

L 8 = 43732

LITTÉRATURES MODERNES

COLLECTION FONDÉE PAR JEAN FABRE  
ET DIRIGÉE PAR ROBERT MAUZI

L'Éros romantique  
représentations de l'amour en 1830

PIERRE LAFORGUE  
*Professeur à l'Université de Franche-Comté*

  
115 307505 0

1130851



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ACQUISITION  
N° 44.1629

## IV

*Sarrasine*, ou de la castration en 1830

Au monstre près, tous les sentiments humains ne se dénouent-ils pas ainsi, par d'atroces déceptions<sup>1</sup> ?

Réception à l'Élysée-Bourbon chez M. et Mme de Lanty, immensément riches. Leurs enfants, Marianina et Filippo, beaux comme leur mère. Apparition d'un vieillard centenaire, les membres de la famille de Lanty ont toutes les attentions pour lui. Mystère sur cette famille, sur l'origine de la fortune de ces gens, sur leurs liens avec ce vieillard. Tableau représentant Adonis et dont le modèle a été un parent de Mme de Lanty. Le lendemain, récit par le narrateur à la jeune comtesse<sup>2</sup> qui l'avait accompagné chez les Lanty et dont il est amoureux. Le vieillard est le grand-

1. Balzac, *Sarrasine*, dans *La Comédie humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, p. 1075. Toutes nos références étant empruntées à cette édition nous nous contenterons désormais de la désigner dans le corps même du texte par le sigle S, suivi de la pagination.

2. Jusqu'à l'édition Bêchet de 1835 ce personnage est désigné comme la comtesse de \*\*\*, à partir de 1835 son identité est celle de Fœdora, « la femme sans cœur » de *La Peau de chagrin* (ce qui, au passage, invite à mettre en perspective *Sarrasine* avec cette œuvre pour ce qui est de l'enjeu philosophique et social) ; ce n'est que dans l'édition Furne de 1844 que Balzac fait de la jeune femme Mme de Rochefide, l'héroïne de *Béatrix*.

oncle de Mme de Lanty, c'est un castrat italien, Zambinella, il a inspiré jadis à l'âge de vingt ans un grand amour à un jeune sculpteur français séjournant en 1758 à Rome, Sarrasine. Celui-ci entendant chanter la Zambinella a reconnu en lui son idéal de beauté féminine et il s'est pris de passion pour cette créature, mais sans comprendre qu'il était en présence d'un castrat. S'apercevant enfin de sa méprise, il s'apprête à le tuer, mais il est tué par les sbires du cardinal romain Cicognara, le protecteur de Zambinella. Une peinture est faite de Zambinella en Adonis, d'après la statue réalisée par Sarrasine, et à son tour ce tableau inspire à Girodet son *Endymion*. À l'issue du récit, la jeune comtesse se déclare « dégoûtée de la vie et des passions » (S, 1075) et veut être laissée seule.

*Sarrasine* 1830

Quelle peut être la signification de cette nouvelle de Balzac ? Faut-il y voir un témoignage sur la psychologie complexe de son auteur, ou une série de variations, à partir du motif de la castration, sur le rapport tout aussi complexe entre esthétique et érotique ? Sans doute, mais on court alors le risque de réduire *Sarrasine* à du fantasmatico-biographique ou à du fantasmatico-structuralisme, et dans les deux cas c'est le texte qui en fait les frais : ou bien il est référé à son seul auteur, indépendamment de sa dimension textuelle, ou bien il est référé à lui seul, indépendamment de sa relation à Balzac et au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Ce

1. Je vise ici les deux interprétations de P. Citron et de R. Barthes. Du premier, on mentionnera l'Introduction à *Sarrasine* au t. VI de l'édition de la Pléiade et les développements de son ouvrage *Dans Balzac*, Seuil, 1986, p. 94-101 ; du second, l'essai *S/Z*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, puis coll. « Points-Essais » (c'est à cette dernière édition que nous nous référerons). Pour une mise au point percutante, mais fondée en raison, de cet ouvrage, cf. P. Barbéris, À propos du *S/Z* de Roland Barthes, *L'Année balzacienne*, 1971.

n'est pas dire que ces lectures ne sont pas légitimes, mais elles ne présentent qu'un intérêt marginal, même si chacune de leur côté elles ont l'ambition de rendre compte de la nouvelle dans ce qu'elle a de plus irréductible – sa textualité –, ou de plus intime – l'imaginaire de Balzac. Seulement, de pareilles études ne peuvent avoir de réelle pertinence, dès lors qu'elles ne prennent pas en compte l'enjeu premier de *Sarrasine* qui est de nature idéologique, l'examen de l'environnement historique et politique de la nouvelle suffisant à le montrer.

Par sa date de parution, le 21 et le 28 novembre 1830 dans la *Revue de Paris*, *Sarrasine* s'inscrit dans un contexte balzacien bien précis, celui des récits mêlant fantastique et réalisme, au premier rang desquels prennent place *La Peau de chagrin* et, dans une moindre mesure, *Gobseck*<sup>1</sup>. La caractéristique de ces œuvres est de proposer une vision de la réalité, principalement parisienne, en la soumettant à un éclairage philosophique, que Balzac appelle aussi fantastique ; il s'agit de lire la réalité sociale selon des catégories qui relèvent de la philosophie ou de la métaphysique. La catégorie privilégiée est celle du désir. Balzac y a recours pour montrer *a contrario* le manque à être dont souffre la génération de jeunes gens atteignant l'âge d'homme en 1830 et incapables de donner une satisfaction à leur vouloir-vivre dans l'état historique et social présent. Désir, manque à être, vouloir-vivre, tels sont les trois données de la dialectique qui se constitue en ces années-là en littérature, aussi bien chez Musset et Gautier, que chez Stendhal et Sainte-Beuve, par exemple. En cela des œuvres comme *La Peau de chagrin*, *Gobseck*, *Sarrasine*, et un peu plus tard *Louis Lambert*, sont révélatrices de l'impossibilité à accorder désir et jeunesse.

1. Le roman de *La Peau de chagrin* paraîtra en août 1831, mais a été entrepris au printemps de 1830 ; une première version de la nouvelle *Gobseck*, intitulée *Les Dangers de l'inconduite*, avait paru dans les *Scènes de la vie privée* au printemps de 1830.

Ainsi *La Peau de chagrin* et *Gobseck* mettent en scène deux personnages possesseurs de fortunes immenses, mais ce sont des centenaires, significativement un antiquaire et un usurier, qui par leur statut sont attachés à la conservation et à la rétention de leur acquis, et qui surtout ont érigé pour eux-mêmes comme unique règle de vie la plus stricte économie de leur être propre, parce que « vouloir nous brûle »<sup>1</sup>. En face d'eux, des jeunes gens qui attendent tout de la vie, mais à qui la société ne laisse rien espérer, Derville et Raphaël. Passons vite sur Derville, l'avoué de *La Comédie humaine*, qui ne correspond pas vraiment à l'image du jeune homme romantique, même s'il n'est pas complètement étranger aux préoccupations de ceux de son âge ; à force d'un travail acharné, il finira par rembourser sa charge et s'acquitter de sa dette auprès de Gobseck, mais pour cela il aura dû adopter, jusqu'à un certain point, les principes d'économie du vieil usurier. Le cas du héros de *La Peau de chagrin* est autrement dramatique. Dans une situation désespérée, alors qu'il vient de perdre au jeu sa dernière pièce et qu'il est sur le point de se jeter à la Seine, il devient possesseur, grâce au talisman qu'est la peau de chagrin, d'une immense fortune et tous ses désirs pourraient désormais être comblés, mais très ironiquement ce n'est pas pour autant possible, puisqu'ils sont maintenant mesurés, matériellement sur la peau de chagrin, à l'aune même de sa vie. Le jeune homme se retrouve donc coupé de ses désirs et sa situation est d'autant plus cruelle que son vouloir-vivre est intact. Dans quelques années, Louis Lambert, auteur comme Raphaël – et comme Balzac – d'un traité de la volonté, tirera presque toutes les conclusions en faisant sur lui-même une tentative de castration, même si finalement le sort d'Origène lui est épargné et s'il ne perd que la raison. Mais quelle que soit la variété des situations romanesques,

1. Balzac, *La Peau de chagrin*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., t. X, p. 83.

le constat idéologique implicite reste le même : dans un monde bloqué le désir est en défaut par rapport au réel social. Dans *Sarrasine* ce constat est lui aussi à l'œuvre, mais il emprunte des modalités originales, on rencontre bien des éléments thématiques comparables (pêle-mêle, un personnage centenaire, la richesse, le désir impossible), sauf qu'ils sont distribués selon une configuration différente.

Avant de nous attarder sur cette configuration, remarquons que le fantastique, inscrit au cœur même de Paris comme dans *La Peau de chagrin*, offre une pareille voie d'accès à la réalité sociale<sup>1</sup>, aussi n'est-il pas étonnant que dès 1831 *Sarrasine* prenne place dans le recueil des *Romans et contes philosophiques*. Car c'est un conte philosophique, attaché à mettre au jour la texture dont est faite la société en recourant à une situation-limite, la présence d'un castrat centenaire au sein d'une aristocratique et fortunée famille parisienne ou la possession d'un talisman qui permet d'exaucer tous les désirs n'ayant pas de mal à s'équivaloir dans le genre du « bizarre », selon la terminologie de l'époque. Chaque fois, une telle approche, sous l'angle inédit qu'elle imprime alors à la représentation du monde, contribue à révéler ce qui sans elle aurait pu échapper à un regard immédiat : l'origine d'une fortune (*Sarrasine*), l'envers d'une société vide de sens (*La Peau de chagrin*) – et le désir toujours au centre de la problématique, comme expression de la relation idéologique et fantasmatique que les hommes entretiennent au monde.

#### *Castration et castrature*

Pourtant la question du désir ne se pose pas dans les mêmes termes dans *Sarrasine* et dans *La Peau de chagrin*. Il

1. L'épigraphe dans la *Revue de Paris*, comme dans l'édition Gosselin de 1831 où elle est identique, est explicite : « Croyez-vous que l'Allemagne ait seule le privilège d'être absurde et fantastique ? »

se produit d'un texte à l'autre un complexe brouillage. La castration dans *Sarrasine* est avant tout une réalité du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est pourquoi Zambinella castré dans son enfance à l'initiative d'un prince romain, vers 1750, n'est plus quatre-vingts ans plus tard qu'une curiosité scandaleuse pour ceux qui connaissent son histoire, et le genre d'opération dont il a été victime est renvoyé lui-même à un passé désormais révolu<sup>1</sup>. Ce n'est donc pas Zambinella qui représente le jeune homme de 1830 coupé de ses désirs, s'il y a dans le domaine symbolique une relation entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, mais c'est bien plutôt *Sarrasine*, frappé d'une castration au figuré à l'issue de son aventure avec le castrat<sup>2</sup>, qui s'apparenterait symboliquement le plus à un jeune homme de 1830, si la privation qui désormais le touche n'était principalement de nature esthétique, et secondairement érotique – à condition que l'on puisse distinguer l'un et l'autre dans son cas, puisque le jeune Français est tombé amoureux de l'idéal de beauté qu'il avait jusqu'alors recherché vainement en tant que sculpteur. La situation qui correspond donc dans *Sarrasine* avec le plus d'exactitude à la situation d'un Raphaël est celle de la jeune comtesse. Celle-ci, au terme du récit des amours de *Sarrasine* et de Zambinella, choisit héroïquement la vertu contre les déceptions de l'amour dont l'histoire du sculpteur et du castrat que vient de lui faire son soupirant lui a fait prendre conscience. Or ce qui est spécialement remarquable, c'est que sa dénonciation de l'amour est formulée, nous y

1. Jusqu'à l'édition de 1833 comprise, les deux dernières phrases de la nouvelle sont : « En achevant cette histoire, assez connue en Italie, je puis vous donner une haute idée des progrès faits par la civilisation. On n'y fait plus de ces malheureuses créatures. »

2. « Aimer, être aimé ! sont désormais des mots vides de sens pour moi, comme pour toi. [...] J'aurai toujours dans le souvenir une harpie céleste qui viendra enfoncer ses griffes dans tous mes sentiments d'homme, et qui signera toutes les autres femmes d'un cachet d'imperfection ! Monstre ! toi qui ne peux donner la vie à rien, tu m'as dépeuplé la terre de toutes ses femmes » (S, 1074).

reviendrons, d'un point de vue très nettement idéologique, et c'est en cela que le romancier lui fait prendre en charge les interrogations sur la société qu'ailleurs dans l'œuvre les jeunes gens sont chargés de formuler en ces années-là. C'est pourquoi il ne saurait être question d'une contagion pandémique de la castration<sup>1</sup>, outre que le caractère hétérogène de ces différentes castrations, qui ne sont pas de même nature (physique pour l'une, névrotique pour les autres), qui n'appartiennent pas au même ordre historique et qui ne se situent pas sur le même plan énonciatif, rend cette réduction difficile et même impossible. Ce que dit, au contraire, le texte, c'est qu'il s'est produit de 1750 à 1830 le passage d'un régime de la castration à un autre, de la castration à la « castrature »<sup>2</sup>, la castration relevant de la nature (ou de la culture, ce qui revient ici au même) et la castrature de la structure.

La castrature en tant que structure prend deux formes dans *Sarrasine* : narrative et idéologique, l'une et l'autre étroitement associées ou plutôt interdépendantes et ne cessant de s'échanger entre elles. La composition de la nouvelle à elle seule illustre cette liaison entre narration et idéologie, une fois que les choses sont appréhendées sous l'angle de la castrature considérée comme figure organisatrice du texte. À l'origine du récit, il y a le mystère que constitue pour la société cette famille, tant en ce qui touche à l'origine de son immense fortune qu'en ce qui concerne ses relations avec le fantastique vieillard. Il n'est donc pas étonnant que l'entreprise narrative se donne pour enjeu de dévoiler ce double mystère. Comment ? En empruntant la voie d'un retour en arrière, en faisant se livrer le narrateur à un travail d'archéologie romanesque (histoire de Sarrasine

1. Idée longuement développée par Barthes dans son étude, p. 204-205.

2. Sur la différence entre la notion de castrature et celle de castration, cf. R. Barthes, *S/Z*, p. 169-170.

et de la Zambinella), qui apparaît en fait, une fois le récit achevé, comme une véritable enquête de généalogie familiale (relation de Zambinella et des Lanty). Le récit s'achève lorsque les deux plans se superposent exactement et ne font plus qu'un. Du même coup les énigmes sur l'origine sociale de cette famille et de sa fortune sont résolues, et c'est dans la personne du castrat que ces énigmes trouvent le lieu de leur résolution.

### *Généalogies*

La fonction structurelle du castrat joue à tous les niveaux du texte. Narrativement, il est présent du début jusqu'à la fin, et dans les deux âges extrêmes de sa vie, jeunesse et vieillesse, et idéologiquement la présence que lui assure son extraordinaire longévité illustre en lui le double régime de la castration et de la castrature, selon que l'on envisage son cas personnel au XVIII<sup>e</sup> siècle ou les conséquences familiales qui en ont résulté au XIX<sup>e</sup> siècle. La conséquence la plus immédiatement visible de son état de castrat est l'enrichissement matériel de sa famille et l'éclat social qu'elle s'est acquis, mais c'est en tant que paria qu'il a donné ce statut social très brillant à sa famille ; il faut aussi ajouter la beauté dont ses petits-neveux ont hérité de lui, mais c'est en tant que monstre ni homme ni femme que les deux natures qui coexistent en lui se sont pour ainsi dire dédoublées dans la personne de Marianina et de Filippo<sup>1</sup>. Dans cette optique la famille de Lanty est définitivement atteinte par la castrature qui s'emblématise en Zambinella,

1. Au passage l'idée de Barthes (cf. *S/Z*, p. 44) selon laquelle Filippo est féminisé n'est structurellement et thématiquement pas soutenable : selon une espèce de phénomène de scissiparité la beauté de Filippo sert de repoussoir masculin à la beauté de sa sœur, la mention d'Antinoüs (*S*, 1046) n'ayant pas pour but de le féminiser, mais plutôt de désigner en lui une beauté hors des normes communes. La beauté du frère et la beauté de la sœur sont également superlatives dans leurs genres respectifs.

et même n'a pu se constituer que par elle, que dans cette référence absente, et cela aussi bien au point de vue social que familial. En résumé, cette famille a beau avoir une position sociale dominante et l'héritier passer pour « le meilleur parti de France » (S, 1046), elle n'en est pas moins tarée par son origine infâme, et pareillement, selon une perspective différente mais comparable, les Lanty forment un clan très soudé autour de celui qui en est la honte, mais se caractérisent par une familialité défective. Toute une série de tensions et de quasi-impossibilités se manifestent en cette occasion et méritent à elles seules une attention particulière, tant elles sont exemplaires de la mise en œuvre de la castration.

Cette famille est composée du couple parental et de leurs deux enfants, ainsi que de Zambinella, dont on apprend à la fin du récit qu'il est le grand-oncle des enfants et donc l'oncle de Mme de Lanty. Trois générations ensemble, et qui plus est vivant dans le même palais, sont représentées, ce qui donne une apparence d'unité très forte à cette famille. Il n'en est rien. D'une part, il y a une opposition tranchée entre le côté maternel et le côté paternel, et surtout il y a la prédominance d'un schéma matrilinéaire qui crée un déséquilibre flagrant à l'intérieur de cette famille. D'autre part, font défaut dans cet ensemble le père et la mère de Mme de Lanty, ou au moins l'un de ses deux parents, et il n'y est fait nulle allusion à eux dans tout le récit. On ne sait même pas si c'est un frère ou une sœur qu'avait Zambinella et s'il est l'oncle paternel ou maternel de Mme de Lanty, à quoi s'ajoute une différence d'âge très importante (58 ans<sup>1</sup>) entre l'oncle et la nièce, qui assimile imaginativement leur relation de parenté à celle d'un grand-père et de sa petite-fille. Dans ces conditions tout se passe comme si revenait à Zambinella la fonction d'ancê-

1. Zambinella ayant vingt-deux ans en 1758 est né en 1736 et Mme de Lanty qui a trente-six ans en 1830 est née en 1794.

tre, et même de seul ancêtre biologique, comme invite à le penser l'insistance relative à la beauté rayonnante des petits-neveux (talent musical de Marianina, plasticité de Filippo), qui rétrospectivement est à imputer à une hérédité venue de leur grand-oncle. Selon un premier paradoxe, cet être du manque qu'est Zambinella est celui qui assure à cette famille sa cohésion, et selon un second paradoxe, c'est en raison du manque essentiel qu'il représente qu'il empêche cette même famille d'avoir une cohérence<sup>1</sup>.

Deux éléments, qui sont l'expression de la castration, permettent à Zambinella d'assurer à sa famille cette espèce de cohésion dans l'incohérence : l'or et l'art. L'or de Zambinella est ce qui donne à la famille de Lanty son statut social, mais en lui-même l'or n'est rien, il n'est qu'un signe<sup>2</sup>, il n'a de valeur qu'instrumentale. Sémantiquement il n'a pas de sens, mais socialement il a une signification :

En nul pays [plus qu'à Paris] peut-être l'axiome de Vespasien n'est mieux compris. Là, les écus même tachés de sang ou de boue ne trahissent rien et représentent tout. Pourvu que la haute société sache le titre de votre fortune, vous êtes classé parmi les sommes qui vous sont égales, et personne ne vous demande à voir vos parchemins, parce que tout le monde sait combien peu ils coûtent. Dans une ville où les problèmes sociaux se résolvent par des équations algébriques, les aventuriers ont en leur faveur d'excellentes chances (S, 1046).

L'argent n'a pas d'odeur, car en tant qu'équivalent il est neutre. Pour cette raison la castration qui s'emblématise

1. Zambinella joue aussi le même rôle contradictoire dans la famille de Sarrasine, en étant responsable de la mort de son dernier représentant (cf. S, 1057 : « Le vieux maître Sarrasine, n'ayant qu'un enfant, [...] espérait en faire un magistrat, et vivre assez longtemps pour voir, dans ses vieux jours, le petit-fils de Matthieu Sarrasine, laboureur au pays de Saint-Dié, s'asseoir sur les lys et dormir à l'audience pour la plus grande gloire du Parlement ; mais le ciel ne réservait pas cette joie au procureur. »), mais aussi en continuant à sa façon la génération des Sarrasine que la mort a interrompue.

2. Là-dessus, cf. R. Barthes, *S/Z*, p. 46-47.

dans le personnage de Zambinella affecte la fortune elle-même acquise par les talents de chanteur du castrat. Elle est dans *Sarrasine* à l'image de Zambinella. En effet, cette créature défective a produit une richesse qui a une réalité, mais sans origine – dans la mesure où cette origine doit rester cachée pour ne pas dévaloriser socialement les possesseurs de cette fortune. Comme la castration implique en soi le manque et le défaut du sens, il est compréhensible que l'argent d'un castrat subisse une pareille perte de sémantisme.

#### *Tableau de famille*

Semblablement, la castration fait entretenir à la famille de Lanty une relation à l'art où des ambivalences du même genre se manifestent. Cette fois-ci ce n'est plus l'or de Zambinella, mais son corps qui les suscite. L'ambivalence est ici clairement sexuelle : l'Adonis du tableau est, d'après la jeune comtesse, « trop beau pour un homme », mais le modèle était « un parent de Mme de Lanty » (S, 1054), explique le narrateur. Mais ce qui importe en cette occasion, c'est moins la raison de cette ambivalence, qui tient évidemment à Zambinella lui-même, qu'à la présence, visible aux yeux de tous, ou de presque tous<sup>1</sup>, de cette ambivalence. Le secret familial est comme mis à nu et dévoilé par ce tableau offert à la vue des étrangers, cependant qu'il reste dissimulé dans l'équivoque et dérobé à la compréhension de la plupart des spectateurs. La distance entre le sujet (Adonis) et son modèle (Zambinella) est trop grande et nul ne peut imaginer qu'autrefois celui qui est aujourd'hui un vieillard centenaire ait pu être jeune et beau et prêter ses

1. Le tableau est exposé, il est vrai, dans un lieu retiré, un boudoir, mais celui-ci est assez facilement accessible puisqu'il est situé « au fond des appartements de réception » (S, 1053).

formes au pinceau d'un peintre<sup>1</sup>. L'énigme est proposée en même temps que sa solution, dans la personne du centenaire apparaissant au milieu des salons de l'Élysée-Bourbon et dans le tableau qui le représente quatre-vingts ans plus tôt en Adonis. Ce sont deux personnages différents, mais c'est le même.

Cette altération qui le rend méconnaissable est un double effet de castration, temporelle et sexuelle. Le tableau en lui-même n'est pas la clef de l'énigme, il n'est lisible que mis en relation avec le portrait vivant du vieillard, en ce que cette relation joue du même et de l'autre, de la jeunesse et de la vieillesse, de la vision d'un être masculin féminisé et de la représentation d'un être féminin masculinisé<sup>2</sup>. Dans une telle différenciation de l'un et de l'autre, c'est le secret de la famille de Lanty qui est révélé, et, par-delà, c'est la cohésion dans l'incohérence à laquelle la castration a condamné cette famille qui arrive à s'expliquer. Notamment le point le plus marquant de la familialité des Lanty : l'absence biologique de liens entre la première génération (Zambinella et son frère, ou sa sœur) et la deuxième (Mme de Lanty). Avec le tableau

1. Le texte, lui, invite discrètement à mettre en parallèle le portrait du vieillard et le tableau d'Adonis. Il est dit, par exemple, que « les sourcils de son masque recevaient de la lumière un lustre qui révélait une peinture très bien exécutée » (S, 1052) et, deux pages plus loin, que « la lampe suspendue au milieu du boudoir, et contenue dans un vase d'albâtre, illuminait alors cette toile d'une lueur douce qui nous permit de saisir toutes les beautés de la peinture » (S, 1054) ; ou encore, avec une même recherche du parallélisme, ces deux notations, faites, la première à propos du visage du vieillard dont on vient de décrire l'habillement : « Le cadre était digne du portrait » (S, 1052), et la seconde à propos du tableau dont il est écrit que c'était « une toile magnifiquement encadrée » (S, 1054).

2. Zambinella centenaire est perçu sans conteste comme un homme, mais son maquillage est féminin, alors que Zambinella jeune en Adonis est suspecté par la jeune comtesse de n'être pas un homme, et le narrateur précise à sa compagne que cette académie a été copiée à partir d'une statue de femme, avant de déclarer que le modèle d'Adonis était un homme (cf. S, 1054).

représentant la Zambinella en Adonis cette absence est comblée, puisque se conjuguent masculin et féminin dans le sujet et le modèle. C'est de la biologie, non pas fantastique, mais, au sens propre fantasmatique – et qui est opératoire et efficace : la statue de Sarrasine représentant la Zambinella a été retrouvée en 1791 par la famille de Lanty, qui en fait faire une copie par Girodet<sup>1</sup>, laquelle à son tour sert au peintre pour son *Endymion*. L'*Endymion* de Girodet datant de 1792, c'est en quelque sorte une reproduction picturale qui est produite, elle-même redoublée par la naissance de l'actuelle Mme de Lanty, née en 1794, ou en 1793. La chaîne des générations est donc finalement reconstituée par la Zambinella picturalisée en 1791-1792 et par Zambinella centenaire en 1830.

Plus généralement, qu'un rôle aussi important revienne à la peinture est révélateur de l'appréhension philosophique et fantastique du réel que *Sarrasine* met en scène de manière biaisée. La peinture est un des trois arts avec la sculpture et la musique qui apparaissent dans la nouvelle. Dans l'ordre de la castration elle a une fonction de médiation entre la sculpture, expression d'une plénitude esthétique et physique<sup>2</sup>, et le chant, expression au contraire de la castration à l'état pur chez la Zambinella. De fait, le sculpteur Sarrasine, avant de rencontrer la Zambinella, pratique son art comme exercice érotique du désir<sup>3</sup>, mais dès qu'il

1. À partir de l'édition Furne de 1844 Balzac remplacera Girodet par Vien, sans doute par souci de vraisemblabilisation, Vien étant mentionné comme un des compagnons de Sarrasine à Rome en 1758 (cf. *S*, 1072). On peut regretter cette modification, compte tenu de l'homosexualité de Girodet qui donnait tout son sens fantasmatique à l'entreprise de copie d'une statue en tableau et d'un tableau en un autre tableau dont le modèle, qu'il s'agit de la statue ou des tableaux, était un castrat travesti.

2. Là-dessus, cf. R. Barthes, *S/Z*, p. 213-214.

3. Cf., par exemple, *S*, 1058, où l'on comprend facilement que les ébauches qu'il improvise au collège sont grossières non pas parce qu'elles sont des ébauches, mais parce que, en raison de leur « caractère licen-

l'entend chanter il découvre le plaisir<sup>1</sup> et se met à dessiner en cherchant à donner littéralement corps à ses fantasmes<sup>2</sup>. Le dessin lui fait quitter la sphère du réel pour celle de l'imaginaire et en donnant une réalité à ses fantasmes le fait accéder à la vérité esthétique de son éros ; il se met ensuite à l'exécution d'une statue représentant la Zambinella. Cependant cette sculpture, faite d'après « le délire de ses crayons » (*S*, 1062), n'est que le « monument de sa folie » (*S*, 1074). Œuvre folle, puisque le sculpteur n'a pas eu conscience de la réalité masculine de son modèle à qui il a donné une forme féminine, et en cela il a transgressé le réel. C'est pourquoi il veut, lorsqu'il apprend la vérité, détruire ensemble la statue et le castrat. C'est pourquoi aussi la peinture est requise comme seul moyen de représenter Zambinella en respectant sa nature ambivalente. Ce qu'elle parvient à faire : les deux tableaux de Girodet, l'*Adonis* et l'*Endymion*, mettent au jour l'équivoque du modèle, sans pour autant en imposer une image bisexuelle : dans les deux tableaux, c'est la perfection du corps masculin qui en désigne la féminité référentielle<sup>3</sup>. La peinture est la figuration de la castration. Esthétique, érotique et idéologie se conjoignent donc dans la peinture, au croisement des relations figurales, sociales et familiales. Elle donne le sens, mais dans une sorte de vacance de la signification ; elle est un ectoplasme sémantique. C'est ce qui lui confère une fonction textuelle primordiale dans la

cieux », elles sont obscènes ; de même, l'impiété gravée sur la bûche en forme de Christ est scandaleuse parce que, « passablement cynique », elle est de nature vraisemblablement ithyphallique ; cf. aussi *S*, 1059, qui décrit le travail de statuaire de Sarrasine comme une activité lui permettant de compenser sa sensualité réprimée.

1. Cf. *S*, 1061-1062 qui décrit le plaisir de Sarrasine au théâtre en termes d'orgasme, et l'analyse de Barthes dans *S/Z*, p. 126.

2. Cf. *S*, 1062.

3. Cf. pour l'*Adonis*, cf. *S*, 1054 : « Il est trop beau pour un homme » ; pour l'*Endymion*, cf. le très juste commentaire de Barthes dans *S/Z*, p. 77.



nouvelle, celle de structurer le Même dans la diversité plurielle de l'Autre. Le récit part d'elle et aboutit à elle, et toutes les énigmes posées au début auront leurs solutions dans le tableau où elles se sont formulées et où finalement elles s'expliquent.

#### *Aliénation et castration*

Néanmoins le récit ne s'achève pas sur le dévoilement du secret des origines de la famille de Lanty et de sa fortune, ni sur la révélation de la place qu'occupe Zambinella dans cette famille, ni sur le tableau lui-même et son mystère. Le récit a sa conclusion – que le narrateur n'avait pas prévue – dans la réaction de la jeune comtesse à cette histoire de sang. La voici :

— Ah ! s'écria-t-elle en se levant et se promenant à grands pas dans la chambre. Elle vint me regarder, et me dit d'une voix altérée : Vous m'avez dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps. Au monstre près, tous les sentiments humains ne se dénouent-ils pas ainsi, par d'atroces déceptions ? Mères, des enfants nous assassinent ou par leur mauvaise conduite ou par leur froideur. Épouses, nous sommes trahies. Amantes, nous sommes délaissées, abandonnées. L'amitié existe-t-elle ? Demain je serai dévote. Quand l'avenir du chrétien serait encore une illusion, au moins elle ne se détruit qu'après la mort<sup>1</sup>. Laissez-moi seule (S, 1075).

Il est à première vue difficile de comprendre cette réaction. En quoi l'histoire de Sarrasine et de la Zambinella a-t-elle pu provoquer un tel trouble chez la jeune femme ? Sans doute, la comtesse s'est-elle identifiée à Sarrasine trompé par Zambinella et voit-elle dans cette histoire un exemple cruel des déceptions dont l'amour est responsable, et pour

1. Cette phrase et la précédente sont celles de l'édition de la *Revue de Paris* en 1830, Balzac les modifiera légèrement par la suite, notamment en introduisant la métaphore du « roc inaccessible aux orages de la vie », lorsqu'il aura donné comme nouvelle identité à son personnage celui de la marquise de *Rochevide*.

cette raison elle se met à énumérer les différentes déceptions auxquelles la femme est confrontée, en sa triple qualité de mère, d'épouse et d'amante. Cette lecture possible n'est pourtant pas entièrement tenable, car elle ne s'attache pas assez à deux particularités notables : qu'une femme prononce ces paroles, alors que c'est une histoire d'hommes qui vient d'être racontée ; que le modèle imaginaire des différentes déceptions éprouvées par la femme soit celui d'une privation d'amour (délaissement, trahison, abandon), d'une mutilation affective – en un mot d'une castration. C'est dire que Zambinella a une importance égale à celle de Sarrasine dans la prise de conscience violente de sa condition féminine par la jeune femme, et c'est à la peinture d'Adonis dont Zambinella a été le modèle qu'il revient d'opérer le passage du masculin au féminin dans le récit. Passage d'une castration à l'autre, de la castration physique d'un homme en 1750 à la castration sociale dont la femme est la victime en 1830.

L'idée qui est développée par la comtesse dans son discours, que la femme est en situation de paria dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle, est neuve à cette date dans l'œuvre romanesque de Balzac. Si les premières considérations sur la place réservée à la femme sont apparues dans la *Physiologie du mariage* en 1829, nul roman ni nouvelle n'ont abordé de front cette interrogation, les *Scènes de la vie privée*, parues au printemps de 1830, s'attachant davantage aux implications du mariage dans lesquelles la femme est prise qu'à la femme elle-même. Ce n'est qu'à partir de 1831 et surtout de 1832 que de nombreuses « études de femme », seront écrites par Balzac. Aussi est-il d'autant plus intéressant que le discours de la comtesse sur la misère de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle soit le premier dans l'œuvre, non pas parce qu'il anticiperait sur les suivants, mais parce qu'il s'élabore dans un récit dont la matière est hautement fantastique en ce qu'elle met au jour de manière crue le partage des sexes et le caractère socialement aliénant d'un

tel partage. Cette réflexion de 1830 dans *Sarrasine* connaîtra son aboutissement dans le roman composite de *La Femme de trente ans* en 1834, et spécialement dans la diatribe de Julie d'Aiglemont au chapitre *Souffrances inconnues*<sup>1</sup>. C'est alors que Balzac tire explicitement les conclusions sociales de ce qui n'était rétrospectivement qu'implicite dans *Sarrasine* en novembre 1830 : il fait passer en 1835 la nouvelle des *Romans et contes philosophiques* où elle figurait depuis 1831 dans les *Scènes de la vie parisienne*, où désormais elle restera. À l'occasion de ce déplacement il se livrera à quelques adaptations ponctuelles rendues nécessaires, mais qui jettent une lumière nouvelle sur le texte de 1830. Il accentue évidemment le côté parisien de la nouvelle et ajoute un autre discours de la jeune femme, et c'est sur lui que maintenant s'achève *Sarrasine* :

— Paris, dit-elle, est une terre bien hospitalière ; il accueille tout, et les fortunes honteuses, et les fortunes ensanglantées. Le crime et l'infamie y ont droit d'asile, y rencontrent des sympathies ; la vertu seule y est sans autels. Oui, les âmes pures ont une patrie dans le ciel ! Personne ne m'aura connue ! J'en suis fière.

Et la marquise resta pensive.

Cette coloration morale que l'on pourra juger sans nuance est en fait, dans le contexte parisien dorénavant, le signe visible d'une socialisation de l'approche des problèmes. Dans une société comme Paris, une famille aussi tarée intrinsèquement que celle des Lanty ne l'est pas davantage, toutes choses étant égales et prises dans leur universelle relativité parisienne, que telle ou telle autre famille ; et même, la société elle-même, dont Paris est le symbole, n'a pas d'existence éthique — seule pourrait en avoir une la cité de Dieu, fondée sur la vertu. L'être social, le sociétal, n'est jamais que le lieu où se réunissent dans leur diversité respective des éléments pas nécessairement immoraux, mais

1. Cf. Balzac, *La Femme de trente ans*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., t. II, p. 1113-1117, par exemple.

foncièrement amoraux. La morale n'a pas à être invoquée, étant donné que c'est l'or seul qui assure à chacun des membres du corps social sa reconnaissance par les autres. Cette société, c'est la société de 1830, dit Balzac en 1835. En effet, la mention de « novembre 1830 » n'apparaît que dans l'édition Béchet de 1835, tout se passant comme si Balzac après coup avait voulu nettement historiser son texte : il s'agit, entre autres, du point de vue de l'idéologie néo-carliste que Balzac a officiellement faite sienne depuis 1832, de suggérer que cet état social dont l'or est l'unique référent, est celui qui a été rendu possible par le nouveau régime politique issu de la révolution de Juillet<sup>1</sup>. Malgré tout, ce travail de réajustement politique n'influe pas directement sur le texte même de la nouvelle telle qu'elle a été publiée en 1830, il l'infléchit seulement et le radicalise. Demeure au bout du compte la position singulière et instable, hésitante, du narrateur, que l'on identifiera ici avec le romancier, « sur la frontière de ces deux tableaux » (S, 1044). Sa position pouvait-elle être plus assurée dans une telle nouvelle ?

À la fin de la nouvelle la jeune femme reste pensive. *Sarrasine*, de son côté, après avoir entendu chanter la Zambinella, est en proie à une pensivité non pas de même nature, mais comparable en un certain sens :

Il sentait en lui un vide, un anéantissement semblable à ces atonies qui désespèrent les convalescents au sortir d'une forte maladie. Envahi par une tristesse inexplicable, il alla s'asseoir sur les marches

1. Réussite relative de l'entreprise cependant. Différents indices montrent que l'action se passe en 1830 (Wellington cité par M. de Lanty est Premier ministre en Angleterre entre 1828 et 1830, le Tancredi de Rossini dont Marianina chante un air a été repris en 1829 par la Malibran et la Sontag, à qui la jeune fille est comparée, etc.), mais ce n'est pas dire pour autant que la coupure historique de juillet 1830 a modifié en profondeur la société : M. de Lanty est le propriétaire de l'Élysée-Bourbon depuis dix ans (cf. S, 1044), c'est-à-dire depuis 1820 si l'action se passe en 1830.

d'une église. Là, le dos appuyé contre une colonne, il se perdit dans une méditation confuse comme un rêve (S, 1061-1062).

« Une méditation confuse comme un rêve », ce pourrait être un jugement sur la nouvelle de *Sarrasine* elle-même<sup>1</sup>, car dans cette « méditation confuse comme un rêve », c'est le manque et l'absence, le défaut, qui cherchent à se problématiser – ce que Balzac dans ce texte s'efforce de mettre en scène en recourant à la castration comme figure ouvrant l'accès à la compréhension complexe et difficilement formulable du réel.

1. Pour un commentaire de ce passage dans le récit, cf. R. Barthes, *S/Z*, p. 125.

V

### *Une passion dans le désert, ou l'amour brut*

Dans le désert, voyez-vous, il y a tout, et il n'y a rien... – Mais encore expliquez-moi ? – Eh bien, reprit-il en laissant échapper un geste d'impatience, c'est Dieu sans les hommes<sup>1</sup>.

#### *Jeux interdits*

*Une passion dans le désert* est une très courte nouvelle de Balzac, mais l'intérêt qu'elle a suscité de nos jours semble inversement proportionnel à sa longueur<sup>2</sup>. Il n'y a rien d'étonnant à cela, la matière fantasmagorique de ce texte a de quoi faire beaucoup rêver : pendant l'expédition d'Égypte un jeune soldat français de vingt-deux ans, un Provençal,

1. Balzac, *Une passion dans le désert*, dans *La Comédie humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, p. 1232. Toutes nos références étant empruntées à cette édition, nous nous contenterons désormais d'y renvoyer dans le corps même du texte par le sigle *P*, suivi de la pagination.

2. Cf., entre autres études, L.-F. Hoffmann, Mignonne et Paquita, *L'Année balzacienne*, 1964, p. 181-186 (premier article à attirer l'attention sur ce texte), et, tout récemment, la stimulante et brillante étude de Ph. Berthier, *Le Désir, le désert*, in *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 1992, p. 75-85. On verra facilement tout ce que je dois à cette belle étude, même si j'ai adopté une tout autre perspective.