactement équivalente à celle du récit-noyau alors qu'ailleurs — à l'exception de *La Muse du département* qui est un roman — le cadre est beaucoup plus brièvement traité que le

noyau. La seconde est que soixante ans séparent la date de l'action du récit-noyau de celle du dialogue-cadre — contre au plus quatorze ans dans *Gobseck*, vingt-deux dans *La Maison Nucingen*, douze dans *Honorine*, cinq dans *Un Homme d'affaires*. La troisième est le nombre, dans le récit-cadre, des personnages « inutiles », qui sont là, mais n'ont aucun rôle dans l'action et ne participent pas au dialogue : ils n'ont donc pas cette fonction de faire-valoir qu'ont Mme de Grandlieu ou le comte de Born dans *Gobseck*, Finot, Couture ou Blondet dans *La Maison Nucingen*, Mademoiselle des Touches ou Léon de Lora dans *Honorine*, Bixiou ou La Palferine dans *Un Homme d'affaires*; ces personnages muets, mais assez importants pour nous être présentés en détail, sont Mme de Lanty, son fils Filippo, et, à un moindre degré, M. de Lanty. La quatrième est qu'aucun des personnages qui figurent dans le texte originel de *Sarrasine* ne reparait ailleurs, même sous la forme d'une simple mention, dans *La Comédie humaine*. Très normale dans le récit-noyau, la chose est unique pour ce qui est du cadre. Un seul de ceux qui apparaissent dans le texte définitif se rencontre ailleurs : c'est Mme de Rochefide, introduite, après hésitation, dans le texte de 1842. Encore ne fait-elle pas partie du milieu des Lanty, et n'y est-elle venue qu'accidentellement. Les Lanty, eux, ne reparissent jamais. Ce fait souligne l'isolement du récit dans l'œuvre de Balzac, et son caractère exceptionnel. Enfin, la cinquième différence, et peut-être la plus importante, est que dans tous les autres textes, le narrateur est soit acteur soit témoin de l'histoire qu'il raconte et qui constitue le noyau de l'œuvre. Dans *Sarrasine*, non seulement il n'apparaît nullement que le narrateur ait une raison particulière de connaître l'histoire, mais il est invraisemblable qu'elle soit connue de qui que ce soit. *Sarrasine* est mort avant d'avoir pu parler, Zambinella, terrifié par le redoutable cardinal qui le « protège », n'aura certes rien dit, et le cardinal ne peut guère s'être vanté non plus. Les deux derniers personnages ne peuvent d'ailleurs connaître qu'une faible part des événements relatés. Lorsque le narrateur, vers la fin du texte, mentionne en passant, comme une sorte d'excuse, que l'histoire est « assez connue en Italie », il n'explique rien : la logique et la vraisemblance n'existent pas ici. C'est rare chez Balzac.

L'examen des personnages va permettre d'élucider ces particularités, en prouvant que Balzac a donné ici corps à ses propres problèmes.

Examinons d'abord sous cet angle le récit initial, celui qui se déroule en 1830 chez les Lanty. Le narrateur reste anonyme; il

n'est que *je*, ce qui n'est pas rare dans les premières œuvres de Balzac. Mais il reste *je* dans les éditions ultérieures. Ce n'est pas toujours le cas : le narrateur de la conclusion du *Colonel Chabert* était *je* dans les premières versions, et est devenu Desroches par la suite. Lorsque le *je* subsiste, c'est souvent qu'il représente un personnage assez proche de Balzac, par exemple dans *Facino Cane*, où sa capacité de se mettre dans la peau d'autrui est de toute évidence celle du romancier. Nous sommes invités par là à identifier le narrateur de *Sarrasine* à l'auteur. Pour le reste, nous ignorons tout de sa position sociale, de son âge, de ses activités; bien que central, il reste énigmatique. Quant à la jeune femme qu'il cherche à conquérir, elle n'est encore, dans le texte original, que madame de F., ce qui n'est guère éclairant. Mais, en 1835, Balzac en fait la comtesse Foedora (l'initiale est la même), la femme sans cœur de *La Peau de chagrin*, la coquette mondaine qui se refuse à Raphaël. Si certains modèles de Foedora, comme Olympe Péliissier, sont connus, d'autres restent dans l'ombre. D'après les confidences de Balzac à Mme Hanska, on peut soupçonner un modèle réel à Foedora; on pourrait donc en chercher aussi un à son équivalent dans *Sarrasine*. Le fait que l'identité du personnage ait varié doit toutefois inciter à la prudence. On ne peut bien entendu considérer comme établie une équation Narrateur / Madame de F. = Raphaël de Valentin / Foedora. Mais elle pourrait contenir une part de vérité; et Raphaël, on le sait, est parmi les « doubles » de Balzac un de ceux qui sont les plus proches de leur modèle. Dans le texte-cadre de *Sarrasine*, la coquette est le seul personnage avec lequel le narrateur ait des liens affectifs. Mais les autres sont plus importants encore : nous allons les retrouver dans la vie de Balzac. Le vieillard qui vit dans l'hôtel de Lanty — et le hante comme un fantôme — et qui visiblement entretient la famille, fait songer au héros du *Centenaire*, (roman de jeunesse publié par Balzac en 1822) étrange et inquiétante figure au passé sanglant, issue du Melmoth de Maturin. Tout en étant lui aussi mystérieux, le vieillard de *Sarrasine* n'est pas un monstre actif, un buveur de sang comme son devancier : sa monstruosité est passive et ne réside que dans sa nature, non dans ses actes. Au-delà de cette filiation littéraire, il est impossible de ne pas songer au père de Balzac, dont divers traits sont venus gonfler et modifier le stéréotype initial. Il était mort un an plus tôt, le 19 juin 1829, juste avant d'atteindre ses 83 ans. Ici, le mystérieux vieillard est un cadavre vivant qui « sent le cimetière ». Bernard-François Balzac prétendait mourir centenaire, et cotisait à la tontine Lafarge, sorte de loterie qui devait enrichir les derniers survivants. Or,

dans *Sarrasine*, des banquiers expliquent que le petit vieux est une « tête génoise » c'est-à-dire un homme sur la vie duquel repose d'énormes capitaux : de sa bonne santé dépendent les revenus de sa famille. Sans être aussi décati que le « centenaire » du récit, et en ayant gardé par moment, on le sait, une certaine verdeur, Bernard-François Balzac avait des périodes où la sénilité semblait poindre chez lui : une lettre inédite de Laure Surville à sa mère, en date du 31 décembre 1823, (Lov. A. 378 bis) le dépeint en train de jouer comme un enfant avec des pelotons de laine qu'il dévide; sa vue baisse; au jeu, il ne sait plus distribuer correctement les cartes. Il doit avoir constamment une bouillotte, car ses jambes et ses pieds sont froids. Le froid, notons-le, est une des caractéristiques essentielles du « centenaire » dans *Sarrasine* : « La première fois qu'il se montra dans l'hôtel, ce fut pendant un concert, où il semblait avoir été attiré par la voix enchanteresse de Marianina. « Depuis un moment, j'ai froid », dit à sa voisine une dame placée près de la porte. L'inconnu, qui se trouvait près de cette femme, s'en alla. « Voilà qui est singulier! J'ai chaud, dit cette femme après le départ de l'étranger. Et vous me taxerez peut-être de folie, mais je ne saurais m'empêcher de penser que mon voisin, ce monsieur vêtu de noir qui vient de partir, causait ce froid. »

Sur un plan plus général, la fameuse théorie balzacienne de la conservation de l'énergie vient sans doute en partie au moins du père de Balzac. S'abstenir d'action, c'est sauvegarder sa vie et en garantir la longévité. C'est ce que faisait Gobseck, créé moins d'un an auparavant; 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 respecté cette règle). C'est pourquoi le centenaire de *Sarrasine* reste en vie : l'amour lui est a priori interdit.

Dans *Le Centenaire*, aux côtés du vieillard vit une jeune fille de seize ans appelée Marianine. Ce nom est de toute évidence à rapprocher de celui de Marianina. Anne-Marie Meininger a récemment prouvé que cette Marianina avait pour modèle Julie Campi, qui était la fille de madame de Berny, et de son amant le Corse André Campi (modèle de Verno, le père de Marianine dans *Le Centenaire*); Campi avait donné à sa maîtresse plusieurs enfants qui, à l'exception de Julie, avaient été inscrits à l'état civil sous le nom de Berny. Après la mort de Campi, Julie revint vivre avec sa mère, chez qui Balzac la connut. Madame de Berny avait songé à marier Julie à Balzac, une lettre du romancier à

madame Hanska l'atteste : « On voulait, en 1824, me la faire épouser, elle était ravissante comme beauté, une vraie fleur du Bengale¹. » Balzac, quelques mois avant d'écrire *Sarrasine*, avait utilisé à nouveau Julie pour le personnage de Ginevra di Piombo dans *La Vendetta*. Marianine, Ginevra et Marianina sont trois jeunes filles d'une grande beauté, très brunes, et d'origine corse ou italienne. Marianina, très musicienne, instruite, spirituelle, rappelle tout particulièrement par là Julie Campi.

Marianina a dans le récit un rôle fonctionnel : elle est la résurrection de son arrière-grand-oncle Zambinella, l'image vivante de ce qu'il était soixante ans plus tôt, à l'époque où *Sarrasine* était tombé amoureux fou d'elle. Mais d'autres personnages paraissent autour d'elle, alors que leur part dans l'intrigue est nulle, et leur utilité esthétique peu évidente. Balzac consacre en particulier tout un paragraphe à décrire madame de Lanty. A la lumière du rapprochement entre Marianina et Julie Campi, la raison de cette anomalie apparaît clairement : madame de Lanty est l'image même de madame de Berny. « Avez-vous jamais rencontré de ces femmes dont la beauté foudroyante défie les atteintes de l'âge, et qui semblent à trente-six ans plus désirables qu'elles ne devaient l'être quinze ans plus tôt? Leur visage est une âme passionnée, il étincelle; chaque trait y brille d'intelligence; chaque pore possède un éclat particulier, surtout aux lumières. Leurs yeux séduisants attirent, refusent, parlent ou se taisent; leur démarche est innocemment savante; leur voix déploie les mélodieuses richesses des tons les plus coquettement doux et tendres. Fondés sur des comparaisons, leurs éloges caressent l'amour-propre le plus chatouilleux. Un mouvement de leurs sourcils, le moindre jeu de l'œil, leur lèvres qui se froncent, impriment une sorte de terreur à ceux qui font dépendre d'elles leur vie et leur bonheur. Inexpérimentée de l'amour et docile au discours, une jeune fille peut se laisser séduire; mais pour ces sortes de femmes, un homme doit savoir, comme monsieur de Jaucourt, ne pas crier quand, en se cachant au fond d'un cabinet, la femme de chambre lui brise deux doigts dans la jointure d'une porte. Aimer ces puissantes sirènes, n'est-ce pas jouer sa vie? Et voilà pourquoi peut-être les aimons-nous si passionnément. Telle était la comtesse de Lanty². »

1. *Lettres à Mme Hanska*, éd. R. Pierrot, t. II, p. 404.

2. Pl., VI, 81. Cette interprétation, de toute évidence, s'oppose radicalement à celle de R. Barthes, pour qui Mme de Lanty est la femme castratrice (*S/Z*, p. 43). Il est d'ailleurs obligé de modifier le texte pour l'adapter à sa théorie : « enfin et

N'attachons pas trop d'importance au vague parallélisme des deux noms de Berny et de Lanty (même nombre de syllabes, même finale); ni à quelques phrases du centre du texte, qui pourraient s'appliquer à n'importe quelle femme aimée. Mais le sens de la première phrase est clair. Tenons compte du fait que Balzac embellit la réalité et rajeunit la femme aimée, et traduisons : il lui dit — elle a à cette époque cinquante-trois ans — qu'à l'époque où il l'a connue en 1822, quand elle avait quarante-cinq ans, elle était plus belle et plus désirable pour lui qu'elle ne l'avait été sous le Consulat, lorsque Campi était devenu son amant. Car madame de Lanty a eu des amants; Balzac le dit avec discrétion à mots couverts, mais il le dit en évoquant l'histoire de Jaucourt. Et, dans la phrase « Fondés sur des comparaisons, leurs éloges caressent l'amour propre le plus chatouilleux », on devine les phrases adressées par madame de Berny au jeune Balzac, en le comparant favorablement à Campi. Et le paragraphe s'achève sur une déclaration d'amour renouvelé : « Aimer ces puissantes sirènes, n'est-ce pas jouer sa vie? Et voilà pourquoi peut-être nous les aimons si passionnément! »

En revanche, Filippo, le frère de Marianina, n'est pas nettement identifiable à un des fils Berny : l'un avait cinq ans de plus que Julie, les autres, Alexandre, qui fut toujours l'ami de Balzac, Armand-Marie, et Antoine-Auguste, cinq ans, sept ans et onze ans de moins. Au contraire, dans la nouvelle, sans qu'il soit dit si l'aîné des deux est le frère ou la sœur, ils semblent assez proches par l'âge. Mais cette question d'âge est-elle si importante? Notons à tout hasard qu'Armand était « beau comme le jour » ainsi que l'écrivait Balzac à madame Hanska le 21 novembre 1835, qu'il avait toutes les perfections, et qu'il était le seul des fils de madame de Berny à ressembler à sa mère. Ces points sont à retenir : ils pourront aider à dégager plus loin la véritable signification du personnage de Filippo. Quant à monsieur de Berny, ce maquereau légal, cette nullité qui fit sa carrière administrative grâce à ses parents et à l'amant de sa femme, dont il reconnut les enfants, le voici en M. de Lanty, « petit, laid et grêlé; sombre comme un Espagnol, ennuyeux comme un banquier », cet homme « froid et réservé » qui ne paraît jamais « comprendre l'interrogation des curieux » sur le mystère que présente sa famille. Et sa laideur suffit à indiquer qu'il n'est pas le père véritable de ses enfants, aussi beaux que leur mère. Il profite seulement des péchés secrets

surtout elle mutile l'homme (M. de Jaucourt y perd son « doigt »). Mais Balzac écrit « deux doigts »; il va falloir inventer le biphallisme...

des autres : il monnaie leurs fautes passées, comme M. de Berny avait accepté que sa femme héritât en partie l'importante fortune de Campi¹.

Si nous passons au récit central, qui relate la vie de Sarrasine, le rapport avec Balzac est plus évident encore. Sarrasine, je crois l'avoir montré², est le premier en date des « fantômes du miroir » à apparaître dans *La Comédie humaine* (Victor Morillon, de la préface du *Gars*, ne figure que dans un texte non publié du vivant de Balzac et non intégré à son grand œuvre) : il est la figure du romancier jeune, par toute une série de traits frappants. Comme Balzac, il est d'origine provinciale. Il a un grand-père cultivateur. Son père est âgé; s'étant lui-même, grâce au droit, élevé dans la société, il destine son fils à une carrière juridique et le place dans un collège religieux (Jésuites pour Sarrasine, Oratoriens sécularisés pour Balzac). Le jeune Sarrasine a « l'enfance d'un homme de talent », ce qui se manifeste à la fois par une attitude personnelle, tantôt méditative ou imaginative, tantôt violemment agressive, et par une vocation artistique très marquée. Sarrasine sculpte comme Balzac écrivait à treize ou quatorze ans son *Traité de la Volonté*. Mais ses études sont brusquement arrêtées : Sarrasine est chassé du collège pour avoir sculpté un Christ « passablement cynique », ce qui ne peut guère vouloir dire autre chose que diogénique, ou, pour être plus clair encore, priapique. Cet incident a lieu le vendredi saint. Or Balzac a été retiré du collège de Vendôme, lui aussi, en cours d'année scolaire : les registres de l'établissement attestent que sa famille vint le chercher le 22 avril 1813. Le vendredi saint, cette année, était tombé le 16 avril : si un incident scandaleux a eu lieu ce jour-là, comptons le temps, pour la direction de l'établissement, de prévenir la famille à Tours, et, pour celle-ci, de faire le voyage de Vendôme, et nous arrivons à peu près au 22. La coïncidence est trop précise pour être fortuite. En outre, Sarrasine, au sortir du collège, est envoyé à Paris, comme Balzac, qui fit dès 1813, comme l'a démontré M. Le Yaouanc, un premier séjour dans la capitale, à la pension Ganser. Il y trouve « un refuge contre les menaces de la malédiction paternelle ». L'antagonisme du père et du fils apparaît ici. Il existait sans nul doute chez les Balzac. La vocation littéraire d'Honoré fut contrecarrée; le père tout en garantissant à son fils une modeste pension, précisa quelles

1. V. A.-M. Meininger, *André Campi. Du « Centenaire » à « Une ténébreuse affaire »*, A. B. 1969. A.-M. Meininger a bien voulu me communiquer amicalement le résultat encore inédit de recherches qu'elle poursuit sur ce point.

2. A. B. 1968, p. 389-393.

dépenses devaient être payées sur le montant de cette pension par son bénéficiaire, et cela par un contrat en bonne et due forme : c'était agir en procureur — et telle est la profession de M. Sarrasine père. Mais ce n'est sans doute là que l'aspect le plus superficiel de l'empreinte du père de Balzac dans *Sarrasine* : un autre élément sera dégagé plus loin.

Sarrasine, comme adulte, offre avec Balzac plusieurs points de ressemblance supplémentaires : il est laid et souvent mal habillé. En tant que sculpteur, il adopte pour ses statues un éclectisme peut-être issu de Diderot, « 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 ». Or ce texte annonce singulièrement celui de la préface de la première édition du *Cabinet des Antiques* (1839) : à propos de la menace de procès qui pèse dans le roman sur Victurnien d'Esgrignon, Balzac explique qu'il a tiré son récit de deux circonstances différentes : « Ainsi, le commencement d'un fait et la fin d'un autre ont composé ce tout. Cette manière de procéder doit être celle d'un historien des mœurs : sa tâche consiste à fondre les faits analogues dans un seul tableau. N'est-il pas tenu de donner plutôt l'esprit que la lettre des événements? Il les synthétise. Souvent il est nécessaire de prendre plusieurs caractères semblables pour arriver à en composer un seul, de même qu'il se rencontre des originaux où le ridicule aborde si bien, qu'en les dédoublant, ils fournissent deux personnages. Souvent la tête d'un drame est très éloignée de sa queue. La nature, qui avait très bien commencé son œuvre à Paris, et l'avait finie d'une manière vulgaire, l'a supérieurement achevée ailleurs. Il existe un proverbe italien qui rend à merveille cette observation : Cette queue n'est pas de ce chat. (*Questa coda non è di questo gatto*). La littérature se sert du procédé qu'emploie la peinture qui, pour faire une belle figure, prend les mains de tel modèle, le pied de tel autre, la poitrine de celui-ci, les épaules de celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et de la rendre probable¹. »

Il est également frappant que les trois premières images romanesques de Balzac dans *La Comédie humaine*, Sarrasine, Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin*, et Louis Lambert, aient éprouvé au théâtre un coup de foudre qui les anéantit par sa vio-

1. Éd. Castex, Garnier, p. 247-248.

lence, et les oblige à sortir¹. Il serait surprenant qu'il n'y eût pas là la transposition d'un épisode réel de la vie du romancier. Entrons plus avant dans un domaine qui s'apparente à celui de la psychanalyse. J'ai cru naguère pouvoir déceler chez Balzac la permanence d'une sorte de rêve asiatique ou oriental en matière d'amour². C'est avec *Sarrasine* qu'il fait son apparition proprement romanesque : on y trouve la plupart des éléments constitutifs de ce rêve : la jalousie, le danger, la claustration (le cardinal Cicognara fait garder son favori Zambinella comme s'il était enfermé); ajoutons la ressemblance entre le personnage du castrat et celui, traditionnellement oriental, de l'eunuque; l'état de Sarrasine amoureux, « semblable à un Turc enivré d'opium », les soupçons, exprimés par certains invités des Lanty, selon lesquels le vieillard aurait été autrefois au service du prince de Mysore (nouveau point commun avec Gobseck, disons-le en passant); le charme de Marianina, « dont la beauté réalisait les fabuleuses conceptions des peintres orientaux », et qui, « comme la fille du sultan dans le conte de la *Lampe merveilleuse*, [...] aurait dû rester voilée. » Et enfin ce nom de Sarrasine, qui donne une note mauresque à une histoire apparemment italienne, et explique que Balzac ait retenu ce nom du sculpteur du XVII^e siècle Jean-François Sarrasin, rencontré peut-être chez Diderot, comme le veut J. Seznéc, et qui donnait à son récit comme un certificat d'authenticité. Ajoutons qu'un comte Adrien de Sarrazin, cité par Balzac dans sa correspondance et dans une de ses notes manuscrites (avec l'orthographe erronée de Sarrasin³) s'était fait une spécialité de contes orientaux⁴. D'autre part, on sait que Balzac a été parfois accusé par certains petits journaux, et aussi par des écrivains qui le connaissaient bien comme Philarète Chasles et Théophile Gautier, de goûts homosexuels, et que le dossier qui lui prête au moins des tendances ambisexuelles, sans comporter aucun élément absolument indiscutable, est néanmoins

1. V. « *Sarrasine* », Louis Lambert et Balzac, A. B. 1968, p. 389-393, et mon introduction à *La Peau de chagrin*, Garnier-Flammarion, 1971, p. 47-48.

2. V. *Le Rêve asiatique de Balzac*, A. B. 1968.

3. Corr. Pierrot, t. 1, p. 360; *Contes drolatiques*, éd. R. Chollet, Bibliophiles de l'Originale, p. XVIII, n. 4. Dans ce dernier texte, la transcription « *L'Adriane de Sarrasin* » est inexacte, en raison d'une graphie confuse et raturée. A.-M. Meininger a bien voulu vérifier pour moi le ms. Lov. A 40, fol. 207 r^o, et a lu : « [une rature] caravansérail d'Adrien de Sarrasin ». C'est *Le Caravansérail, recueil de contes orientaux* (1811, rééd. 1825 chez U. Canel).

4. A propos de l'orthographe du nom du sculpteur, R. Barthes écrit : « conformément aux habitudes de l'onomastique française, on attendrait *SarraZine* : passant au patronyme du sujet, le Z est donc tombé dans quelque trappe. Or Z est la lettre de la mutilation » (*S/Z*, p. 113). La vérité, on le voit, est plus terre à terre : Balzac, qui bien souvent éprouvait des difficultés à respecter l'orthographe des noms propres, écrivait toujours *Sarrasin* le nom propre *Sarrazin*.

assez fourni pour être extrêmement troublant¹. En relation avec cette hypothèse, il faut noter que le nom de Sarrasine a une allure féminine, alors qu'on attendait Sarrasin², qu'au collège, ses sculptures ou ses dessins licencieux concernent aussi bien des femmes que des hommes; que sa « beauté idéale », évoquée plus haut, comporte, à côté d'éléments féminins, « les genoux polis de cet enfant » (*cet* et non *cette*); qu'il lui arrive de se parer pour un rendez-vous « comme une jeune fille qui doit se promener devant son premier amant »; qu'il tombe amoureux d'une créature ambiguë mais séduisante — figures mythologiques d'Endymion et d'Adonis viennent à la rescousse pour aider Balzac à définir son charme équivoque, la « grâce exquise de ses contours » : « Il est trop beau pour un homme », comme le dit Mme de Rochefide. Et Balzac se réfère en outre à l'*Endymion* de Girodet, figure voluptueuse où, comme le souligne avec raison Roland Barthes, le sexe est laissé dans l'ombre. Cette créature, d'ailleurs, 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 Henry de Marsay et sa sœur la marquise de San Réal 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.

Cette double présence de Balzac dans les deux volets de *Sarrasine*, sous la double forme du sculpteur dans le récit-noyau et du narrateur dans le texte-cadre, donne, je le crois fermement, la clé véritable de l'œuvre : Sarrasine, c'est Balzac jeune, c'est-à-dire celui du passé, alors que le narrateur est Balzac adulte, c'est-à-dire celui du présent. Chacun des deux, tout complexe qu'il soit, est, en tant que personnage dans cette œuvre, ordonné autour de sa sexualité; et le sujet profond de *Sarrasine* est le contraste entre

1. V. *Deux zones obscures de la psychologie de Balzac*, A. B. 1967.

2. On pourrait m'objecter que si Zambinella joue nécessairement, dans le couple virtuel qu'elle forme avec Sarrasine, le rôle passif, son partenaire, étant par hypothèse actif, n'a aucune raison d'être féminisé. Mais la distinction entre homosexuels actifs et passifs est, dans les faits, estompée. Dans certains cas — c'était semble-t-il celui de Gide — l'essentiel de l'activité réside dans la masturbation mutuelle. Et, dans le cas de relations plus complètes, la réciprocité semble fréquente. Je me contenterai de citer un texte littéraire, celui où Proust relate la rencontre du duc de Châtellerauld et de l'huissier de la princesse de Guermantes : « Toutes les faveurs que l'huissier s'était figuré avoir à accorder à un monsieur si jeune, il les avait au contraire reçues. » (*Sodome et Gomorrhe*, éd. Pléiade, II, 634.) Si les deux partenaires sont à égalité, la féminisation peut donc affecter l'un comme l'autre.

deux formes de sexualité. Si l'on admet cette hypothèse de base, toutes les questions posées au début du présent article trouvent leur réponse. Si les deux volets sont d'égale longueur, c'est que ce qui semble être un cadre exprime en fait une réalité aussi importante que le récit central, puisque les deux volets s'équilibrent dans leur symétrie. Si une période aussi longue sépare les deux actions, c'est pour accentuer la distance entre le passé et le présent d'un même être, et donner tout leur relief à cette distance et surtout à la transformation qui s'est effectuée dans le personnage. Si ces personnages muets que sont les Lanty figurent dans le texte-cadre, c'est que Mme de Berny (qui vit toujours au milieu de sa famille) est encore là, en 1830, comme l'ange gardien de Balzac. Si les personnages ne reparaissent nulle part ailleurs chez Balzac, c'est qu'ils font partie en réalité non de l'univers extérieur de *La Comédie humaine*, mais de l'univers intérieur de son créateur. Enfin, et c'est l'essentiel, si le narrateur, contre toute vraisemblance, connaît l'histoire de Sarrasine, c'est que fondamentalement ils sont le même personnage : le narrateur, tout en prenant ses distances avec son passé, le connaît naturellement jusque dans des détails qui ne sont accessibles à nul autre. La vérité profonde éclipe la logique.

La nature même de la présentation de chaque volet confirme à l'évidence une telle vue. Le récit central, qui pourrait s'intituler « Vie et mort de Sarrasine », est linéaire : c'est une biographie, c'est-à-dire un texte de nature historique, lié à la continuité d'une durée. Les événements y sont l'essentiel, et ils sont nombreux : expulsion du collège, liaison avec la danseuse Clotilde, départ pour Rome, rencontre de Zambinella, tentative de séduction, révélation d'une affreuse vérité, meurtre final. Tous les personnages qui apparaissent autour du protagoniste sont indispensables. Ils ont avec lui une relation logique : d'un récit fermé à la fin par la mort, la mémoire et l'histoire ont rejeté tous les éléments adventices, secondaires et sans signification, pour ne retenir que l'essentiel, la cohérence d'une fatalité perceptible. Le texte est ainsi marqué du signe même du passé. L'autre volet, celui de la soirée chez les Lanty, est au contraire caractéristique du présent quotidien. Durant les vingt-quatre heures à peine que dure l'action (en y comprenant la visite du narrateur chez sa belle), rien ne se passe. Zambinella entre et sort, mais sans que sa personne ou son destin subisse un changement quelconque; le narrateur fait la cour à la marquise, mais ses efforts n'aboutissent ni n'échouent nettement. Le texte demeure ouvert : tout reste dans l'incertitude. Nombre de personnages, dont certains non identifiés, sont présents statiquement, juxtaposés, sans utilité romanesque. L'humanité semble, autour

du protagoniste, éparpillée au hasard, sans direction, comme elle l'est chaque jour autour de chacun de nous.

* * *

Le cœur du problème, c'est évidemment la nature des deux formes de sexualité qui sont en jeu. Il semble clair que ce sont les deux tendances relevées chez Balzac. Le destin de Sarrasine est celui d'un être dont les tendances sont inconsciemment homosexuelles. Cet homme au nom féminin, que son instinct pousse à la recherche d'une perfection physique, mais que ne satisfait pas même une des plus charmantes danseuses de l'Opéra, rencontre un jour son idéal, et cet idéal se révèle être un homme. C'est bien là, la marque de cette sexualité « déviée » qui s'est manifestée chez lui dès ses années de collège. Pour faire ressortir le parallélisme avec Balzac, il faut rappeler ici la situation du futur écrivain dans sa famille, brimé par une mère dure et dominatrice, mal défendu par un père faible et trompé. C'est le type même de circonstances où la psychanalyse incline à voir une incitation fréquente à l'homosexualité, comme Jean Delay (approuvé par Jacques Lacan) l'a montré à propos d'André Gide. La revanche — ou la vengeance — de Balzac envers sa mère ne se manifesterait que plus tard, à partir de 1831, dans des textes comme *Le Doigt de Dieu* et surtout *La Grande Bretèche*. A l'époque de *Sarrasine*, il en est encore au silence sur ce point. Il se contente de n'évoquer dans aucune des deux parties de son texte une figure qui corresponde à celle de sa mère. Mais il se sent déjà libéré par rapport à son père, qui vient de mourir en 1829. L'année 1830 est chez lui celle du thème du parricide (voir *El Verdugo* et *L'Elixir de longue vie*). Il faut sans nul doute en déceler un nouvel avatar dans *Sarrasine* ; le petit vieillard est un mort vivant qui sème le froid et dont la présence provoque finalement l'échec du narrateur auprès de la femme qu'il courtise. Cette homosexualité est organiquement liée à un esprit de sacrilège (ce sont les deux faces d'une même situation qui place le sujet hors des règles admises dans la société). Il est significatif que ce châtement ait lieu à Rome, ville ambiguë, païenne et chrétienne, où Sarrasine a été amené par sa passion pour la beauté des femmes, mais où l'attend le châtement providentiel de son sacrilège : ce ne peut être par hasard que l'artiste commence sa carrière par un acte d'impiété, et meure assassiné à Rome par ordre d'un cardinal : l'Église, offensée, se venge de cette révolte contre l'ordre des choses, de cette transgression des lois établies. Il faut faire intervenir ici l'étude pénétrante et même décisive, bien que

brève et limitée dans son propos, que J. Reboul a faite de *Sarrasine* en 1967 dans les *Cahiers pour l'Analyse* (n° 7), et qu'a reprise R. Barthes dans *S/Z*. J. Reboul voit dans la nouvelle un exemple frappant du thème de la castration. Le mot d'eunuque, note-t-il, n'est pas prononcé, « prohibé par son horreur sacrée [...] Mais surtout, élidée dans le langage, la chose le sera jusqu'aux frontières du possible, dans la situation réelle. » Et J. Reboul marque encore avec force la contagion de cette castration : Sarrasine est comme contaminé par la déssexualisation de Zambinella, et le lui dit : « Tu m'as ravalé jusqu'à toi. *Aimer, être aimé!* sont désormais des mots vides de sens pour moi, comme pour toi [...] Monstre! toi qui ne peux donner la vie à rien, tu m'as dépeuplé la terre de toutes les femmes. » Et, la castration étant l'image de la mort, l'assassinat de Sarrasine par les sbires du cardinal, s'il est, au niveau de l'action, dans la tradition de Stendhal, et plus profondément dans l'atmosphère « orientale » de l'érotisme balzacien, est surtout dans la logique profonde du personnage. On peut aller jusqu'à parler d'un suicide inconscient de Sarrasine.

Mais, pourquoi, chez le sculpteur, ce sens de sa culpabilité, si son amour pour Zambinella ne relève que d'une ignorance des mœurs romaines, d'un accident, d'une sorte de quiproquo (ou de « quiproqua »)? Malheureux, soit, puisque l'être dont il est fou, et en qui il avait cru découvrir la perfection incarnée, ne sera jamais à lui et lui fait horreur. Mais coupable? Cette extension à Sarrasine de l'état de castrat a un sens beaucoup plus clair si elle est la punition qu'il s'inflige pour les tendances homosexuelles que lui fait découvrir au fond de lui-même son amour pour un homme, même mutilé. Tout ce récit amplifie les problèmes, clairement exprimés dans la page consacrée à Sarrasine au collège, du Balzac de quatorze ans.

En revanche, le narrateur est le Balzac de trente-et-un ans, qui prend ses distances avec l'être pécheur et puni qu'il a été. Il évoque, ou invoque, l'ange gardien qui l'a sauvé et le sauve encore, et qui est Mme de Berny, substitut érotique et maternel de la mauvaise mère. Grâce à elle, il est rentré dans le chemin de l'amour des femmes. Pour toujours? Il reste menacé dans sa conquête de Mme de Rochefide. Le thème de la castration, s'il ne figure en apparence que dans l'histoire de Sarrasine, existe aussi en puissance chez le narrateur, comme l'a dégagé avec pénétration Roland Barthes dans son *S/Z*, où il a eu furtivement l'intuition de la vérité sans parvenir, en raison des limitations imposées par sa méthode, à la mettre entièrement au jour. Prolongeant l'analyse de J. Reboul, il souligne que la marquise, après avoir appris le destin du sculpteur,

élude, dans la conclusion du texte, les avances du narrateur : la castration agit encore là, comme par ricochet, et le froid que répand autour de lui le vieillard maléfique oppose une barrière aux ardeurs du séducteur virtuel. Mais si le narrateur reste ainsi menacé, c'est par la présence de l'ex-Zambinella devenu vieillard hideux, rappel de la faute passée, et fantôme de Balzac père qui fut responsable des tendances de jeunesse de son fils, et c'est aussi par la menace du refus de l'amour, symbole de la castration punitive : il peut donc mériter encore d'être châtié. Le texte l'exprime fort clairement. Lorsque la marquise lui dit : « Laissez-moi seule », le narrateur répond : « vous savez punir ». Punir de quoi ? Peut-on dire que pour une femme, ne pas céder à celui qui lui a fait la cour constitue une punition de la lui avoir faite ? Et quel autre tort a le narrateur ? En fait, le narrateur est puni d'avoir été Sarrasine, et les choses, une fois encore, se déroulent sur le plan de la réalité interne et non de la logique apparente du récit. Balzac-Sarrasine-Narrateur se défend en ajoutant que l'on ne fait plus actuellement de castrats en Italie — c'est-à-dire que le péché est aboli avec la race de l'être qui a été l'occasion du péché — c'est-à-dire, en somme, qu'il est guéri. Mais est-ce entièrement vrai ? La possibilité de la faute subsiste en lui, et le lecteur peut le soupçonner en lisant le portrait de Filippo l'ambigu, sorte de tentateur, aussi beau et aussi troublant que sa sœur ; lui aussi présence sans action, existence pure, image de l'amour condamné, symétrique de celle de l'amour permis que représentent Mme de Lanty et sa fille¹.

* * *

Ainsi, dans *Sarrasine*, s'affrontent deux univers, celui d'un passé coupable, surmonté mais dont la menace n'est pas écartée, et celui d'un présent rassurant et ouvert. Mais le présent, comportant la mémoire du passé, conserve une dualité. Balzac l'a exprimée dès le début, dans le décor même du bal, où le noir et le froid du jardin, avec la « danse des morts » que figurent les arbres en noir et blanc sous la neige d'hiver, s'opposent à la lumière et à la chaleur des salons, avec leur danse des vivants. Le narrateur

1. Amour permis sur le plan moral, mais entaché lui aussi d'un péché différent : celui de la fortune mal acquise, de l'argent impur. Ce thème, si fréquent chez Balzac — il sera notamment repris dans *L'Auberge rouge*, me souffle A.-M. Meininger — apparaît à travers toute la description de la fête, et surtout dans le passage où Marianna, par ses câlineries, soutire une bague à son grand-oncle. Je ne reviens pas ici sur ce thème de l'argent dans *Sarrasine*. Il a été abordé avec pénétration par P. Barbéris dans son article de l'*A. B.* 1971, *A propos du « S/Z » de Roland Barthes*.

participe de ces deux univers, non seulement parce qu'il observe leur contraste, mais parce qu'il le vit dans sa chair : « Moi, sur la frontière de ces deux tableaux si disparates, qui, mille fois répétés de diverses manières, rendent Paris la ville la plus amusante du monde et la plus philosophique, je faisais une macédoine morale, moitié plaisante, moitié funèbre. Du pied gauche je marquais la mesure, et je croyais avoir l'autre dans un cercueil. Ma jambe était en effet glacée par un de ces vents coulis qui vous gèlent une moitié du corps tandis que l'autre éprouve la chaleur moite des salons, accident assez fréquent au bal¹ ». Le froid, on l'a vu, est le signe même du vieillard, le signe de la castration et de la mort ; et le centenaire, comme le jardin dans la nuit hivernale, est vêtu de noir et de blanc. Les deux sortes d'amour évoquées dans *Sarrasine* sont ainsi clairement symbolisées dans le décor même sur lequel s'ouvre le texte.

Sarrasine joue donc en quelque sorte pour Balzac le rôle d'une auto-analyse. Consciente ou inconsciente ? Il n'est pas certain qu'une telle alternative ait un sens. L'art ne va-t-il pas toujours plus loin que l'introspection de l'artiste, encore que dans le même sens ? Balzac aurait peut-être souscrit à cette remarque, inscrite par Gide dans son *Journal* le 10 février 1922 : « Se connaître ! c'est bien la dernière chose à laquelle l'artiste doit prétendre ; et il n'y peut arriver que par ses œuvres, qu'en les produisant. C'est du moins le cas de tous les grands artistes. »

En tout cas, ce n'est pas pour leur prix anecdotique, biographique ou psychologique que viennent d'être évoqués le collège de Vendôme, la vieillesse de Bernard-François Balzac, et les amours de Mme de Berny. C'est parce que tous ces éléments ont, à titre de clés, et parallèlement à des clés d'autres types, ouvert les voies vers la compréhension de la structure profonde de l'œuvre et du même coup de son véritable sens. Ce n'est pas seulement lui-même que Balzac dissèque ainsi, mais, virtuellement, tout homme. La signification fondamentale de *Sarrasine* est d'opposer et d'enchaîner deux sortes de problèmes : ceux de l'adolescence, âge d'une sexualité ouverte, existant en elle-même et hésitant sur son objet, âge de la découverte de la beauté, âge de la révolte, et ceux de l'âge adulte, période de fixation sexuelle, d'insertion dans la société, de distance prise par rapport à la jeunesse, mais aussi de lucidité et d'interrogation créatrices.

PIERRE CITRON.

1. Pl., VI, 80.