UNIVERSITÉ CHARLES-DE-GAULLE – LILLE 3
École doctorale Sciences humaines et sociales 473,
Laboratoire Analyses Littéraires et Histoire de la Langue (ALITHILA)

Doctorat

Langue et littérature françaises

Pour une typologie du sublime dans *La Comédie humaine*

Jean-Philippe Simard

Thèse dirigée par Andrea Del Lungo, en vue de l'obtention du titre de docteur ès Lettres de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, soutenue le 15 décembre 2015.

Membres du Jury

M. Andrea Del Lungo (Lille 3), professeur
Mme Dominique Massonnaud (Grenoble 3), professeur
M. Yvon Le Scanff (Paris 3), maître de conférences
M. Franc Schuerewegen, (Radboud) professeur

Remerciements

La thèse est un exercice mental et physique qui pousse à leurs limites nos capacités. Ajouter à ces difficultés le défi de vivre dans un pays étranger et de devoir financer mes études en travaillant pour atteindre enfin cet objectif, le doctorat m'a démontré que la persévérance porte toujours ses fruits.

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Andrea Del Lungo, qui a su trouver les mots dans les épisodes difficiles afin de me remettre sur la bonne voie : j'ai pu apprécier ses qualités humaines d'écoute et de compréhension tout au long de ce travail doctoral. J'ai eu la chance et l'honneur de pouvoir m'engager dans cette thèse à ses côtés et d'être son premier doctorant. Son dynamisme, ses conseils et son expérience ont su conduire ma réflexion jusqu'au résultat final.

Je voudrais faire part de toute ma gratitude à Dominique Massonnaud, Yvon Le Scanff et Franc Schuerewegen pour l'honneur qu'ils me font de faire partie de mon jury.

Ce parcours n'aurait toutefois pas pu avoir lieu sans l'intervention de Nadya Murray du Centre d'études collégiales en Charlevoix, première enseignante à m'avoir communiqué le goût pour la littérature. Elle fut l'instigatrice de ce parcours littéraire et je lui en serai à jamais reconnaissant.

Cette thèse n'aurait également pas vu le jour sans l'intervention d'Aurélien Boivin, professeur à l'Université Laval, lequel a rendu possible cette aventure en France lors d'un échange interuniversitaire en 2006. L'opportunité qu'il m'a offerte m'a permis de découvrir la culture et la littérature française, expérience qui se conclut désormais par cette thèse.

Doit également être mentionné dans cette courte liste Paolo Tortonese de l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3. Ayant dirigé mes deux mémoires de master, il m'a aidé à trouver un directeur de thèse le moment venu. Sans lui, cette collaboration avec Andrea Del Lungo n'aurait pas été possible.

J'en profite pour exprimer ma gratitude à Émilie Dhal, ayant fortifié ma volonté pendant ces quatre années. Ses conseils avisés et sa présence ont conduit à l'aboutissement de ce projet. Son amitié m'a été précieuse.

En dernier lieu, je tiens à remercier ma famille pour son soutien et son aide financière dans les divers allers-retours entre le Canada et la France. Une mention spéciale à ma mère et mes deux sœurs : Marie-Claude, Anne-Sophie et Anabel, vous avez eu assez de patience et de courage pour tous afin de rendre cette séparation plus soutenable. Il ne faut pas oublier également le support de mes grands-parents et de mes chères tantes : Georgette, Roland, Chantal et Dominique, merci pour tout.

Sommaire

Introduction

Première partie : Épistémologie d'une théorie sublime à l'Antiquité

I Théorie de l'enthousiasme

II Théorie de l'art antique

Deuxième partie : Balzac : réappropriation et redéfinition

I De l'utilisation des schèmes antiques

II Héritages des conceptions classiques

III La nature femelle

IV Mélodrame et romanesque

V Critères du sublime

Troisième partie : Typologie du sublime

I Le sublime sensoriel (*sublime naturel, sublime urbain, sublime ornemental, sublime musical)*

II Le sublime rationnel *(sublime calculateur, sublime communautaire, schématisation d'un romanesque sublime)*

III Le sublime passionnel *(sublime amoureux, sublime sacrificiel)*

IV Le sublime déontique *(création artistique : problématique d'anthropogénèse, pétrification par la violence)*

V Le sublime antinomique ou l'anti-sublime

Conclusion

Abréviations des textes balzaciens

Ad. Adieu
AEF Autre étude de femme
AIH Aventures administratives d'une idée heureuse
AR L'Auberge rouge
AS Albert Savarus
Ath. La Messe de l'athée
B. Béatrix
Be. La Cousine Bette
Bo. La Bourse
Boi. Les Héritiers Boirouge
Bou. Les Petits Bourgeois
BS Le Bal de Sceaux
CA Le Cabinet des Antiques
Cath. Sur Catherine de Médicis
CB César Birotteau
CH La Comédie humaine
Ch. Les Chouans
Ch.-O Le Chef-d'œuvre inconnu
CM Le Contrat de mariage
Col. Le Colonel Chabert
Cor. Maître Cornélius
Corr. Correspondance
CP Le Cousin Pons
CSS Les Comédiens sans le savoir
CT Le Curé de Tours
CV Le Curé de village
DA Le Député d'Arcis
Dés. Une Passion dans le désert
DF Une double famille
DL La Duchesse de Langeais
Do. Massimilla Doni
Dr. Un drame au bord de la mer
DV Un début dans la vie
DxA Les deux amis
E Les Employés
Ech. Échantillon de causerie française
EF Étude de femme
EG Eugénie Grandet
EHC L'Envers de l'histoire contemporaine
ELV L'Élixir de longue vie
EM L'Enfant maudit
Ep.T Un épisode sous la Terreur
F. Ferragus
FA La Femme abandonnée
FC Facino Cane
FE Une fille d'Ève
Fir. Madame Firmiani
FM La Fausse Maîtresse
Fré. La Frélore
F30 La Femme de trente ans
FYO La Fille aux yeux d'or
Gam. Gambara
Gau. Gaudissart II
Gb. Gobseck
Gr. La Grenadière
H. Honorine
HA Un homme d'affaires
HP L'Hôpital et le peuple
HDT Histoire des Treize
IG L'Illustre Gaudissart II
In. L'Interdiction
IP Illusions perdues
JCF Jésus-Christ en Flandre
LH Lettres à Mme Hanska
LL Louis Lambert
Lys Le Lys dans la vallée
Ma. Les Marana
MC Le Médecin de campagne
MCP La Maison du chat-qui-pelote
MD La Muse du département
Méf. Les Méfaits d'un procureur du roi
Mes. Le Message
MI Les Martyrs ignorés
MJM Mémoires de deux jeunes mariées
MM Modeste Mignon
MN La Maison Nucingen
MR Melmoth réconcilié
OD Œuvres diverses
P. Pierrette
Pay. Les Paysans
PCh. La Peau de chagrin
PG Le Père Goriot
PGr. Pierre Grassou
Phy. Physiologie du mariage
PLM Préface au Livre mystique
PM La Paix du ménage
PMV Petites misères de la vie conjugale
Pr.B Un prince de la Bohème
Pro. Les Proscrits
PVS Pathologie de la vie sociale
R. La Rabouilleuse
RA La Recherche de l'Absolu
Réq. Le Réquisitionnaire
S. Sarrasine
Sér. Séraphîta
SMC Splendeurs et misères des courtisanes
SPC Les Secrets de la Princesse de Cadignan
TA Une ténébreuse affaire
UM Ursule Mirouët
Ve. El Verdugo
Ven. La Vendetta
Vis. Mademoiselle du Vissard
VF La Vieille Fille
VV Valentine et Valentin
ZM Z. Marcas

Introduction

Lorsque Edmund Burke et Emmanuel Kant traitent du sublime à la fin du XVIIIe siècle, ils distinguent notamment l'infini et l'*astonishment* comme sources de sublime, deux concepts liés à une passion de conservation de soi. La violence d'une émotion, d'un paysage ou d'une situation est clairement identifiée dans leurs œuvres respectives comme le mouvement élémentaire du phénomène sublime : sang, assassinats, paysages naturels gigantesques et effrayants sont autant d'éléments qu'ils apprécient comme principaux motifs de transport. Chez Balzac, la notion se révèle beaucoup plus complexe, car elle se présente sous différentes formes, toutes plus diverses les unes des autres. Sous la plume de l'auteur, le sublime n'est ni strictement réservé au domaine naturel, ni au côté sombre des choses — caractéristique romantique —, mais se trouve désormais exprimé à travers la nature humaine : médium ultime, l'homme véhicule une notion esthétique transcendante, puisqu'il est lui-même une création divine, au même titre que la nature. Le sublime chez Balzac se veut ainsi à l'image du romantisme, de *La Comédie humaine* et du réalisme, c'est-à-dire pluriel, par ses thématiques, ses représentations et ses buts.

Il est possible d'identifier l'origine de l'intérêt littéraire de Balzac pour les drames humains aux années 1820, plus précisément suite à la parution du *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper en 1826 ; à ce moment-là Balzac se sent inspiré par les aventures du Nouveau Monde et de la civilisation amérindienne qui semblent aux antipodes de la vieille Europe. Sa lecture le conduit à trouver d'étranges similitudes entre les règles sociales des tribus nord-amérindiennes et celles du Paris de la Restauration, liens

originaux qui mettent en avant les us archaïques de certaines familles aristocratiques et des instincts primitifs de l'homme en général[1] ; à cela se joint également son goût prononcé pour la littérature gothique, qui influença ses romans de jeunesse. De cette observation se forme alors une idée chez l'auteur qui aboutira, bien des années plus tard, à la rédaction de *La Comédie humaine*, qui intégrera cette esthétique particulière induite par l'intervention du sublime.

Mais l'on s'interrogera peut-être quant à l'intérêt de s'attarder sur cette esthétique dans les textes d'un auteur réaliste, les deux notions étant, a priori, antinomiques ; éluder cette question serait refuser de voir ce qui fonde l'œuvre balzacienne, c'est-à-dire la démarche exhaustive de l'auteur qui tente de montrer toutes les facettes de la vie, et plus spécifiquement, les drames privés et intimes, qui sont éludés aux yeux des voyeurs sur la place publique.

❖

Peu d'études s'attardent sur le sublime dans les écrits de Balzac, qu'il s'agisse de ses œuvres de jeunesse, de ses nouvelles, de ses romans composant *La Comédie humaine* ou encore ses pièces de théâtre, bien qu'il soit reconnu que le sublime est au cœur de ces textes. Les différents genres ou modèles romanesques auxquels Balzac s'est adonnés (le gothique, le réalisme, la philosophie, le roman historique, le récit fantastique, la critique d'art et l'utopie) témoignent de la versatilité du style balzacien qui se traduit par une multitude de problématiques captivantes sur lesquelles s'attardent les spécialistes depuis presque deux siècles. On notera notamment les articles abordant le sublime chez Balzac et parus dans l'*Année balzacienne* d'Arlette Michel[2], d'Anne-Marie

[1] Guy Palayret, « Contexte », dans *Gobseck*, Paris, Éditions Nathan (Coll. Carrés classiques), 2013, p. 6.
[2] Arlette Michel, « *La Duchesse de Langeais* et le romanesque balzacien », dans *Figures féminines et romans*, études réunies par Jean Bessière, Paris, PUF, 1982, pp. 89-108 ; « Le Pathétique balzacien dans *La Peau de chagrin, L'Histoire des treize* et *Le Père Goriot* », dans l'*Année balzacienne*, n° 6, 1985, pp. 229-245.

Baron[3], Mireille Labouret[4], Max Andréoli[5], Pierre Brunel[6], Owen Heathcote[7], Danielle Dupuis[8] et Isabelle Pitteloud[9]… Tous abordent le sublime selon une approche thématique ou en l'inscrivant dans une perspective particulière. Deux ouvrages critiques seulement s'attardèrent, en partie, sur l'analyse du sublime chez Balzac : Patrick Marot dans son ouvrage collectif *La Littérature et le sublime*[10], et Yvon le Scanff dans *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*[11].

Le choix d'aborder *La Comédie humaine* à travers le prisme du sublime nécessite d'abord d'identifier une esthétique singulière à l'auteur et d'en repérer les traces dans ses textes, puisque cette esthétique, bien qu'alimentée par divers phénomènes, ne semble pas exclure l'intervention du sublime dans sa constitution. Ainsi, la lecture d'œuvres romanesques telles que *Ferragus, La Duchesse de Langeais, Le Père Goriot, Splendeurs et misères des courtisanes* et *Le Chef-d'œuvre inconnu*, pour ne citer que celles-ci, appellent bel et bien à la notion ; bien plus encore, elles expriment une couleur particulière qui distingue le sublime balzacien des autres représentations du sublime antérieures ou contemporaines à l'auteur.

Ce constat établi, il semble que le sublime compose une partie conséquente de l'esthétique balzacienne et dissimule certains mécanismes littéraires (structurels et stylistiques) ; de là s'engage une réflexion sur les particularités du phénomène sublime

---

[3] Anne-Marie Baron, « Fantasmes et sublimation dans *Le Médecin de campagne* », dans l'*Année balzacienne*, n° 4, 2003, pp. 77-90.
[4] Mireille Labouret, « Le Sublime de la terreur dans *Les Chouans* et *Une Ténébreuse affaire* », dans l'*Année balzacienne*, n° 11, 1990, pp. 317-327.
[5] Max Andréoli, « Sublime et parodie dans les *Contes artistiques* de Balzac », dans l'*Année balzacienne*, n° 15, 1994, pp. 7-38.
[6] Pierre Brunel, « Le Sublime et le grotesque chez Balzac : l'exemple du *Père Goriot* », dans l'*Année balzacienne*, n° 2, 2001, pp. 31–56.
[7] Owen Heathcote, « Images fantômes. Mémoire, mort et sublime chez Balzac », dans l'*Année balzacienne*, n° 5, 2004, pp. 183-201
[8] Danielle Dupuis, « Balzac et l'école moderne. Du sublime burkien au sublime balzacien », dans l'*Année balzacienne*, n° 7, 2006, pp. 295-320.
[9] Isabelle Pitteloud, « Romanesque, pudeur et sublime dans *La Duchesse de Langeais* », dans l'*Année balzacienne*, n° 8, 2007, pp. 389-407.
[10] Collectif, *La Littérature et le sublime,* sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Coll. Essais de littérature), 2007.
[11] Yvon le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience sublime*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2007.

dans l'écriture balzacienne. Mais, avant même de s'attarder à l'étude d'un phénomène aussi complexe dans les œuvres de Balzac, il est essentiel d'en comprendre sa composition et ses fonctionnements, ses conditions d'apparition et ses résultats esthétiques, car, comme l'indique Renée de Smirnoff, se pencher sur une œuvre romanesque aussi colossale que *La Comédie humaine* à travers le sublime est « à la fois une facilité et un handicap » :

> [une] facilité car les emplois du terme « sublime » ne manquent pas ; ils seraient plutôt pléthoriques, apparaissant en des registres variés, du simple cliché d'époque ou du simple intensif au sens le plus impérieux, ce qui offre un terrain d'analyse diversifié et a priori solide. Mais c'est aussi une difficulté, la notion de sublime étant liée à une vision globale du monde, sans que cela fasse toujours l'objet d'une doctrine explicite qui en éclairerait les enjeux.[12]

Afin de surmonter cette difficulté, et d'être en mesure d'identifier les diverses utilisations du mot « sublime » dans *La Comédie humaine*, il est impératif de distinguer l'adjectif du substantif. Se pose alors la problématique de la « désignation du sublime dans l'énonciation[13] », comme le formule Renée de Smirnoff. En effet, relever que du sublime émane d'un personnage ou d'une situation relève de la fonction narratologique, soit du narrateur ou d'un personnage quelconque. À ce titre, Renée de Smirnoff souligne que le « discours commentatif du narrateur […] se limite souvent à la simple appréciation « sublime »[14] », sans qu'aucune explication ne soit donnée quant à l'utilisation précise de ce mot. De plus, l'esthétique du sublime n'est pas toujours ostensible chez Balzac, et souvent le mot « sublime » n'apparaît pas dans les scènes qui le sont : l'auteur laisse ainsi au lectateur[15] le soin de « découvrir [la sublimité] sous la platitude et la grossièreté des apparences[16] ». Pourtant, sur le lit de mort du père Goriot, de Joséphine Claës et des amants à la fin des *Chouans*, le sublime abonde, et ce, malgré l'absence de confirmation explicite de la part du narrateur.

---

[12] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », dans Collectif, *La Littérature et le sublime*, sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Coll. Essais de littérature), p. 263.
[13] *Ibid*., p. 275.
[14] *Id*.
[15] Le sublime est foncièrement un spectacle auquel assistent les personnages, mais également le lecteur. Afin d'éviter toute ambiguïté en terme de vocabulaire, le néologisme *lectateur* regroupe les deux types d'audience assistant au phénomène : le spectateur et le lecteur. Ce terme sera utilisé tout au long de cette étude afin d'exprimer ce cas particulier au sublime.
[16] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 266.

Ainsi, une recherche épistémologique s'est imposée dans notre travail afin de non seulement déceler les origines du phénomène et de comprendre l'essence d'une notion qui fit couler de l'encre pendant presque trois millénaires, mais également de parvenir à une définition de ce qu'est le sublime à l'époque de la rédaction des œuvres de Balzac. Le premier réflexe est évidemment de se tourner vers la philosophie, d'abord antique, puis classique et finalement des Lumières, étant donné que c'est dans le domaine de la philosophie esthétique que la notion a été forgée et discutée.

Bien que les textes théoriques portant sur ce schème ne soient pas nombreux, les points de vue défendus foisonnent et sont parfois dichotomiques : les époques et les idéologies propres à chacune créent en effet une base théorique colossale, dont il est délicat d'extraire une théorie globale et universelle qui permettrait, ultérieurement, d'aborder le texte balzacien et de mettre en lumière le caractère novateur de son utilisation. Dès lors, la nécessité d'entreprendre une chronologie du sublime s'impose, afin de retracer non seulement l'histoire de la notion, mais également les différentes perspectives dans lesquelles elle a été traitée. D'emblée, un choix méthodologique s'est posé pour établir cette chronologie. Puisqu'il s'agissait de démontrer l'existence du sublime dans l'esthétique de Balzac, il était impératif de respecter l'historicité des œuvres et d'étudier le schème dans le contexte des années 1830-1840, qui correspondent aux années clés de l'élaboration de *La Comédie humaine*, période marquée par une productivité remarquable de la part de l'auteur ; plus précisément de l'année 1829, avec *Les Chouans* et *Physiologie du mariage*, jusqu'à l'année 1850, date de la mort de l'auteur, dont la dernière œuvre, inachevée, *Les Paysans*[17], fut publiée par Ève de Balzac en 1855.

Cette chronologie du sublime engendre aussi une autre difficulté, puisque l'on remarque, lorsqu'on s'attarde sur l'histoire de la notion, que peu de théoriciens s'y sont penchés. Dans les ouvrages critiques qui retracent l'évolution et les changements de la définition conceptuelle, ne sont en général retenus que Homère, Platon, Longin, Boileau, Burke, Kant, Schiller et Nietzsche ; certains spécialistes ajoutèrent à cette liste Aristote,

[17] Deux autres œuvres posthumes seront publiées dans les années 1850, mais l'achèvement de ces dernières est dû à Charles Rabou, qui publia *Le Député d'Arcis* et *Les Petits bourgeois*, respectivement en 1854 et 1856.

Giambattista Vico, Hegel et Freud. Notons que plusieurs penseurs ou critiques d'art allemand traitent également du sujet au tournant du XIXe siècle, mais nombre de leurs écrits s'appliquent davantage à l'étude et l'analyse d'œuvres d'art précises, sans pour autant théoriser leurs idées.

En effet, le XIXe siècle témoigne malheureusement d'une grande lacune en matière de théorisation du phénomène, alors que, paradoxalement, les premières décennies de celui-ci demeurent sans nul doute l'âge d'or du sublime : l'art le thématise, le démontre et l'expose ; il en exhale la puissance esthétique, accrue par les caractéristiques romantiques déjà à l'œuvre. On se trouve alors confronté à deux problématiques conséquentes. D'abord, aucune théorie n'est réellement spécifique au XIXe siècle, si ce n'est les idées de Nietzsche, qui apparaissent vingt et un ans après la disparition de Balzac. De fait, pour respecter la chronologie, on ne peut prendre en considération les théories émergeant après le décès de l'auteur, bien que celles-ci puissent néanmoins éclairer les concepts déjà existants. Ensuite, il est important d'aborder l'œuvre balzacienne dans le cadre qui est le sien, c'est-à-dire la première moitié du XIXe siècle. Balzac démontre, à quelques reprises, qu'il était au fait des théories portant sur le sublime, reprenant des exemples ou des idées issus de la lecture de ses prédécesseurs. Par voie de conséquence, il est impératif d'entrer dans *La Comédie humaine* avec un bagage théorique similaire à celui de l'auteur et donc de ne prendre en considération que les études parues avant la mort de celui-ci.

L'une des prétentions de cette étude est de montrer que si l'auteur était instruit de ce qu'était le sublime — la fréquence de l'utilisation du mot en lui-même en témoigne —, son style et sa rhétorique en ont été également influencés. À titre d'exemple, ce serait une erreur anachronique d'étudier un corpus archétypal et prédéterminé de *La Comédie humaine* dans une perspective sublime, à travers le prisme des théories freudiennes qui n'ont plus rien en commun avec les considérations conceptuelles de l'époque. Certes, ces théories peuvent clarifier ou exprimer plus adéquatement certaines situations, mais si l'utilisation de théories proleptiques à Balzac est nécessaire, celles-ci ne viendront qu'en appui des concepts déjà connus à l'époque de l'auteur.

Avant même d'entamer l'étude du sublime et son analyse dans *La Comédie humaine*, quelques définitions du phénomène sont nécessaires pour appréhender, globalement, la sublimité balzacienne. D'abord, citons le *Dictionnaire de Rhétorique* du philologue français Georges Molinié : « Capital est le sentiment de la grandeur, de l'incommensurable, de l'absolu dominant des solitudes insondables, une nuit infinie ou l'immensité écrasante des œuvres humaines. » Cette définition, qui résume parfaitement la notion depuis son apparition pendant l'Antiquité jusqu'à nos jours, permet d'avoir une compréhension générale du concept. Balzac nous offre également ses propres définitions du schème à plusieurs reprises, notamment dans *Béatrix* où il écrit : « Les douleurs des esprits supérieurs ont je ne sais quoi de grandiose et d'imposant, elles révèlent d'immenses étendues d'âme que la pensée du spectateur étend encore. » (II, 710)

Cependant, malgré les définitions données par les divers théoriciens et l'auteur, il serait prématuré de définir ce qu'est spécifiquement le sublime balzacien : cette définition prendra forme avec les résultats de l'analyse des représentations balzaciennes ; et tout comme le réalisme est extensif par essence, le sublime le sera également. La difficulté de l'exercice réside dans la nécessité de condenser plusieurs concepts, thématiques et réflexions qui ont déjà été longuement traités par d'autres chercheurs et d'en faire émerger une théorie nouvelle, sans que celle-ci ressemble à une simple anthologie de la critique balzacienne.

Globalement, cette étude démontrera que le sublime n'est plus un phénomène restreint à l'analyse du paysage naturel : une translation opérée par Balzac le cristallise désormais à l'intérieur même de l'homme, qui en devient le récipiendaire. Grâce à la nature stylistique des textes, romantique et réaliste, l'on attestera de l'existence d'un sublime fleurissant sous les auspices de ces deux mouvements artistiques — existence déjà confirmée par Renée de Smirnoff qui présente, d'une manière condensée, une première typologie du sublime[18] dans ses travaux.

---

[18] Elle identifie également quatre catégories de sublime dans *La Comédie humaine :* 1. Le sublime d'admiration ou sublime de la belle âme (Longin : Le sublime est la résonance d'une grande âme) 2. Le sublime de la sensation, pouvant conduire jusqu'au sublime de l'extase 3. Le « sublime de l'atroce » ou le

Plus spécifiquement, il s'agit de mettre en évidence l'impact du sublime sur l'écriture de Balzac, car l'étude de la notion dans les textes de l'auteur aide à comprendre des phénomènes stylistiques, qui nourrissent non l'esthétique sublime, mais surtout, plus précisément, l'esthétique balzacienne, par le recours au romanesque, au mélodrame, aux représentations antithétiques, qui infléchissent le texte vers autre chose qu'un réalisme pur et simple. De là prendra source notre tentative typologique, qui se veut à l'image du réalisme, puisque tous les drames présentés par Balzac auront une perspective différente qui permettra d'élaborer diverses catégories. Ces dernières serviront non seulement à témoigner de l'existence du schème dans *La Comédie humaine*, mais également à établir le constat que le sublime chez Balzac se forme et se transforme perpétuellement.

L'exercice auquel je me prêterai propose, via des exemples concrets, des catégories qui mettent en évidence l'existence de l'esthétique sublime chez Balzac ; il ne s'agit ni d'une étude générale ni d'une étude exhaustive. Les extraits sélectionnés se veulent d'abord et avant tout archétypiques et sont relatifs aux catégories formées, mais n'excluent pas pour autant les autres occurrences présentes : chacun trouvera tout naturellement un exemple équivalent aux passages choisis étant donné l'ampleur de l'œuvre, ce qui ne les discrimine pas pour autant. Il est en effet préférable d'aborder la problématique par le biais d'exemples archétypaux, lesquels mettront en évidence le sublime et son fonctionnement, plutôt que de tenter de tout répertorier, au risque d'être imprécis en termes d'analyses.

Afin de réduire l'étendue des recherches et d'apprécier l'esthétique de l'auteur, il nous a été également nécessaire de restreindre notre corpus à *La Comédie humaine* uniquement, essentiellement afin de respecter le projet romanesque de l'auteur et de se pencher sur les textes les plus aboutis, d'un point de vue stylistique. Les œuvres à l'étude seront majoritairement celles suivant les œuvres de jeunesse de l'auteur, c'est-à-dire les années 1830, et le corpus sera transversal, réunissant les différentes *Études* et *Scènes* proposées : une trentaine de nouvelles et romans constitueront le cœur de ce corpus.

« sublime d'horreur » 4. Le sublime de l'abaissement et du sacrifice. Par la suite, elle s'attardera à l'étude de l'écriture et la rhétorique du sublime et identifiera également les limites de la notion.

❖

Cette étude se présentera en trois parties. La première partie abordera les aspects théoriques de la notion même de sublime. Il a été choisi, d'emblée, d'établir les fondements du phénomène en retraçant l'apparition du schème pendant l'Antiquité, au moment où se développent les principales règles qui définiront ce concept pour les millénaires à suivre. De plus, une discussion portant sur le sublime génère et engendre une discussion sur les liens entre l'art et la religion, lesquels sont appréhendés très différemment à l'Antiquité, selon les auteurs et les courants philosophiques : il sera donc impératif de s'arrêter sur les conceptions de l'art chez les Antiques.

Suivra ensuite une analyse des changements thématiques et constitutifs des récits balzaciens en deuxième partie. Dans cette section, nous tenterons de mettre en exergue les différents processus mis en œuvre par l'auteur afin de fonder sa propre esthétique. L'étude des modifications morales occupera une grande partie de cette analyse, construite principalement sur un modèle dialectique, permettant ainsi de confronter les représentations du passé et du présent. Un intérêt particulier sera porté à la refonte de l'image de la femme puisque celle-ci incarne un simulacre littéraire qui, lorsqu'il est remodelé, est représentatif de l'importance des changements dans l'imaginaire collectif. Ce nouvel imaginaire sera présenté par l'intermédiaire des procédés littéraires du mélodrame et du romanesque, lesquels caractérisent l'écriture balzacienne. Nous montrerons que ces deux concepts constituent une partie importante de l'esthétique du sublime présente dans les œuvres de l'auteur. Nous conclurons enfin en identifiant les critères qui définiront et guideront notre typologie, posant ainsi les règles qui nous permettront d'identifier la présence du sublime.

La typologie occupera la troisième et dernière partie. Il s'agit, en fait, de l'objectif premier vers lequel tend cette étude. Cette typologie sera divisée en cinq grandes catégories. Primo, le « sublime sensoriel », prenant comme motif d'analyse les sens. Secundo, le « sublime rationnel », se fondant cette fois-ci sur la rationalité de l'homme et ses capacités intellectuelles ; s'y ajoutera aussi une courte analyse sur le rôle du

romanesque dans *La Comédie humaine*. Tertio, le « sublime passionnel », dans lequel le l'analyse se cristallisera sur le lien entre le sublime et les passions. Quarto, le « sublime déontique » qui s'attarde sur l'importance de la coalescence des mythes et sur l'esthétique qui peut se dégager de la violence. Ultimo, le « sublime antinomique », qui n'est pas en soi une catégorie du sublime, mais constituera plutôt un lieu de réflexion sur l'envers du phénomène en exposant les limites infranchissables qui font choir le sublime de ses nues. À travers ces types seront exposés les causes et les résultats de ce qui deviendra ultimement, le sublime selon Balzac ; ou comment se métamorphose l'homme, l'individu n'étant plus artiste, mais désormais œuvre d'art.

Première partie

Épistémologie d’une théorie sublime à l’Antiquité

Introduction

La notion de sublime[19] a suscité au cours des dernières années un intérêt grandissant auprès des chercheurs. Les différentes communautés scientifiques y ont trouvé un angle d'approche original qui permettait de dépoussiérer les œuvres classiques et d'y trouver des sujets d'analyse nouveaux et novateurs. Mais lorsque l'on parle de sublime, l'impressionnant foisonnement des concepts s'y rattachant en rend l'étude particulièrement ardue. La complexité d'une notion aussi transversale et monumentale que celle-ci fournit avec raison aux chercheurs de la substance, mais il y a effectivement de quoi s'y perdre. L'ajout perpétuel de schèmes depuis plus de deux mille ans, eux-mêmes enchéris de réfutations, objections ou réinterprétations, présente au final une théorie globale plutôt hétérogène. À l'heure actuelle, les systèmes réutilisés ou communément admis se rattachent aux théoriciens ayant le plus marqué son histoire et, il est bien malheureux de le dire, à ceux qui ont été les derniers à en étudier l'essence. Bien que les textes fondateurs sur le sublime soient connus, ils sont souvent négligés, voire rejetés, pour cause de dépassement face aux argumentations plus récentes ; et disons-le peut-être plus éloignés psychologiquement au vu de notre conception plus matérielle du monde, où tout doit être vu et senti. En effet, les considérations actuelles sont bien éloignées des domaines de la rhétorique et de la poétique qui constituaient l'essentiel de ces premiers écrits. Désormais avec les théories de la littérature, une approche plus individualiste et psychologique des motifs littéraires fondent le récit : les études sont beaucoup plus thématiques, s'attardant davantage sur la diégèse que sur les aspects structurels du langage.

[19] À moins qu'il soit spécifié dans le texte que « sublime » s'utilise en tant qu'adjectif, il sera toujours utilisé à titre de nom, désignant de fait « le sublime » comme théorie esthétique.

L'histoire des refoulements et redécouvertes successives du sublime suffit en elle-même à informer sur le caractère mouvant d'une notion qui a longtemps dépassé l'entendement humain. Mais avec la théorie de l'évolution et la prolifération des sciences, l'athéisme grandissant de notre époque a permis d'avoir un recul jusque-là inégalé sur ces théories. Nous n'avons jamais été aussi enclin à étudier ce concept qu'en cette ère où les connaissances historiques se confrontent aux connaissances réelles, sans pour autant avoir la prétention de détenir la vérité absolue.

Afin de retracer l'histoire du sublime, il faut d'abord se pencher sur son origine et ses divers textes fondateurs. Bien que son avènement soit attribué sans conteste à un rhéteur grec nommé Longin, entre le premier et troisième siècle de notre ère, à l'évidence la notion est beaucoup plus ancienne. Les éléments antérieurs à sa naissance sont nombreux et font débuter cette enquête généalogique à l'âge d'or de l'Antiquité grecque où l'on constate déjà la présence de certains schèmes chez Homère, les présocratiques ou encore chez Socrate et Platon. À partir des constituants gisant chez ses prédécesseurs, Longin put, quelques siècles plus tard, mettre en forme, élaborer et développer de manière concrète une théorie autonome. Il sera le premier à en établir les lois et les manifestations dans le monde. Malgré la banalité du fait, il en demeure tout de même le démiurge puisqu'il relève l'exploit de réunir divers concepts et réflexions s'étendant sur plus d'un millénaire (Homère VIIIe siècle av. J.-C. / Longin environ IIe siècle apr. J.-C.), afin d'en faire une seule et même théorie, sous la définition de sublime.

Les propositions de Longin, lequel s'inscrit dans la période dite *poétique*[20]*,* portent essentiellement sur la dimension rhétorique du discours et de la poésie. Si les types de sublime subséquents s'éloignent considérablement de la rhétorique antique, le texte longinien fournit néanmoins la matière nécessaire afin d'en assurer la pérennité, tout en lui permettant d'en amorcer l'expansion et surtout sa diffusion. Pour cela, il faudra

[20] Pierre Hartmann, *Du sublime. De Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 7-8. Pierre Hartmann, au même titre que de nombreux chercheurs, catégorise le sublime à travers son histoire en quatre types : « Nous nommerons *poétique* le discours tenu par Longin et Boileau […]. Nous qualifierons d'*esthétique* la théorie burkéenne du sublime […]. Il est à peine besoin de justifier l'épithète *philosophique* accolée à la théorie kantienne […]. [La] théorie schillérienne […] nous l'avons qualifiée de *dramatique* […]. »

cependant patienter plus de treize siècles avant que le sublime retrouve une voix pour s'exprimer : grâce à la traduction au XVIIe siècle du *Traité du sublime* par Boileau en langue française, le classicisme en exhume les concepts et fait renaître l'expérience sublime dans une Europe en pleine transformation idéologique. Même si le texte de Longin est déjà connu auprès des Italiens, cette vernacularisation permet aux Français, Anglais et Allemands de découvrir les principes de la sublimité[21]. Les ajouts faits par Boileau au texte antique s'intègrent dans l'héritage longinien : leur sublime demeure *poétique* à juste titre. Le concours offert par le représentant des Classiques réside davantage dans la reformulation du texte originel que dans une avancée idéologique, sans toutefois en récuser l'importance ; car l'immixtion de Boileau dans le *Traité* avec l'adjonction de ses « Douze réflexions » permet de translater légèrement la conception première de la notion. Il offrira aux théoriciens du XVIIIe siècle l'opportunité et surtout matière à développement : sans le savoir, par la simple utilisation du terme *perception*, il engage le sublime sur les voies de la grandeur, où grâce à la troisième *Critique* de Kant, il atteindra son acmé.

Mais avant Kant, un philosophe irlandais se réapproprie le concept au milieu du XVIIIe siècle et, dans la pure tradition du sensualisme[22] anglais, en fait une notion essentiellement *esthétique*. Avec sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du Beau*, paru en 1757, Edmund Burke soumet une typologie des origines : origine du sublime et du Beau, mais aussi origine des sentiments. Il transforme et dépasse le domaine rhétorique. Cette théorie sensuelle marque en définitive l'abandon absolu de l'analyse du discours poétique au profit des manifestations de la nature et de l'œuvre d'art comme « du lieu le plus propice à l'émergence de l'expérience sublime[23]. » Dès lors Burke opère un changement radical dans sa méthodologie : il écarte de manière substantielle les causes du phénomène afin d'en étudier seulement, et ultimement, les effets. Car malgré l'intitulé de son ouvrage (*Recherche sur l'origine*), Burke semble s'intéresser

---

[21] Le sublime définit un phénomène, alors que la sublimité correspond au « caractère de ce qui est sublime ».
[22] Pierre Hartmann, *Du sublime. De Boileau à Schiller*, *op. cit.*, p. 7.
[23] *Id.*

davantage aux réactions de l'individu confronté au sublime. Certes, les déclencheurs identifiés par le philosophe sont les sources de cet effet, mais bien qu'il paraisse avoir rempli son contrat (trouver les origines), l'interprétation psycho-somato-physiologique[24] de celles-ci sur la conscience et l'inconscient de l'homme prend le pas sur la découverte matérielle des sentiments ou sensations. Et dans la pure tradition de l'empirisme anglais, il en explore, en expérimente et en étudie les constituants : la terreur, la différence entre la clarté et l'obscurité par rapport aux passions, la privation, le vaste et l'infini sont autant de chapitres dans lesquels Burke explique l'impact de ces stimulus extérieurs sur la psyché et le corps de l'homme.

L'influence de Burke sur ses successeurs est sans équivoque et motive notamment la rédaction du premier texte de Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Se référant aux recherches antérieures de son homologue irlandais, Kant, dans cette version préliminaire et peu aboutie de ses propres réflexions sur le sublime, y trouve les fondements de ses schèmes qui deviendront plus tard sa *Critique de la faculté de juger*. Avec lui prend forme un sublime *philosophique*, théorie jusque-là inédite et qui demeure, à travers ces deux mille ans de théorisation, la plus poussée et la plus complète — mais de loin la plus difficile à comprendre. Au même titre que Burke, Kant puise ses idées autour des manifestations de la nature, mais y intègre une dimension psychologique prédominante, certes précédemment amorcée dans la *Recherche,* mais poussée cette fois-ci à un niveau métaphysique grâce à son intellectualisation. Qui plus est, il est le seul théoricien à développer aussi précisément le processus d'assimilation et d'intellectualisation de l'expérience sublime, desquels le sublime mathématique et le sublime dynamique découleront. En somme, il réussit à lier le discours sublime à une anthropologie[25] plus générale et demeure à ce jour la référence suprême en cette matière.

[24] L'utilisation unique de l'un de ces termes — psychosomatique, psychophysique, psychophysiologique — semble impossible dans le cas présent étant donné que chaque adjectif désigne l'étude de la relation entre la psyché et les comportements physiques qui s'en suivent. La somatisation des stimulus sur le corps englobe donc l'entièreté de tous ces concepts.
[25] Pierre Hartmann, *Du sublime. De Boileau à Schiller*, *op. cit*., p. 8.

Notons également dans cette généalogie deux autres philosophes qui s'intéressèrent au sublime. D'abord Friedrich Schiller, contemporain de Kant et poète. Il s'empare du phénomène dès 1793 afin d'en faire émerger cette fois-ci sa dimension *dramatique*. Et comme tout bon dramaturge s'inspire de la tragédie, il met en perspective la possibilité d'un sublime issu d'une désublimation — de l'ombre, et non plus de la lumière — : « on peut se montrer grand dans le bonheur, on ne peut se montrer sublime que dans le malheur[26] », écrivait Schiller. Mais l'intérêt de ses conceptions se justifie majoritairement dans le cadre de son œuvre dramaturgique personnelle[27].

Puis, à la fin du XIXe siècle, Nietzsche développe une conception du sublime quelque peu obscure, particulièrement dans les dernières années de sa vie. Il a pensé, « en un sens ou en plusieurs, quelque chose du sublime, plus qu'il n'en a fait un thème[28]. » Il n'y consacra aucun texte en particulier, bien que la majeure partie de ses réflexions se concentre et occupe *La Naissance de la tragédie.* Au demeurant, Nietzsche nous présente une appréhension contradictoire de la notion, réfutant à répétition ses idées, et n'apportant réellement à la théorie globale que ses schèmes de l'apollinien et du dionysiaque, inspirés par la définition même de l'être immortel : l'apollinien est le beau et l'ordre, l'apparence et la forme ; le dionysiaque, l'ivresse, le sensuel et les arts. Avec Nietzsche apparaîtra finalement la notion du « plus-que-sublime », soit d'un concept artistique qui s'élèverait au-dessus même de l'élévation[29], majoritairement dans le but de désavouer l'art romantique et l'irruption du chaos et de la décadence qui le caractérise.

Bien que peu exhaustive, considérant les occurrences et réflexions présentes chez de nombreux auteurs et philosophes des millénaires passés, cette liste permet néanmoins de mettre en perspective les grands courants idéologiques qui fondèrent les différentes écoles théoriques du sublime. Nombreux sont ceux qui citeront Fénélon[30], Joseph

---

[26] Friedrich von Schiller, *Du Sublime*, traduit par Adolphe Régnier, Arles, Éditions Sulliver, 2005, p. 53.
[27] *Id.*
[28] Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », dans Collectif, *Du sublime*, Paris, Belin, 1988, p. 45.
[29] Achim Geisenhanslüke, *Le Sublime chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 109.
[30] Fénélon, *Dialogues sur l'éloquence*, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1983.

Addison[31], Hegel[32], Diderot[33], Chateaubriand[34], Goethe et, à l'époque contemporaine, Umberto Eco[35], Marc Fumaroli[36] et Philippe Lacoue-Labarthe[37] ; mais leurs apports, non négligeables certes, ne semblent pas aussi déterminant dans l'épistémologie du phénomène sublime : leurs idées recouperont de manière générale les théories des auteurs précédemment cités et apporteront au schème plus de substance, mais plutôt dans la perspective d'une exégèse que d'une théorie à part entière.

Ainsi, afin de comprendre la longue transformation du sublime à travers les âges, il est fondamental de débuter notre étude par l'analyse de la notion avec son apparition dans la Grèce antique.

---

[31] Joseph Addison, *The Spectator,* Londres, George Routledge and Sons, Ltd, n^0 411, samedi 21 juin 1712 ; n^0 412, lundi 23 juin 1712 ; n^0 413, mardi 24 juin 1712; et n^0 414, mercredi 25 juin 1712.

[32] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2012, édition originale 1807.

[33] Les essais de Diderot portant sur les salons de 1759, 1765, 1767, 1769 et 1771 ont parus dans *Correspondance littéraire.*

[34] François-René de Chateaubriand, *Voyage au Mont-Blanc* et *Voyage au Mont-Vésuve. Œuvres romanesques et voyages,* Paris, Gallimard, (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1969, t. II.

[35] Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, 2008.

[36] Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Librairie Droz, 2002 ; et *La Querelle des Anciens et des Moderne*s, Paris, Gallimard, 2001.

[37] Philippe Lacoue-Labarthe, *Sublime*, dans Encyclopædia Universalis, Paris, 2004.

I
Théorie de l'enthousiasme

Samuel Monk mentionne dans ses écrits qu'il est primordial dans toute épistémologie de prendre en considération « la source capitale de toutes les idées sur le sujet » et de fait, qu'un passage par le *Traité du sublime* de Longin[38] est indispensable. L'importance acquise par Longin dans l'Histoire de la notion est sans conteste prioritaire : d'abord dans la chronologie du sublime, puis par la notoriété obtenue grâce à sa traduction au XVIIe siècle, période où « le sublime est à la mode[39]. » Nous devons garder à l'esprit que sans cette redécouverte, la notion n'aurait peut-être jamais réapparu. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire occidentale[40], la traduction donnée par Boileau du traité antique prodigue aux lettrés une matière jusque-là tombée dans l'oubli, qui permettra ultérieurement de reconsidérer les arts dans leur globalité au vu de cette théorie. Plus encore, même si les théories de l'auteur portent uniquement sur la rhétorique, les théoriciens qui lui succéderont reprendront systématiquement ses concepts, les adapteront à leurs propres théories et les compléteront selon leurs angles d'approche personnels.

À travers les trente-cinq chapitres du *Traité du sublime*, Longin offre aux pays de l'Europe occidentale une définition de la quintessence du sublime et de ses conditions d'apparition. Il leur donne également la possibilité d'appréhender le monde différemment de ce que proposaient alors les conceptions polythéistes. Dans la première partie du

---

[38] Samuel Monk, *The Sublime*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962, p. 8.
[39] Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime » dans Collectif, *Du sublime*, *op. cit*., p. 37.
[40] Cette large diffusion du *Traité du sublime* au XVIIe siècle s'effectue dans l'Europe de l'Ouest : France, Angleterre et Allemagne principalement. Chez les Italiens, le traité était déjà connu depuis plusieurs années.

traité, la notion « est posé[e], déjà, comme une catégorie complexe, en quelque façon transversale, puisque non absolument réductrice au champ de la poétique ou de la rhétorique[41]. » D'emblée, elle présente un caractère universel lui permettant de se manifester dans divers domaines de compétence et dans différentes sphères du quotidien. Ce n'est qu'en seconde partie que l'auteur s'attardera sur son aspect technique et décrira les procédés qui en permettent l'apparition, et ses aboutissants.

À la lecture du *Traité* de Longin, on constate cependant que plusieurs des concepts présentés préexistaient déjà au sublime chez certains poètes et philosophes des VIIIe et Ve siècles avant Jésus-Christ. Il paraît alors évident dans une démarche épistémologique de remonter à ces éléments antérieurs afin d'en comprendre le fonctionnement, et le choix de Longin de les intégrer à son propre traité. Nous retracerons donc brièvement les théories qui précédèrent l'avènement du sublime et qui en permirent l'éclosion.

Homère

Au commencement, enfin, il y eut Homère. *Fiat lux, et lux fuit* ; car l'importance relevée par Homère, canon immuable de la poésie, semble avoir ouvert la voie non seulement de manière générale, mais également en matière de sublime, offrant, dans divers domaines, la genèse de plusieurs concepts. Peu importe le phénomène en cause, il paraît toujours en être l'initiateur. Lorsqu'il s'agit de situer la création du sublime dans l'histoire, le chemin à prendre est donc instinctif et amène le chercheur directement à l'*Odyssée*[42]. Dans ce récit épique, Homère met en place le premier schème du sublime : l'enthousiasme.

Dans le premier chant, le poète présente Antinoos, en désaccord avec le jeune Télémaque[43], lequel désapprouve l'audace du discours que le fils d'Ulysse tient à l'égard

[41] Pierre Hartmann, *Du sublime. De Boileau à Schiller*, *op. cit.*, p. 14.
[42] Achim Geisenhanslüke, *Le Sublime chez Nietzsche*, *op. cit.*, p. 16.
[43] L'origine du nom Télémaque vient du grec ancien Têlémakhos, qui signifie « qui se bat au loin », en référence à son père.

de sa mère : « va ! [dit Télémaque] rentre à la maison et reprends tes travaux, ta toile, ta quenouille ; ordonne à tes servants de se remettre à l'œuvre ; le discours, c'est à nous, les hommes, qu'il revient, mais à moi tout d'abord, qui suis maître céans[44]. » Puis, un peu plus loin, dans un autre discours, similaire au précédent, il déclame aux prétendants de Pénélope : « Mais dès l'aube, demain, je veux qu'à l'agora nous allions tous siéger ; je vous signifierai tout franchement un mot : c'est de vider ma salle ; arrangez-vous ensemble pour banqueter ailleurs, et tour à tour, chez vous ne manger que vos biens[45]. » Antinoos, alors profondément choqué par un discours aussi directif qui ne convient guère à un jeune homme de l'âge de Télémaque, ne peut s'empêcher de réprouver le comportement du fils d'Ulysse, le jeune homme tentant en l'absence de son père de prendre la maîtrise de l'île d'Ithaque — au même titre que les prétendants de la reine d'ailleurs :

> Ah ! Ces dieux, Télémaque ! ils t'enseignent déjà les prêches d'agora et l'audace (*hypsagóres*[46]) en paroles ! Mais toi, régner sur cette Ithaque entre deux mers ! ... que le fils de Chronos t'épargne ce pouvoir que s'est transmis ta race.[47]

Antinoos, qui convoite également Pénélope, ne peut que se réjouir du comportement du jeune homme : ce dernier lui donne alors l'opportunité de remplacer la figure paternelle d'Ulysse, tout en démontrant sa capacité à se positionner en tant que dirigeant et moralisateur. Mais ce qu'Antinoos, figure de la déraison au sens étymologique — *anti-noos* / Ἀντίνοος — considère alors comme de l'audace, fait apparaître les premières traces de l'enthousiasme homérique ; car pour la toute première fois de l'*Odyssée*, Télémaque ose s'exprimer à la horde d'épouseurs qui envahissent Ithaque et fait preuve d'un courage audacieux, certes, mais spectaculaire, puisque ce trait de caractère lui est inhabituel. Personne ne s'attend à ce qu'il s'ingénie à reprendre le contrôle de la Cité au

---

[44] Homère, *Odyssée*, Paris, Gallimard, (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1955, p. 570.
[45] *Id*.
[46] Note de Geisenhanslüke : « L'affinité entre le sublime et l'audace se révèle aussi par l'affinité entre les mots grecs *hypsagóres* (parler noblement) et *hypselologouménas* (parler hautainement). », p. 16.
[47] Homère, *Odyssée*, *op. cit*., p. 571.

nom d'Ulysse et simultanément d'empêcher les futures fiançailles de sa mère, évènement qu'elle-même désire éviter[48].

Afin d'identifier la nature de l'enthousiasme chez Homère, il ne faut pas ici explorer le résultat diégétique qui découle de l'intervention de Télémaque, mais bien au contraire, de détecter la source qui est à l'origine de cette déclaration. D'où provient cette soudaine audace qui surprend par son caractère inusuel ? Bien entendu, dans ce monde épique modelé par une conceptualisation polythéiste de l'univers, la réponse semble transcender la compréhension humaine.

> S'éloignant à ces mots, l'Athéna aux yeux pers, comme un oiseau de mer, disparut dans l'espace. Au cœur de Télémaque, elle avait éveillé l'énergie et l'audace, en revivant encore la pensée de son père...[49]

Le principe permettant à l'idée et au courage de germer dans la pensée de Télémaque, provoquant de fait cet élan rhétorique, est ici d'origine divine. Par le biais de Télémaque, Athéna, déesse de la Sagesse et grande stratège, prend possession de l'âme du jeune homme et l'aide à affirmer une idée déjà présente dans son esprit — et celle de son père par le fait même — : elle lui insuffle la témérité nécessaire afin qu'il puisse verbaliser sa pensée tout en transmettant sa propre volonté, Athéna n'acceptant pas qu'Ithaque puisse être dirigée par un autre qu'Ulysse. Autrement dit, l'idée serait d'inspiration divine et Télémaque n'en serait que le locuteur.

Geisenhanslüke synthétise l'enthousiasme homérique comme étant la « représent[ation] [d']une inspiration divine qui s'exerce sur l'homme, une influence pneumatique qui élargit l'âme de Télémaque : en vérité, c'est le souffle de la déesse[50]. » Par l'action d'Athéna, le fils d'Ulysse devient un homme avec raison qui peut ainsi faire obstacle aux prétendants de sa mère. Il quitte momentanément le monde de

---

[48] « Elle attendit pendant plus de vingt ans le retour d'Ulysse, tenant en échec ses prétendants pendant trois ans en leur faisant croire qu'elle tissait un linceul pour son beau-père Laerte ; pendant la nuit, elle défaisait secrètement son ouvrage. » Michael Grant et John Hazel, *Dictionnaire de la mythologie. Un guide utile et précis. Et une initiation aux sources légendaires de notre civilisation*, traduction française par Étienne Leyris, Paris, Éditions Seghers (Coll. Marabout), 1975, p. 283.
[49] Homère, *Odyssée*, *op. cit.*, p. 569.
[50] Achim Geisenhanslüke, *Le Sublime chez Nietzsche*, *op. cit.*, p. 17.

l'adolescence pour le monde des hommes et des héros. L'élargissement de l'âme de Télémaque, insufflé par sa possession céleste, lui permet alors d'atteindre un nouveau degré de clairvoyance qui l'autorise à ordonner à plus « sage » que lui, purement et simplement parce que les mots lui viennent de l'immortel. Il acquiert pendant ces brefs épisodes la stature d'un homme politique et moral. Mais le paradoxe de l'enthousiasme homérique — en se fondant sur les hypothèses de Geisenhanslüke — est que, d'abord, on affirme que le discours n'est pas issu de la pensée même du jeune homme mais de celle d'Athéna, tout en affirmant malgré tout que l'idée centrale du discours formulée par Télémaque était déjà présente dans son esprit. De fait, d'où provient réellement cette soudaine rhétorique ? La communion entre Télémaque et Athéna est bien entendu stratégiquement choisie. Il peut effectivement en être ainsi, car dans un univers où les qualités des êtres divins sont multiples, le choix de l'intervention d'un Dieu en particulier ne semble effectivement jamais fortuit. Dans le cas présent, il s'agit de la déesse de la Sagesse et de la Guerre ; mais si le fils d'Ulysse avait été d'humeur hédoniste, Dionysos serait intervenu ; en cas de rage et de colère, Arès ; par amour, Aphrodite. Il semble donc que l'enthousiasme par possession divine soit toujours justifiable, puisque la diversité olympienne le permet. On peut donc se questionner sur la signification de cette prise de pouvoir hégémonique sur l'esprit humain par une âme céleste. Si le phénomène est abordé par le domaine philosophique, prime la théorie déique, c'est-à-dire d'une transmission idéologique d'origine purement divine ; si poétique, le rôle de l'Immortel est réduit, ce dernier n'agissant alors en tant que filtre, suscitant l'élan et modelant la parole, les idées demeurant ipso facto d'ordre mortel.

Mais il ne s'agit pas de la seule problématique présente dans cet extrait, puisqu'au demeurant, malgré la posture de patriarche adoptée par Télémaque dans son combat pour la libération d'Ithaque, sa tentative se soldera par un échec cuisant, malgré l'intervention d'Athéna et la mise en place de l'enthousiasme. Il ne réussira malheureusement pas à chasser les cent huit postulants au trône et devra attendre le retour d'Ulysse pour mettre fin au conflit[51]. On constate au final que l'enthousiasme dispose le jeune homme au grand, sans toutefois lui donner la technique nécessaire à

[51] *Ibid*., p. 18.

l'accomplissement de ses désirs. L'impuissance de celui-ci résulte peut-être davantage du fait que, contrairement à son père, souverainement sublime en acte, Télémaque est foncièrement plus rhéteur qu'acteur. Même si Platon affirmera plus tard que l'enthousiasme causé par le discours est aussi dangereux que celui causé par les actes, dans une mythologie où les exploits héroïques occupent une position à nulle autre seconde, la parole paraît foncièrement inférieure à l'action. Et effectivement, par souci de comparaison, à quoi ressemble un jeune Télémaque proportionnellement à un héros comme Ulysse, rentrant vainqueur de Troie ?

Malgré cet échec, Homère réussit tout de même à illustrer de manière théorique dans cet épisode le résultat de l'enthousiasme sur l'individu. Il s'agit peut-être davantage d'une illustration du sublime que d'une manifestation de l'enthousiasme, mais il est évident que le poète met en scène un phénomène de transcendance ; reste alors à décider si l'enthousiasme en est la genèse ou l'entéléchie. Même si « Homère, quand il raconte les blessures des dieux, leurs querelles, leurs vengeances, leurs larmes, leur emprisonnement dans les liens, leurs passions de toute sorte, [fit] [...] des hommes qui furent au siège de Troie des dieux et des dieux avoir fait des hommes[52] », il ne peut en aucun cas prétendre à la paternité d'une théorie philosophique[53].

Il faudra attendre les textes de Platon pour apercevoir une esquisse de la conceptualisation du phénomène. L'apport fondamental de celui-ci a été d'introduire l'enthousiasme dans l'opposition formelle entre la rhétorique et la philosophie, afin d'en justifier un en regard de l'autre. Il en résulte alors une forte ambiguïté qui s'illustre notamment à travers deux textes prééminents du philosophe : *Ion* et *Phèdre*, exposant respectivement la folie de la rhétorique et l'élan de la philosophie[54].

---

[52] Michel Deguy, « Le Grand-dire » dans Collectif, *Du Sublime*, *op. cit*., p. 13-14.
[53] Achim Geisenhanslüke, *Le Sublime chez Nietzsche*, *op. cit.*, p. 17.
[54] *Ibid.*, p. 19.

Platon

Chez Platon, l'enthousiasme débute par le constat suivant : la création humaine est soumise à un délire d'où s'ensuit une annihilation entière de la subjectivité de l'homme : « Le poète en effet est chose légère, chose ailée, chose sainte, et il n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un dieu, qu'il ait perdu la tête, que son propre esprit ne soit plus en lui[55] ! »

Sur le modèle homérique, la théorie platonicienne discerne le rôle du divin dans l'enthousiasme, de même que son corollaire sur l'esprit : la *sententia* en résume parfaitement sa composition. Mais contrairement à son prédécesseur, Platon opte pour des exercices davantage théoriques sur le phénomène de désintégration de la raison afin d'en dégager le fonctionnement. Mises en situation, exemples et dialogues sont autant de médias qui permettent d'illustrer et d'expliquer les divers concepts attenants à l'enthousiasme. En outre, on retiendra prioritairement la notion de la *furor animi*[56], délire prophétique de l'esprit qui renseigne sur les causes et incidences du soulèvement de l'âme : son fonctionnement est identique à celui de l'enthousiasme, à la différence que Platon dénomme pour la première fois le concept. On constate qu'en tout lieu, l'enthousiasme homérique et la *furor animi* platonicienne ont les mêmes mécanismes. Du reste, l'abdication de l'individualité astreinte par l'Olympe confirme la toute-puissance de l'immortel sur le mortel, tout en en faisant un paradigme à atteindre, une imago céleste, un holotype — type primitif certes, mais sublime —, qui habite la plénitude de l'homme et le soustrait à toute eccéité. Ce qui caractérisait le mortel — sensibilité, raison, liberté — se trouve purement et simplement anéanti. Dépossédé de sa propre réflexion (*alienatio mentis*), l'esprit est soumis à la volonté de son hôte et devient une marionnette dont seulement Lui en connaît les ficelles : l'enveloppe mortelle est uniquement conductrice de l'idée supérieure, l'émetteur d'une entité extérieure souverainement transcendante ; ce à quoi nous assistions chez Télémaque.

---

[55] Platon, *Ion*, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1950, t.II, 534-b.
[56] André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique : études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, PUF, 1959, p. 97.

Cependant, à l'opposé de ses homologues contemporains, Platon va remettre en question la possibilité d'une création et d'une vaticination[57] personnelle qui contraindrait à l'occupation éphémère de l'être. Ce qui s'exhale alors de cette conception est davantage négatif, étant donné qu'elle somme la néantisation de la raison ; et Platon, fondamentalement philosophe, répugne tout ce qui s'opposerait à l'expression du *logos* (raison) notamment grâce à la *technè* (la technique, l'acquis), la rhétorique en étant l'antagoniste direct. Le caractère délétère de l'enthousiasme et de l'annihilation de la raison nous est d'ailleurs explicité dans l'*Ion*. Platon, se référant au rhapsode éponyme et son analogie entre la rhétorique et la pierre d'Héraclée, démontre l'écueil menaçant toute personne qui se laisserait habiter par l'enthousiasme :

> En fait, il y a cette faculté, chez toi, de bien parler d'Homère qui n'est point un art, [...] mais une puissance divine qui te met en branle, comme dans le cas de la pierre qui a été appelée « magnétique » par Euripide [...]. Cette pierre en effet ne se borne pas à attirer simplement les anneaux quand ils sont en fer, mais encore elle fait passer dans ces anneaux une puissance qui les rend capables de produire ce même effet que produit la pierre et d'attirer d'autres anneaux ; si bien que parfois il se forme une file, tout à fait longue, d'anneaux suspendus les uns aux autres, alors que c'est de la pierre en question que dépend la puissance qui réside en tous ceux-ci. Or c'est ainsi, également, que la Muse, par elle-même, fait qu'en certains hommes est la divinité, et que, par l'intermédiaire de ces êtres en qui réside un dieu, est suspendue à elle une file d'autres gens qu'habita alors la Divinité ! Ce n'est pas, sache-le, par un effet de l'art, mais bien parce qu'un dieu est en eux et qu'il les possède, que les poètes épiques, les bons s'entend, composent tous ces beaux poèmes, et pareillement pour les auteurs de chants lyriques, pour les bons.[58]

Le rhapsode incarne donc la tradition de la rhétorique dès l'instant où la puissance de son langage impulse chez son auditoire un effet dans son être, un soulèvement des passions, un surgissement du *pathos* — ce qui affecte et trouble, ce qui emporte, effrène. Au même titre que la poésie qui commande l'enthousiasme, la rhapsodie s'oppose également chez Platon à la philosophie, puisque cette dernière demeure dépendante du *logos* et n'appelle pas au divin. Étant donné que le poète ou le rhapsode n'est pas auteur à proprement dire de son art, l'idée lui étant supérieure, Platon l'exclut de son système. À l'aide du personnage d'Ion, Platon expose les dangers, certes, du soulèvement, mais d'une manière générale de tout acte relevant de la fiction, prosodique ou non. Ainsi, toute lecture

[57] Platon, *Ion* 534-b.
[58] *Ibid*., 533 d-e.

ou récitation d'un texte — qui tendra lui-même à se vouloir sublime par son fond ou sa forme — est d'emblée opposée au système platonicien, car fondamentalement, son auteur usera de la rhétorique pour galvaniser son auditoire. On considère alors que ces types de discours relèvent davantage de la *mania poietiké* (rhétorique : élévation de l'homme au rang des dieux par l'anéantissement de la raison) que de la *mania erotiké* (philosophie : don du ciel). Il faut néanmoins insister sur la distinction formelle entre les deux types de *mania* puisqu'elle est centrale à la compréhension de la démarche de Platon ; car selon lui, la folie poétique présuppose le danger de l'effondrement du *logos* dont la philosophie protège l'homme[59].

Car en dépit de sa condamnation de l'enthousiasme, Platon tente malgré tout de légitimer la *furor animi* dans un cadre philosophique en manipulant adroitement les concepts. Ainsi le délire (*maniké*) ne sera plus honteux ni déshonorant, puisqu'utilisé par les anciens ; seulement les modernes en feront un travestissement en insérant un *t* dans le mot pour en faire *mantiké* (divination)[60]. Sa démarche, diamétralement paradoxale, essaie donc de réprouver la *mania poietiké* (poète), la *mania mantiké* (prophète) et la *mania telestiké* (prêtre), tout en disculpant la *mania erotiké* (philosophe) afin de justifier le délire des philosophes.

> Il y a une troisième espèce de possession et de délire, celui qui vient des Muses. Quand il s'empare d'une âme tendre et pure, il l'éveille, la transporte, lui inspire des idées et des poèmes de toute sorte et, célébrant d'innombrables hauts faits des anciens, fait l'éducation de leurs descendants. Mais quiconque approche des portes de la poésie sans que les Muses lui aient soufflé le délire, persuadé que l'art suffit pour faire de lui un bon poète, celui-là reste loin de la perfection, et la poésie du bon sens est éclipsée par la poésie de l'inspiration.[61]

Au final, il semble que sa tentative soit concluante, mais par le seul principe de réappropriation de la poésie[62] ; c'est-à-dire qu'en considérant « l'enthousiasme comme le fondement de la poésie, en tranchant ainsi le nœud entre poésie et rhétorique, [Platon] rattach[e] la poésie à la philosophie[63]. » Puisqu'il condamne la poésie issue de l'art,

---

[59] Achim Geisenhanslüke, *Le Sublime chez Nietzsche*, *op. cit.*, p. 21.
[60] Platon, *Phèdre*, *op. cit.*, t. II, 244 b-d.
[61] *Ibid.*, 245 a.
[62] Achim Geisenhanslüke, *Le Sublime chez Nietzsche*, *op. cit.*, p. 22.
[63] *Id.*

autrement dit de la rhétorique et de la *technè*, la poésie d'inspiration divine est donc légitime, si les Muses en sont à l'origine ; et en faisant deux pierres d'un coup, cette distinction lui permet alors d'intégrer la philosophie à l'enthousiasme.

Pour cautionner son hypothèse, il utilise le mythe de Pégase en présupposant alors une double nature à l'homme : l'âme humaine

> a une force composée d'un attelage et d'un cocher ailés. Chez les dieux, chevaux et cochers sont également bons et de bonne race et chez les autres êtres, ils sont de valeurs inégales ; chez nous, le cocher gouverne l'attelage, mais l'un de ses chevaux est excellent et d'excellente race, l'autre est tout le contraire par lui-même et par son origine.[64]

Sans ainsi prétendre à une supériorité totale qui invaliderait aussitôt toute théorisation de l'enthousiasme, tout homme pouvant justifier dans son unité un élément issu du transcendant se voit transporter vers la postérité. « L'enthousiasme philosophique qui implique une purification de l'esprit consiste donc dans un transport de l'homme vers les hauteurs des dieux[65]. » La matière pesant franchement vers le bas, l'esprit ne peut alors que tenter d'atteindre le haut, et la nature de l'homme étant de diminuer foncièrement la part corporelle et mortelle de son être qui pourrait l'empêcher de l'emporter plus haut, le philosophe essaiera de se distinguer du commun grâce à ce principe simple : si le corps rattache foncièrement l'homme au périssable, la seule possibilité d'élévation se cristallise autour de la pensée, seul organe mortel ayant la capacité de s'échapper dans l'immensité sans pourtant devoir se mouvoir[66].

Il s'agit là de l'effort de la philosophie, du but ultime qu'elle s'est fixé. En affirmant le penchant infus de la nature humaine à « admir[er] les parties mortelles de soi et [...] néglige[r] d'augmenter l'immortel[67] », malgré les prédispositions au grand, l'homme, peut-être par manque d'entraînement, de sollicitation, ou par peur de l'échec, laisse souvent

---

[64] Platon, *Phèdre*, *op. cit.*, 246 a-b.
[65] Achim Geisenhanslüke, *Le Sublime chez Nietzsche*, *op. cit.*, p. 23.
[66] *Id*. « Platon présuppose que l'homme se compose de deux parties différentes : la matière qui pèse vers le bas, et l'esprit qui cherche l'élévation vers le haut. L'enthousiasme philosophique qui implique une purification de l'esprit consiste donc dans un transport de l'homme vers les hauteurs des dieux. »
[67] Michel Deguy, « Le Grand-dire » dans Collectif, *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 14.

au divin ce qui doit relever du divin ; et de là se forme la critique platonicienne envers la rhétorique, comme quoi « une " vie " qui ne se redresse pas contre le mortel, cherchant la figure et l'accroissement du non-mortel, n'est pas " digne d'être vécue "[68]. » Mais à juste titre, le sublime nous exhorte à avoir une « relation avec ce qui dépasse le périr », avec les dieux. De là se justifie l'enthousiasme platonicien au vu de la *mania erotiké*.

Que signifie *hyper-airô* ? Michel Deguy répond : « dépasser, surplomber, au-dessus même des choses humaines (*anthropina*)[69] » ; n'est-ce pas le but du philosophe ? Essayer d'atteindre un état de conscience supérieur qui permet un jugement objectif en connaissance de la vérité ? S'élever à ce niveau serait s'élever au niveau du Transcendant et l'emporter sur la condition mortelle ; de sorte que par l'enthousiasme, le philosophe serait à même de contempler l'Être absolu, contrairement aux rhéteurs qui « feraient semblant » de le contempler. En réalité, dans une perspective philosophique, sa tentative se révèle un succès, parvenant à légitimer la *mania erotiké* en regard des autres *mania* ; mais dans sa globalité, il semble toutefois que la légitimation de l'enthousiasme de la *mania erotiké* ne surpasse pas les autres types de *mania* en noblesse. Pourquoi aurait-elle préséance sur les autres ? L'individu ne tente-t-il pas d'accéder à la perfection ou au sublime, quel que soit son exercice ? (Une réponse à ces questionnements sera d'ailleurs apportée ultérieurement par Longin).

Voici enfin le paradoxe de la théorie platonicienne : *Ion* attaque la théorie rhétorique de l'enthousiasme comme une dénaturation de la *physis* (nature), un abominable abandon de l'esprit et l'assujettissement à la *technè* au profit de quelques vers bien construits ; alors qu'il défend dans *Phèdre* la *mania erotiké*, unique *maniké* traçant la route de la vérité. Paraît-il que seule la mégalomanie du philosophe semble

---

[68] *Ibid*., p. 15. Dans son analyse du sublime, les propos ici tenus par Michel Deguy portent sur l'écriture d'Homère. Cependant, ceux-ci peuvent trouver également place dans l'analyse de Platon puisque bien qu'il ne formule pas sa pensée exactement en ces mots, l'idée y est tout de même présente. Je pense qu'il s'agit en autre de démontrer la différence méthodologique et philosophique entre le commun, ou les rhéteurs, les faux-poètes (ceux qui ne sont pas inspirés par les Muses), les prophètes et les prêtres, et les philosophes ; car le philosophe utilise le don de la nature pour s'élever, contrairement aux autres qui tentent de témoigner d'une élévation mortelle qui n'est en réalité qu'une tromperie destinée à acquérir la reconnaissance et la gloire.

[69] *Id*.

peser dans la balance des considérations en termes de hiérarchisation et d'homologation de l'enthousiasme. Il sera d'ailleurs le seul « théoricien » du sublime à défendre cette hypothèse ; notamment à cause de son application essentiellement philosophique. Les théories subséquentes s'écartant considérablement des préoccupations philosophiques de Platon, il est alors normal de voir cette dimension abandonnée dans les siècles suivants, même si Kant fera de la raison le schème central de sa théorie du sublime et rejoindra sur quelques points les réflexions du Grec.

Longin

Mais pendant que Platon tente une autolégitimation de sa discipline, Longin s'attarde davantage à l'élaboration de sa théorie du sublime et de ce qui la compose. L'enthousiasme n'y est effectivement pas exclu. Mais dans une démarche diamétralement opposée à celle de Platon, il translate ce que son prédécesseur a si chèrement défendu, c'est-à-dire la suprématie du soulèvement philosophique, en faisant à nouveau passer le sublime dans la sphère rhétorique ; ce repositionnement de la part de Longin n'engendre cependant pas corollairement le rejet des théories platoniciennes. Bien entendu, le philosophe avance de nouvelles idées s'opposant aux hypothèses de Platon, mais à de nombreuses reprises ses propres conceptions rejoindront celles de son prédécesseur. L'exemple ci-contre illustre bien cette acculturation entre les deux systèmes de pensées :

> Car, il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au Discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute. Il ne suffit pas d'un endroit ou deux dans un ouvrage, pour vous faire remarquer la finesse de l'Invention, la beauté de l'Économie, de la Disposition ; c'est avec peine que cette justesse se fait remarquer par toute la suite même du Discours. Mais quand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme une foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'Orateur ramassées ensemble.[70]

[70] Longin, « Traité du sublime », dans Boileau, *Œuvres complètes IV*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1966, p. 50.

Dans son mécanisme, l'enthousiasme longinien demeure parfaitement similaire à l'enthousiasme platonicien, ainsi qu'homérique. Sa particularité sera néanmoins d'insister davantage sur l'effet simultané produit chez l'auteur et son auditoire et non plus comme chez Homère et Platon, où le soulèvement de l'âme appartenait uniquement à l'entité créatrice. Par exemple, Homère nous rapporte l'effronterie de Télémaque ou la colère d'Achille : « Non, chien, ne me supplie ni par mes genoux ni par mes parents. Aussi vrai que je voudrais voir ma colère et mon cœur m'induire à couper ton corps pour le dévorer tout cru, après ce que tu m'as fait, nul n'écartera les chiens de ta tête [...].[71] » Démosthène quant à lui profère un serment au nom des héros qui périrent pour la liberté des Grecs : « Non ! vous n'avez pas failli, je le jure au nom de ceux qui ont risqué leur vie à Marathon ![72] » Dans les différents cas, chez ces auteurs, les discours des personnages transmettent les sentiments qui les habitent ; mais l'effet produit chez ceux qui assistent à ces démonstrations de la grandeur humaine est négligé. Afin d'expliquer cet attribut de l'enthousiasme, Longin se penche sur l'origine de ces interventions. De là il élabore sa théorie des « sources du Grand », expliquant que

> [...] sous l'effet du véritable sublime, notre âme s'élève, et, atteignant de fiers sommets, s'emplit de joie et d'exaltation, comme si elle avait enfanté elle-même ce qu'elle a entendu.[73] (VII — II)

Tout comme la fureur qui s'empare de la Pythie d'Apollon sur le sacré trépied — d'où, par une ouverture au sol, se fait sentir le souffle du dieu telle une « vapeur toute céleste » — ou à l'instar d'Athéna et Télémaque, l'ascension permet de porter les discours vers le haut. Certes, ceux-ci sont grands par leur véhémence, mais l'effet chez l'auditoire est tout autant substantiel et dépendant de l'enthousiasme. Néanmoins, leur auteur semble complètement les négliger : par la noblesse des origines du discours, Homère et Platon y limitent et y circonscrivent son champ d'action. Mais bien au contraire, le dieu moteur de ce transport de l'être n'est-il pas à même de produire un résultat identique chez l'individu qui entend sa parole ? Si l'on clame la toute-puissance et la sublimité de

---

[71] Homère, *Iliade*, *op. cit*., XXII, 345.
[72] Démosthène, *De Cor*., 208.
[73] Longin, « Traité du sublime », dans *Du Sublime*, traduit du grec, présenté et annoté par Jackie Pigeaud, Paris, Éditions Payot et Rivages (Coll. Petite bibliothèque), 1993, p. 61.

l'immortel, toutes choses résultant de son action ne sont-elles pas productrices du même phénomène, dans un espace géographique déterminé par la force même de l'émetteur ?

Longin envisage cette possibilité et la développe dans son traité. Afin de se justifier au vu des théories très directrices de Platon, il agrémente sa réflexion avec la réflexion selon l'identification de l'enthousiasme et du sublime ne s'effectue plus selon le « rapport de la rhétorique à la persuasion, mais du stupéfiant à l'extase (*thaumasion ; ekstasis)*[74]*.* » La rhétorique longinienne serait alors un ravissement (rapt) par le discours, un mouvement qui déroberait et détacherait des attaches terrestres.

> La parole exerce un grand pouvoir, elle qui, étant très peu de choses et qu'on ne voit pas du tout, accomplit des ouvrages très divins [...] [;] la puissance du discours a le même rapport à la disposition des âmes que la disposition des drogues à la nature des corps.[75]

L'enthousiasme, selon Longin, agit semble-t-il comme une addiction inassouvie. Elle proviendrait, à l'instar de l'allégorie de la caverne de Platon, de l'accès à une transcendance qui rapprocherait du divin et qui empêcherait l'esprit, en quelque sorte, de s'y éloigner longuement. Une fois dans la lumière, impossible de s'y soustraire ! Gorgias, contemporain de Platon, met en évidence cette force du langage que craint tant l'auteur de la *République* ; car il formule la toute-puissance des mots sur la raison, et quiconque se complaît dans l'écoute des orateurs perd, toujours selon Platon, la raison (par le phénomène d'annihilation). Non seulement l'instant du discours prive momentanément l'homme de son *logos,* mais aussi il le dispose à son assuétude. Si ce genre de discours est trop souvent écouté par l'auditoire, le résultat pour Platon est désastreux : de fil en aiguille, on se trouve confronté à une foule, avide de Grand en dépit de son esprit, et qui accroît ces moments d'écoute enthousiaste, alimentant alors sans fin l'abrutissement général. Plus grand est l'auditoire, plus nombreux sont ceux qui abandonnent leur liberté, plus dangereuse est cette catégorie d'individus.

---

[74] Michel Deguy, « Le Grand-dire », dans Collectif, *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 22.
[75] Gorgias, « Éloge d'Hélène », cité dans Michel Deguy, « Le Grand-dire » dans Collectif, *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 22.

Pour Longin, ce phénomène distingue au contraire le sublime du commun, et y est essentiel. Se pose alors le problème du critère d'universalité du sublime — universalité déjà annoncée chez Homère et Platon certes, mais confirmée chez Longin. On affirme alors haut et fort le caractère envoûtant, et l'absoluité de quelque chose qui peut et surtout doit toucher toutes les personnes soumises à son champ d'action : « Est sûrement et vraiment sublime ce qui plaît toujours et à tous[76] »,

> car lorsqu'en un grand nombre de personnes différentes de profession et d'âge, et qui n'ont aucun rapport ni d'humeurs ni d'inclinations, tout le monde vient à être frappé également de quelque endroit d'un discours, ce jugement et cette approbation uniforme de tant d'esprits, si discordants d'ailleurs, est une preuve certaine et indubitable qu'il y a là du merveilleux et du grand.[77]

Paul Valéry le faisait dire à M. Teste : « le sublime les simplifie » ; faisant référence à la globalité, à tout ce qui peut plaire. La force présente dans la parole, le dire, est ce qui peut traverser et surpasser les différences dans la diversité[78]. Ce que d'un côté Platon considère comme « le » danger absolu, de l'autre, Longin y voit un espoir ; espoir de rapprochement, d'union et de communion entre plusieurs individualités qui se placent, pendant quelques instants, sous la tutelle d'un orateur. Ce qui différenciait et divisait auparavant les hommes les réunit dorénavant en un même endroit, toutes divergences oubliées, afin de profiter et de se laisser transporter par la transcendance de l'évènement.

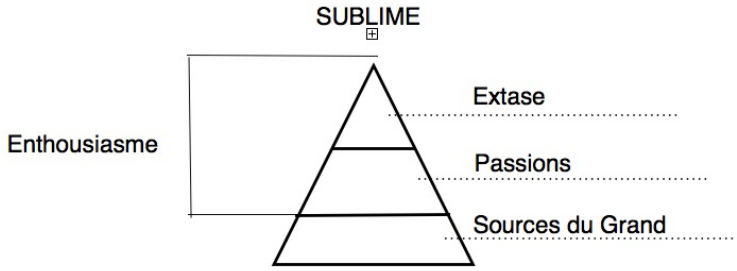
Ce « phénomène de masse », comme il serait appelé désormais, permet non seulement de mettre en évidence l'un des concepts importants dans la phénoménologie de l'enthousiasme (universalité), mais également fait ressurgir, grâce au regroupement des individualités, la notion d'*ekstasis*. Bien qu'il paraisse évident d'identifier l'extase comme central à la définition de l'enthousiasme longinien, il ne faut pas oublier deux choses. Primo, l'extase n'est pas présente dans les théories antérieures à Longin : de nombreuses définitions s'attardent sur le sentiment mystique causé par l'extase, alors que la notion « d'être en extase devant quelqu'un » est mise de côté. Seule l'extase du

---

[76] Longin, *Du sublime*, traduit du grec, présenté et annoté par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages poche (Coll. Petite bibliothèque), 1993, p. 62.
[77] Longin, « Traité du sublime », dans Boileau, *Œuvres complètes IV*, *op. cit*., p. 401.
[78] *Ibid*., VIII, 1.

créateur est prise en compte. Secundo, le rôle cardinal qu'occupent les passions dans la théorie longinienne du sublime ramène cette dimension « d'admiration éperdue » face à un individu ou un objet. Pour résumé, l'*ekstasis* serait le deuxième engrenage d'un mécanisme supérieur de l'enthousiasme.

En fait, on peut dégager une organisation hiérarchique bien réglée qui induit l'avènement du sublime[79].



Le graphique *supra* schématise le mécanisme du sublime. Son fonctionnement est linéaire et le passage d'un niveau à l'autre est déontique. Il est d'abord nécessaire d'instituer le fait suivant : le sublime est une notion qui regroupe différents phénomènes qui s'unissent pour produire un effet esthétique précis. Au bas de l'échelle se retrouvent les « sources du Grand » comme l'appelle Longin : elles sont ce qui permet l'apparition du phénomène sublime dans sa globalité. Mais attention, elles n'en sont pas le mouvement élémentaire, mais seulement l'inspiration. Une source est une *présentation*[80], une image qui *présente* la réalité telle qu'elle est. Elle inspire l'âme et la prépare à un éventuel débordement. Il s'agit de se préparer à « s'ouvrir au grand, de s'oublier, de consentir à l'autre, de se laisser posséder, pénétrer, comme la Pythie par le souffle apollinien, et d'enfanter[81] » ; enfanter du sublime dans toute sa splendeur, grâce à la

[79] Cette hiérarchie n'est pas présente chez Longin, ni chez d'autres théoriciens d'ailleurs. Toutefois, en essayant d'identifier les processus de mise en route du sublime, voilà ce qui se dessine : une liste de notions subséquentes, subordonnées et sous-jacentes liées les unes aux autres, afin de produire le sublime. La schématisation du phénomène que je propose est donc une exégèse fondée sur les théories de Longin.
[80] L'utilisation de l'italique dans ce cas précis, et qui sera réutilisé tout au long de cette étude, sert à distinguer les mots présentation et représentation des concepts de *présentation* et *représentation* développés par Platon. Ces deux concepts seront exposés et expliqués dans la partie portant sur les théories de l'art antique. cf. 36.
[81] Jackie Pigeaud, « Présentation », dans Longin, *Du sublime*, *op. cit*., p. 27.

transe dans laquelle le grand plonge l'esprit et le corps ; transe poussée par la force des passions en jeu dans la *présentation*.

Multiples chez l'homme, bonnes ou mauvaises, les passions sont le principe élémentaire du sublime, ce qui le meut et le porte vers l'avenir, car tout emportement nécessite obligatoirement un soulèvement des passions. Confrontée à une *présentation*, l'âme d'un individu est remplie, ou non, par le sujet, éveillant, ou non, des affinités ou des répulsions chez lui[82].

Finalement, suite à l'embrasement des passions viendra l'*ekstasis,* mettant alors hors de lui et du monde sensible l'individu, afin de l'amener vers le plaisir extrême. L'extase calque le mode de fonctionnement de l'enthousiasme, mais délaisse sa dimension théologique : l'anagogie en est entièrement soustraite, et aucune contemplation du mystique ou du transcendant n'est présente. Elle se transmet méthodiquement par la parole et agit aussi bien sur l'orateur que l'auditeur, impliquant évidemment que le sujet et la rhétorique choisis soient exemplaires.

En définitive, l'enthousiasme paraît désigner l'unification parfaite des passions et de l'extase, sous égide déique. Bien que la négation sus-démontrée du mystique dans l'apparition de l'extase et des passions puisse sembler paradoxale face à l'explication globale de l'enthousiasme, un lien logique se crée malgré tout entre ces trois. Que les passions soient d'origine mortelle ou immortelle, alors tributaire de la source du Grand à laquelle l'individualité est confrontée, et bien que l'extase débute la prise hégémonique du sensible sur la raison, le caractère divin que prend alors l'enthousiasme, qui englobe l'intégralité de ces paliers, témoigne du principe métaphysique du phénomène qui dépasse alors l'intelligibilité humaine. Et y a-t-il un concept plus complexe et hors d'atteinte que celui de Dieu ? L'enthousiasme serait donc un moyen de transmettre l'idée de la folie créatrice, de la perte de la conscience réelle au profit d'une attention féale et imperturbable envers l'objet (la source) contemplé.

---

[82] *N.B* : la passion est le concept sur lequel se fondera l'étude actuelle du sublime dans les œuvres romanesques de Balzac.

Ceci étant dit, une fois cette structure dégagée et expliquée, il est impossible d'omettre l'importance des passions dans la théorie du sublime, de l'Antiquité à nos jours. Bien qu'elle ait été identifiée par Platon comme étant sous-jacente au soulèvement, aucun théoricien ne l'avait définie en tant qu'alter ego de l'enthousiasme, avant Longin, qui va l'intégrer non seulement à sa théorie de l'enthousiasme, mais également à sa théorie globale du sublime. On constate alors que l'interdépendance des deux concepts est sans conteste requise : de sorte que sans enthousiasme il n'y a pas de passion, et sans passion l'enthousiasme ne peut définitivement pas se manifester. D'ailleurs, comme le fait si bien remarquer Adriana Zangara, dès qu'enthousiasme et passion sont considérés comme étant l'origine et l'effet de la *phantasia* rhétorique et la *phantasia* poétique, il est aisé de confondre les buts de l'un et de l'autre[83].

L'on a donc établi que le rôle de la passion dans l'enthousiasme et de manière plus générale dans le sublime est crucial : elle revêt chez Longin, et d'ailleurs chez tous les théoriciens qui lui succéderont, une fonction motrice : elle en est le mouvement primitif. Sans passion, il n'y a pas de sublime. Certes plusieurs concepts demeurent capitaux au sublime ; autant sont-ils tous dépendants de la passion seule. Elle est Prométhée, le feu créateur qui en façonne les pourtours ; elle est la cause et le résultat des prières de Pygmalion et de l'animation de Galatée ; elle est le courage Orphée face aux dangers des enfers ; elle transforme le lâche en héros et le héros en traître.

Il faut néanmoins insister sur le fait que toutes les passions ne sont pas bonnes, et toutes ne conduisent pas à l'extase : l'intervention d'une passion n'est en aucun cas un gage de sublime. Pourtant, il est vrai que Longin l'identifie comme l'une des cinq sources de son sublime poétique, mais précise bien que cette passion doit être violente, puisque « créatrice d'enthousiasme » ; un sentiment mitigé ne pourrait déclencher une réaction suffisamment impétueuse pour engendrer, en paroles ou en actes, du sublime. Il justifie

[83] Adriana Zangara, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique. IIe siècle av. J.-C. — IIe siècle apr. J.-C.*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales *et* Librairie philosophique J. Vrin (Coll. Contextes), 2007, p. 265. Les propos de Zangara rejoignent notamment les théories longiniennes portant sur l'étude simultanée de l'enthousiasme chez l'émetteur comme chez l'auditeur.

ses propos en citant le discours politique de Démosthène, affirmant ainsi que le sublime démosthénien et son extrême tension naît de ses indignations et des passions violentes qui étourdissent le public[84] ; d'où la sublimité de l'adresse du politicien se récriant contre l'oubli des héros de la Grèce[85]. Longin légitime l'usage des passions par le raisonnement suivant : puisque dans l'immobilité réside la tranquillité, dans le mouvement affleurent le désordre et la passion. Le désordre est donc ce qui perturbe la raison et conduit le *pathos* à occuper une position disproportionnée par rapport au *logos* ; ou ce qui provoque l'enthousiasme.

Il est problématique d'aborder les passions sans également traiter de la qualité des *présentations* et des *représentations* (des sources du Grand), puisqu'elles sont les seules à pouvoir initier un mouvement violent de l'âme. Mais on ne peut ici amorcer une réflexion sur un objet sans devoir porter un jugement esthétique sur celui-ci. D'ailleurs, l'étude du sublime engage automatiquement l'étude de la conception de l'art ou du moins des systèmes d'appréhension des objets étudiés. De fait, avant même de pouvoir nous interroger sur la valeur esthétique du phénomène, il est nécessaire de s'attarder sur la conception de l'art à l'ère antique. La conceptualisation de l'art, et méthodiquement de l'organisation du monde, paraît indispensable dans une société construite en majeure partie sur leur apperception.

---

[84] Longin, *Du Sublime*, *op. cit*., p. 75.
[85] *Cf.* note 72.

II
Théorie de l'art antique

> […] à la limite de ce qui est à l'art plus « essentiel » que son essence d'« art » elle-même, de même que le sublime est plus « essentiel » à la beauté que l'essence même du beau.[86]
>
> Jean-Luc Nancy

L'Antiquité présente de nombreux clivages en matière de conceptualisation des schèmes ; l'antinomie apparente entre les principes de *présentation* et de *représentation* ne fait que diviser davantage cette fracture théorique. Les deux concepts font référence à des systèmes de création foncièrement dissemblables, cachant également en toile de fond des théories respectives et complexes qui instituent un nouveau contrat social : « l'esthétique ou la pensée de l'art — mais aussi, la pensée, en tant que l'art la provoque [...][87]. » Ainsi, le choix entre l'un ou l'autre signifiera quelque chose qui outrepasse l'art dans l'art, ou qui outrepasse l'art lui-même[88].

À plusieurs égards, l'art et la philosophie partagent de nombreuses occurrences et s'interpellent sans cesse, conséquence d'un continuel questionnement sur l'esthétique et la philosophie, la philosophie de l'esthétique et la philosophie dans l'esthétique, de la pensée de l'art et de l'art comme pensée[89] — notons que cette interrogation soulevée ici se veut également une définition du sublime dans sa globalité. D'ailleurs l'intérêt principal des conceptions de l'art n'est-il pas de pénétrer sa propre essence et d'en dégager un ordre divin que ce soit par introspection ou provocation ? Entreprendre ce type de réflexion sur l'art, et plus largement sur l'acte de création, demande subrepticement de s'interroger

---

[86] Jean-Luc Nancy, « Préface », dans Collectif, *Du sublime, op. cit*., p. 7.
[87] *Ibid*., p. 5.
[88] *Ibid*., p. 7.
[89] Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », dans Collectif, *Du sublime*, *op. cit*., p. 45.

sur la naissance de l'homme, de s'abîmer sur sa venue au monde et sur la genèse de l'humanité : « [L]e rôle de l'art n'est pas d'enfoncer encore davantage l'homme dans sa misère, dans sa souffrance ou sa tristesse — mais de l'en délivrer, de lui donner une clef de sortie en le soulevant du plan réel, lourdement quotidien, jusqu'au libre plan esthétique où l'artiste se hisse lui-même pour vivre et respirer[90]. » L'art traite simultanément sa propre conception (l'art comme art) et des diverses *maniai* dans une quête d'élévation et d'aspiration divine. Vivre c'est créer, créer c'est se sentir en apesanteur et attiré vers l'immensité céleste. Le *haut,* c'est vivre ! Cette distanciation de la matière, de ce qui pèse, se rattache au réel et donc au mortel, permet d'atteindre la *présentation de la liberté* comme le formule Kant, enjeu qui se détache de la *représentation de la vérité* et donc de la *mimêsis* antique.

Voilà l'action de l'art sur la pensée et de la pensée sur l'art : une constante redéfinition des enjeux éphémères qui conduit non seulement le sublime à travers les siècles, mais renouvelle également le sentiment d'existence. Créer c'est « vivre et respirer ». Mais cette sensation qui rattache l'homme au réel n'est pas universelle. Platon, le premier, se positionne contre la *représentation* et en dénonce la dimension trompeuse ; quant à Longin, il fait un art de l'art grâce à la rhétorique. La création artistique et la sublimité forment une unité homogène, puisque traitant du même sujet, l'esthétique, et du même objet, les *présentations* et les *représentations :* la nécessité d'en connaître les diverses conceptions est alors primordiale.

Le sublime antique doit être abordé et entendu dans l'horizon qui fut le sien : « celui d'une élévation de l'humanité au-dessus d'elle-même[91]. » Portée par la philosophie grecque et les sophistes, la notion du sublime siège dans l'héritage de la poésie et de la politique. Elle cherche incessamment à ériger un humanisme duquel la dépendance humaine ne serait pas strictement d'ordre naturel, mais artistique, en lui donnant forme et contenance. Cet amalgame de nature et d'art aspire ainsi à l'édification d'une science propre à requérir l'intervention du désir et d'un art en mesure de nourrir l'esprit[92]. Malgré

---

[90] Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie,* Paris, Flammarion, 1950, p. 25.
[91] Baldine Saint Girons, *Le Sublime. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 17.
[92] *Id.*

ce désir commun d'ascension, les routes empruntées pour y arriver, ainsi que les conceptions qui en sont faites, sont assez différentes.

Platon et Longin : présentation contre représentation

La question de la *présentation* et de la *représentation* intègre de manière synchronique le problème de la *mimêsis* et du système démonique antique : *mimêsis* puisque schématisation du réel, et démonique, puisque soumis aux conceptions polythéistes du monde. La dépendance entre ces quatre notions — *présentation, représentation, mimêsis* et mythologie — suit un parcours schématique logique. Et malgré la dichotomie qui oppose *présentation* et *représentation*, les deux termes appellent tout de même les notions subséquentes. Se rapportant à des niveaux de représentation différents, ils engagent des conceptions du monde, de l'art, du monde de l'art et de l'art dans le monde, et du rôle de l'artiste, qui démontrent une appréhension et une sensibilité souverainement divergentes les unes des autres.

Il s'agit en outre d'exhaler « la pensée de l'art, mais aussi la pensée, en tant que l'art la provoque[93] », car depuis que l'homme acquit la capacité de reproduire, de schématiser son environnement, il n'eut de cesse de conceptualiser sa création, son apparition, à tel point qu'il en développa une cartographie céleste afin de l'aider à embrasser son existence. Qu'il s'agisse de la cosmogonie grecque et romaine, du monothéisme judaïque, catholique et islamique, ou encore des cultes polythéistes asiatiques, tous tentent d'expliquer l'avènement de l'homme sur terre, et l'émergence de l'ordre dans l'univers. Les mythes qui retracent ces faits, comme le vérifient l'anthropologie et l'herméneutique, s'apparentent toujours, de près ou de loin, à un discours sur l'origine, en proposant d'ailleurs un climat créatif, une dynamique opérative, ouvrant eux-mêmes un espace de création[94]. Ils sont constitués d'une substance

[93] Jean-Luc Nancy, « Préface », dans Collectif, *Du Sublime, op. cit*., p. 5.
[94] Jean-Jacques Wunenburger, « Création artistique et mythique », dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 73.

symbolique en images et d'une valeur pragmatique susceptible d'engendrer le sublime : au cœur de chaque acte « de création se tient une matrice de vie, un réservoir de forme, un code génétique d'histoires [qui font croître l'œuvre] dans l'artiste, lui transmettant une force d'extériorisation[95] » ; la définition du mythe semble se rapprocher grossièrement de celle de l'enthousiasme, dans sa finalité du moins.

À l'instar de cette démarche « religieuse » engagée par le mythe, il y a simultanément une réflexion chez les Antiques qui résorbe l'art, et une autre qui l'appréhende dans sa destination[96] : une pensée sublime qui « supprime l'art comme art et le consacre comme philosophie, [et une autre] qui supprime la philosophie comme discours et la conserve comme art : comme art pur de la pure pensée[97]. » Dès l'instant où l'art est institué comme une philosophie, tout semble prendre forme. Si en effet l'art *est* une philosophie, la création en devient son étendard ; et dans un monde où la création se positionne au centre de tout, il est de fait logique d'engager soi-même une réflexion sur sa propre création. Cette appréhension a alors comme résultat l'apparition d'une multitude de « théories » portant sur la conception du monde et son organisation — et par extension, des conceptions de l'art.

Les chercheurs s'accordent généralement sur le fait que la *présentation* se veut sensible puisqu'elle situe en son cœur l'objet, à travers l'aura d'un *paraître* qui ne trouve aucun équivalent dans la réalité. À l'opposée, la *représentation* est non sensible, puisque soumise au *nomos*, c'est-à-dire la norme, à des lois extérieures qui en déterminent la forme et souvent en obligent le sujet et l'objet ; en d'autres termes, elle est soumise à l'opinion publique. De l'un transsuderait le sublime, de l'autre une morale ; l'existence, le fait d'*être au monde*, contre l'oppression sociale.

---

[95] *Ibid*., p. 69.
[96] Jean-Luc Nancy, « Offrande sublime », dans Collectif, *Du Sublime, op. cit.,* p. 48. De cette pensée qui pense l'art dans sa destination résultera le sublime.
[97] *Id.*

Fondés sur un système binaire en opposition, ils engagent de nombreux concepts eux-mêmes indépendants qui permettent d'en accentuer la fracture. Déjà chez les Grecs anciens, il semble d'abord que la création relève directement de la *représentation,* et le but ultime en serait la *présentation*[98]. Les auteurs nous mettent en garde quant aux buts de l'art, car si la *représentation* n'a d'autre but que l'art en lui-même, l'art en tant qu'art, question de *(re)présentation* sociale ; si l'art est stagnant ou mène à une pure *représentation*, il s'offre lui-même aux courroux des critiques. En effet, les Hellènes n'envisagent l'art que dans une perspective de « reproduction », autrement dit de copie de la réalité, de la *présentation*[99] déjà existante. D'autant plus qu'en intégrant *sine qua non* la dimension religieuse, toujours omniprésente dans l'acte de création, la possibilité de considérer l'art comme sujet/objet simultané devient tout simplement impensable : le résultat d'une *représentation* sera sans âme, mortel et fini. Une définition aussi négative, privée de toute « animation », vient illustrer le point de vue de Platon : l'impossibilité de conceptualiser la *représentation* comme une entité suffisante en elle-même si elle est réfléchie comme le début et la fin de la création. Certes elle est réfléchie comme le début, puisqu'elle se base sur la réalité, mais elle ne peut pas être envisagée comme la fin. Ainsi, tout homme qui s'évertue à schématiser *quelque chose à la place de quelque chose* émane de la *représentation*.

> Voici donc trois lits à distinguer : l'un essentiellement existant dans la nature des choses et dont nous pouvons dire, ce me semble, que Dieu est l'auteur. [...] Le second est celui que fait le tourneur. [...] Et le troisième celui qui est de la façon du peintre[.] Ainsi le peintre, le menuisier, Dieu, président chacun à un des trois lits. (Livre X)

Primo, en imputant à Dieu le lit originel — l'Idée même de *lit* — c'est également affirmer qu'il est le seul à pouvoir prétendre à la réalité authentique. La figuration mentale que chacun se fait d'un lit est alors elle-même un travestissement, puisque comportant des divergences fondamentales, ne serait-ce que dans la forme de l'objet. Ne prévaut alors que l'idée « philosophique » que l'on s'en fait, une sorte d'idée de l'Idée réservée au

[98] *Ibid.*, p. 49.
[99] La *présentation* est l'image réelle d'un objet, l'inspiration naturelle. Elle est la nature, l'objet ou la personne. Quant à la *représentation*, elle est la copie du modèle original.

créateur originel. Secundo, de manière exégétique[100], l'artisan serait le seul en mesure de reproduire cette idée, car il s'en inspire. Certes, le résultat n'est pas identique, mais il est ce qui s'en rapproche le plus. Il est l'ouvrier de Dieu, il en est les mains. Ultimo, quant aux faiseurs d'images, aux vendeurs de rêves, aux imitateurs de l'imitation, ils schématisent une apparence, une déformation de la déformation. Ils sont des usurpateurs en quête d'acquisition d'un statut auquel seul Dieu peut prétendre : être un artiste. Ils ne sont, tout simplement, que des copistes. De fait, toutes *représentations* issues de l'artiste, tous types confondus, ne sont que des anamorphoses de la réalité, de pâles décalcomanies : « ainsi ne soyons pas surpris que, comparés à la vérité, ces ouvrages soient bien peu de chose. » (*République* — Livre X) L'artiste n'est qu'un faussaire qui travestit soit le tangible, soit l'Idée : « l'ouvrier qui fabrique ces deux espèces de meubles, ne fait le lit ou la table dont nous nous servons que d'après l'idée qu'il a de l'un et de l'autre. » (Livre X) Platon semble écarter toutes possibilités d'envisager que l'artiste puisse, au même titre que le menuisier, se référer à l'Idée. D'emblée, il émet un jugement sur les qualités mêmes de celui-ci ; jugement qu'il confirmera d'ailleurs ouvertement dans la *République*, qualifiant l'art de dangereux pour l'harmonie de la Cité. On retrouve également cette même perception de l'artiste dans les schématisations de l'enthousiasme du philosophe grec ; philosophie versus rhétorique, cette dernière considérée comme de l'art pour de l'art.

Somme toute, le rôle de plasticien serait globalement de *représenter* l'apparence des choses qui donnera l'illusion du réel ; le même constat s'effectuera en Poésie. Platon s'en prend d'ailleurs vigoureusement à Homère quant à la prétention qu'il a dans ses écrits de connaître certains domaines du monde, qui semblent pourtant lui échapper personnellement, mais malgré tout distribuant hardiment aux lecteurs des connaissances et des réalités inconnues :

> Cher Homère, s'il n'est pas vrai que tu sois un artiste éloigné de trois degrés de la réalité, incapable de faire autre chose à l'égard de la vertu que des fantômes, car telle est la définition que nous avons donnée de l'imitateur ; si tu es un artiste du second

[100] Platon n'affirme pas explicitement ce fait, c'est-à-dire de considérer, « dans le pire des cas », l'artisan comme « artiste ». On peut néanmoins en arriver à cette conclusion lorsqu'on s'attarde au Livre X de la *République*.

> degré ; si tu as pu connaître quelles institutions peuvent rendre meilleures ou pires les États et les particuliers ; dis-nous quel État te doit la réforme de son gouvernement, comme Lacédémone en est redevable à Lycurgue, et plusieurs États grands et petits à beaucoup d'autres. (Livre X)

Les reproches adressés à Homère portent sur l'illusion du réel transmise dans ses vers, en prétendant savoir mener des guerres et des combats ; celui qui vit, dans son existence, le poète tenir en sa main autre chose qu'une plume est un menteur. En effet, les pièges discrètement posés par l'auteur amènent le lecteur à croire non seulement à l'historicité du récit, mais également à sa véracité épisodique, c'est-à-dire à sa connaissance des faits appartenant à des temps immémoriaux, à leur déroulement et aux actions et pensés des différents antagonistes. Autrement dit, il fait croire que sa guerre eut lieu (historicité) et qu'il en connaît tous les moments et détails (véracité épisodique). Selon Platon, Homère — et par extension tout artiste — n'est qu'un autre type d'illusionniste, un autre danger pour la République. Il véhicule des faussetés en plus de retourner l'ordre des valeurs en place.

À l'opposé de la cosmologie platonicienne, Longin va promouvoir la *technè* dans la création, en argumentant que l'illusion d'authenticité du discours est essentielle, et l'artifice en est inhérent. Car dans sa *représentation* des choses, « la psyché à désir d'être rapprochée de ce qui lui est " naturel " [...] [;] les figures aident à ce rapprochement en faisant briller le sublime qui se nourrit de leur " technique "[101]. » Michel Deguy explique et appuie d'ailleurs les propos de Longin, affirmant que l'art doit voiler les artifices auxquels il a recours, et rendre invisibles les figures employées, comme « autant de ruses peu avouables » ; notons que le rôle de ces figures est au cœur de la théorie du sublime de Longin, lui-même les désignant comme l'une des cinq sources du phénomène. Donc, la schématisation volontaire d'éléments superficiels à la réalité est certes primordiale, mais également portée par l'enthousiasme : l'individu en *ekstasis* est emporté — ou se laisse transporter —, et n'est plus distrait par la composition formelle de l'œuvre. « Le choc surprend le jugement et nous fait sortir de nous-mêmes, nous plonge dans l'*extase.* Est grand ce qui nous coupe le souffle, d'émoi et de surprise[102]. » Au final, l'art est un art de

[101] Michel Deguy, « Le Grand-dire » dans Collectif, *Du Sublime*, *op. cit*., p. 38.
[102] Jackie Pigeaud, « Présentation », dans Longin, *Du sublime*, *op. cit*., p. 37.

lanthanesthai, ou du *ne-pas-s'en-apercevoir*. Il use de figures, de *technè*. L'*alètheia* (ἀλήθεια), c'est-à-dire la vérité-réalité dans son sens étymologique le plus pur, est alors oublié (*léthè* / Λήθη — oubli) : « l'*alétheia* dans la *lèthé* [...] rend irremarquable le paradoxe de l'énonciation frappante d'une " grande vérité "[103]. » La fabrication ingénieuse est donc chez Longin l'élément constitutif de la création le plus prépondérant. Nous constaterons d'ailleurs, lors de l'analyse du sublime dans *La Comédie humaine*, que la figure de style en est le transmetteur le plus transcendant.

Chez Platon, à partir du Livre X de la *République*, on constate que sa conception de l'art occasionne un malaise qui le conduit à en demander l'exclusion de la Cité. Le livre en lui-même porte sur le bannissement de la Poésie : « Il semble que ce genre de poésie [tragique] est un poison pour l'esprit de ceux qui l'écoutent, lorsqu'ils n'ont pas l'antidote. » (Livre X) Ses théories de l'art s'inscrivent corollairement à ses théories sur l'enthousiasme : qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, les deux portent atteinte à la raison. Toutes supercheries ou détournements qui tenteraient alors d'échapper à la vigilance de celle-ci ou à simplement la détrôner, devraient être formellement bannies. Ou simplement « de ne point admettre dans [l'État] cette partie de la poésie qui est purement imitative. » (Livre X) Une considération volontairement diminuée de l'art — poison pour l'esprit, imitation subordonnée, cabale rhétorique — informe ipso facto sur la position de Platon et de l'appréhension qu'il a de la poésie dans un cadre social :

> - Prends un miroir, présente-le de tous côtés : en moins de rien tu feras le soleil, et tous les astres du ciel, la terre, toi-même, les autres animaux, les plantes, les ouvrages de l'art, de tout ce que nous avons dit. — Oui, je ferai tout cela en apparence ; mais il n'y a rien qui existe réellement. (Livre X)

L'analogie du miroir démontre le narcissisme de l'artiste dans sa tentative d'acquisition d'une valeur — valeur sociale et/ou intellectuelle. Il se hasarde à créditer son œuvre à l'aide de manipulations honteuses afin d'attester de sa force créatrice et de fait, s'offrir comme l'égal de Dieu. Même si précédemment Platon expliquait comment se déroulait la fabrication d'un lit, au final, l'objet créé demeurait inactif. Dans le cas présent, Platon dit :

---

[103] Jean-Luc Nancy, « Offrande sublime », dans Collectif, *Du Sublime*, *op. cit*. p. 39.

tu désires créer la lune, un océan, un animal ou une œuvre d'art ? Eh bien ne t'en déplaise, car tu ne peux pas. Certes, tu réussiras à créer une *représentation* de ces choses (une peinture) ; mais la lune, vois-tu son disque lumineux valser de part et d'autre du ciel ; l'océan que tu contemples, la houle s'avance-t-elle dangereusement vers toi ; le lion dont tu te caches, perçois-tu les légers mouvements qui animent ses flancs à chaque respiration ? Platon condamne donc l'apparence, élément qui distingue foncièrement la *présentation* et de la *représentation.* Mais aborder la question de l'apparence, de la copie et de la réflexion (miroir), la notion de *mimêsis* (μίμησις) nous apparaît comme salvatrice.

En effet, elle se place au cœur de la problématique, clef de voûte des schématisations artistiques. Plus encore, on ne peut parler d'art à l'Antiquité sans aborder la question de la *mimêsis*. Bien qu'une explication plutôt sommaire en soit désormais donnée, le schème est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Les traductions contemporaines s'attardent principalement à la notion d'« imitation », bien éloignée de la sémantique antique, plus riche en signification puisque désignant un amalgame théorique plutôt problématique et transversal[104]. En bref, son application pratique relève de l'exploit.

Élément difficilement maîtrisable puisqu'incombant au domaine démonique, la *mimêsis* antique démontre l'incapacité d'agir sur son environnement, contrairement à la nature romantique qui elle se laissera facilement façonner par les artistes. La quête jamais assouvie du réel plonge l'homme dans l'étude inlassable de la nature, à travers une analyse approfondie du kaléidoscope transcendant du monde. Le but : donner à l'auditoire l'illusion que la *représentation* a sa place dans la réalité ; de là prend forme le paradoxe de l'art antique. C'est-à-dire que, par un jeu de miroirs entre le réel et sa schématisation, l'individu « subit l'illusion [du réel], tout en ayant parfaitement conscience que ce qu'il perçoit n'existe pas vraiment[105]. » Tout comme l'expérimente Socrate dans la *République*, étant l'interlocuteur de Platon, l'homme a conscience de l'inexistence de la *représentation*, mais y consent malgré tout. D'ailleurs, ne s'agit-il pas du but premier de

[104] Le sujet de cette étude n'étant pas à proprement parler une analyse des concepts artistiques antiques, il me semble alors inapproprié d'entrer dans une longue dissertation sur la *mimêsis*, concept qui pourrait à lui seul occuper un ouvrage. Je m'attarderai donc à donner une définition globale du concept, sans m'attarder sur les détails.

[105] Jean-Luc Nancy, « Offrande sublime », dans Collectif, *Du Sublime*, *op. cit*. p. 39.

celle-ci ? N'est-elle pas destinée à *représenter* quelque chose, ne serait-ce qu'à titre moral, afin d'offrir à l'auditoire l'exemplarité ou non d'un fait, même si la *représentation* devant lui est fictive ? Elle doit bien avoir son utilité puisqu'elle trouve son référent dans la réalité. La *représentation* tente de démontrer que le sacrifice d'Antigone au nom de la justice ; que la vengeance d'Électre contre sa mère et son amant ; que la folie qui conduit Œdipe à se mutiler ; que tous se justifient et existent, et qu'afin d'en éviter les conséquences accablantes, il vaut mieux moraliser ces évènements et en tirer un enseignement.

La notion d'art est donc issue de la *représentation*, puisque dans l'apprêt et l'après, mais prenant néanmoins comme modèle le réel[106]. Autrement dit, elle tend vers un résultat anticipé et prévisible de la schématisation du réel, ce dernier inspirant l'artiste qui modèle son sujet pour prétendre son existence. L'œuvre est « *dans* la vie *comme* la vie [...] ; une partie du tout qui représente le tout et sans quoi le tout ne serait pas *représenté*, " réfléchi "[107]. » L'art, fondamentalement mimétique, est une reproduction contrôlée d'un « dire » préexistant ; un re-dire qui trouve son origine dans une situation réelle, dans la nature. Si le « dire » existe déjà, l'art s'attarde alors à l'exprimer, mais avec son propre langage. Mais bien entendu, « *dans* la vie *comme* la vie » n'est pas *la* vie ; ce que d'ailleurs affirme Platon. La démarche de Longin tentera, quant à elle, de justifier cet axiome en affirmant que la tentative de l'homme d'inclure la *technè* dans la *physis* afin de l'égaler est une façon à part entière de prétendre au sublime.

On remarque que les positions respectives campées par Platon et Longin en ce qui concerne l'art sont profondément dissemblables, chacun primant respectivement la *présentation* ou la *représentation*. Les théories platoniciennes condamnent toute amputation de la nature au profit d'un remodelage technique, tout comme la création de nouvelles images. Longin va a contrario promouvoir l'utilisation de ces images (ou figures), puissants médiums, transmetteurs suprêmes du *pathos*. Les recommandations en termes d'usages de ces procédés stylistiques occupent d'ailleurs presque la moitié du

---

[106] Michel Deguy, « Le Grand-dire », dans Collectif, *Du Sublime, op. cit.,* p. 36.
[107] *Ibid*., p. 37.

Traité du sublime. Longin en décortique notamment l'emploi et l'effet dans le discours, et chez l'auditoire. Mais cette assise théorique est en contradiction avec les réflexions platoniciennes qui requièrent le vraisemblable, l'*alétheia* (vérité-réalité), mais dont Longin se détache :

> les *images* dans la rhétorique ont un tout autre usage que parmi les poètes. En effet, le but qu'on s'y propose dans la poésie, c'est l'étonnement et la surprise : au lieu que dans la prose, c'est de bien peindre les choses, et de les faire voir clairement (Longin, chapitre II).

Le rhétoricien affirme ci-dessus la suprématie de l'image dont l'utilisation a pour résultat l'intelligibilité du discours. Presque deux millénaires plus tard, l'on retrouvera la même idée chez Kant, avec l'importance du *Bild*[108].

> Pour produire la majesté, la grandeur d'expression et la véhémence, mon jeune ami, il faut ajouter aussi les apparitions [*phantasia*] comme le plus propre à le faire. C'est ainsi du moins que certains les appellent « fabricantes d'images ». [...] [Q]uand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion, tu crois le voir et tu le places sous les yeux de l'auditoire.[109] (XV — I)

Dans le traitement rhétorique du sublime selon Longin, les procédés stylistiques — ou la fabrication des figures (VIII — I) — de la métaphore, de l'ellipse, de l'amplification ou de l'hyperbole sont des façons détournées de faire comprendre plus efficacement la nature du discours. Grâce aux images, aux références et analogies intégrées dans un discours, l'auditeur lie le fait rapporté à son modèle ou sa situation actuelle. Elles permettent d'illustrer en outre des vérités difficiles à comprendre ou appréhender, ou encore à faire ressentir l'importance d'une conjoncture exceptionnelle. Une fois de plus le procédé actuel se rapporte à l'inspiration de l'acte-discours. Les sources du Grand ordonnent la

---

[108] Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », dans Collectif, *Du sublime*, *op. cit*., p. 50-51. « Le *Bild,* ici, n'est pas l'image représentative, ou encore il n'est pas l'objet. Il n'est pas la mise-en-forme d'autre chose, mais il est la forme se formant, pour elle-même, sans objet : au fond, l'art selon Kant ne saurait rien représenter, ni dans le beau, ni dans le sublime. L' « imagination » ne signifie pas ici le sujet qui met quelque chose en image. Mais elle signifie : l'image s'imageant, non comme figure d'autre chose, mais comme forme se formant, unité arrivant à du divers, survenant d'un divers, dans le divers sensible, simplement comme unité, sans objet et sans sujet — et donc, sans fin. — C'est à partir de là, de cette situation générale de la libre présentation esthétique, qu'il faut se mettre en mesure d'apprécier les enjeux respectifs du beau et du sublime. »

[109] Longin, *Du sublime*, *op. cit*., p. 79.

véhémence d'un fait, lequel ne naît pas de la figure ; c'est la figure qui est induite par la grandeur du fait[110]. De là se révèle son importance : le sublime d'une figure se cristallise dans la composition des mots correspondant au fait, ce dernier antérieurement et déjà majestueux. Il cite à titre d'exemple Homère comme canon de la *mimêsis* et de la figure : d'abord, car Homère est l'archétype de la grandeur, le modèle à égaler ; ensuite parce qu'il maîtrise les figures, les discipline, et avant tout, les achève en les portant à leur acmé, sans tomber dans l'enflure et l'exagération. La figure — et par extension l'image — a pour but d'instaurer un partage émotionnel entre l'orateur et son auditoire :

> Mère, je t'en supplie, ne lance pas sur moi les vierges aux yeux de sang et à l'air de serpent ; elles sont là ; elles sont là, tout près de moi, qui s'élancent ! (Euripide, *Oreste*, 255-257)

Mais l'émotion partagée ici, où l'auditeur de ce récit, inquiet, épie tout mouvement pouvant trahir, dans la réalité, la présence des Gorgones, ne fait pas que convaincre de l'authenticité du récit, elle le soumet à son action, l'asservit[111]. Il est pétrifié par l'émotion : certains se préparent à affronter ces monstres, d'autres cherchent déjà un refuge pour s'y terrer.

> Quel est donc le pouvoir de l'apparition dans les discours ? Peut-être celui d'ajouter aux discours de nombreux autres aspects de véhémence et de passion ; mais mélangée à l'argumentation sur les faits, l'apparition ne convainc pas seulement l'auditeur, elle le rend aussi esclave.[112]
>
> Vraiment, dit Démosthène, si à l'instant l'on entendait un grand cri devant le tribunal et que l'on vînt vous dire que la prison est ouverte et que les prisonniers sont en fuite, il n'est personne, jeune ou vieux, pour refuser de porter secours, dans la mesure où il le peut ; mais si quelqu'un s'avance et dit que celui qui les a relâchés, le voici ! Sans avoir droit à la parole il périrait.[113]

L'apparition a de spectaculaire qu'elle engendre une émotion extrêmement puissante chez l'individu. Avec l'exemple des Gorgones, il s'agit d'une apparition physique/mystique ; tout comme Œdipe qui, présageant sa mort, s'ensevelit lui-même ; le

---

[110] *Ibid*., p. 115.
[111] *Ibid*., p. 82.
[112] *Id.*
[113] Démosthène, *C. Timocr*., 208.

fantôme d'Achille qui se révèle aux rapatriés sur son tombeau pendant l'embarquement des Grecs ; ou Oreste qui, par sa folie, voit des Erinyes — « Lâche-moi ; tu es une de mes Erinyes, et tu m'agrippes par le milieu du corps pour me jeter au Tartare[114]. » L'apparition rhétorique est quant à elle un oubli, moment où l'orateur dépasse les faits rapportés[115]. Ainsi, dans l'exemple de Démosthène, même si la population est assez courageuse pour offrir son aide dans l'arrestation des évadés, dès l'instant où le fautif se présente à eux, l'attention de l'assemblée est détournée du vrai problème. On tente alors d'attraper l'homme ayant libéré les malfrats et néglige complètement d'entreprendre la recherche des criminels. Le pouvoir de l'apparition rhétorique est donc, au même titre que l'apparition mystique, de susciter l'émotion.

Et tout prend forme : une source noble inspire un individu, qui se laisse enflammer par ses passions ; entre en jeu l'enthousiasme lui faisant oublier toute chose ne se rapportant pas à l'objet originel ; de là des apparitions se manifestent à travers les images et les figures, augmentant déjà l'état d'extase dans lequel est plongé le sujet, et l'émotion engendrée par ces *Bilder* alimente l'enthousiasme déjà à l'œuvre.

On retire donc des notions de *présentation* et *représentation* une multitude de concepts sous-jacents qui s'entremêlent et interagissent pour donner un résultat qui tendra vers le sublime. L'art, qu'il soit *présentation* directe de la réalité ou *représentation* illusoire de celle-ci, influe sur les conceptions de l'avènement et de l'organisation du monde que s'en fait l'humanité. Malgré les divergences fondamentales qui divisent Platon et Longin d'une perspective théorique, leurs opinions quant à la position occupée par le sublime et quant à son usage dans un cadre artistique se rejoignent, ne serait-ce que sur la nature de l'artiste par exemple.

Mais ce débat, entamé il y a plus de deux millénaires, resurgira à chaque époque importante de l'humanité : la querelle des Anciens et les Modernes au XVIIe siècle, les discussions philosophiques des Lumières, la bataille d'Hernani au XIXe siècle, les crises

[114] Eurypide, *Oreste*, 264-5.
[115] Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, p. 83.

artistiques successives engendrées par l'impressionnisme, l'expressionnisme et plus tard le cubisme et le surréalisme. Chaque siècle semble redéfinir sa vision et son opinion de l'art en corrélation avec les évènements historico-sociaux qu'il subit. Mme de Staël rejette par exemple les arts d'imitation, considérant que l'« impression qu'on reçoit par les beaux-arts n'a pas le moindre rapport avec le plaisir que fait éprouver une imitation quelconque ; l'homme a dans son âme des sentiments innés que les objets réels ne satisferont jamais, et c'est à ces sentiments que l'imagination des peintres et des poètes sait donner une forme et une vie[116]. » Ainsi en est-il pour Bonstetten : « Le véritable génie des arts ne veut rien copier » ; « L'imitation n'est que le moyen et nullement le but des beaux-arts[117]. » De ces opinions naîtront les revendications et les révolutions artistiques, au sens large, du XIXe siècle, induisant alors les créateurs à imaginer de nouvelles façons, de nouveaux médiums afin de transmettre efficacement leur art et les idées qu'il promeut. La littérature ne sera pas exemptée de ces bouleversements comme le témoignent les œuvres de *La Comédie humaine* de Balzac, lesquelles assiéront sporadiquement et méthodiquement des opinions sur l'art contemporain, non seulement en intégrant un majestueux réseau de correspondances entre les divers éléments à l'œuvre dans les récits, mais également en transformant ces derniers en manifestes pour la défense ou non d'un type d'art en particulier. Et pour ce, Balzac ne va pas automatiquement chercher ces réflexions dans des théories obscures et peu connues : il s'inspirera des réalités dans lesquelles il baigne, des débats auxquels il participe. *Sarrasine* sera l'un de ces textes importants parmi tant d'autres qui engage l'auteur dans « une série de réflexions sur l'art qui confè[rera] à la nouvelle une dimension critique[118] » importante, c'est-à-dire de la place d'un eunuque dans un art d'imitation.

---

[116] Mme de Staël, *De l'Allemagne* (1813), troisième partie, chapitre IX, « Influence de la nouvelle philosophie allemande sur la littérature et les arts », Paris, Garnier-Flammarion, 1968, tome II, p. 161-62.

[117] Charles-Victor de Bonstetten, *Recherches sur les lois et la nature de l'imagination*, Genève, J.-J. Paschoud, 1807, p. 329.

[118] Bernard Franco, « L'Illusion de l'art. *Über das Marionettentheater*, *Sarrasine* », dans l'*Année balzacienne*, n^0^ 11, 2010, p. 303.

Question de déterminisme

Les articulations entre les notions d'art et de sublime sont multiples, comme celles entre la philosophie et l'art. L'art sublime ou le sublime de l'art pose la question de la détermination naturelle de l'ordre des choses : le sublime apparaît-il dans l'art subrepticement grâce à un amalgame bien dosé de savoir-faire, ou n'est-il pas l'origine de l'appel à la vocation de l'artiste ? Jusqu'à quel niveau peut-on pousser nos données naturelles (*physis*) par opposition à nos données acquises (*technè*) ? Les rapports qui unissent étroitement ces deux schèmes sont intimes et il est ardu d'en faire une étude en parallèle, car « l'art est insuffisant, mais absolument nécessaire à la production [d'une] œuvre[119]. » Selon les propos de Jackie Pigeaud, l'art résulterait du sublime, et non l'inverse. Cette idée, partagée par Longin et communément admise à l'Antiquité, démontre malgré tout l'importance de différencier les divers acteurs jouant un rôle essentiel dans cet art sublime. En écartant toute notion de génie ou talent, il est nécessaire de revenir sur l'origine même de l'existence humaine afin de comprendre les façons dont opère l'esprit sur la création d'une œuvre, c'est-à-dire la nature. Car elle seule transmet dès la naissance certains dons qui permettent l'acheminement de l'homme vers son idéal artistique. Questionnons-nous alors sur la nature de l'homme et justifions l'affirmation suivante afin d'y trouver une réponse : « Le poète ne saurait rendre compte de l'origine de son être de poète[120]. »

La question de la nature de l'homme appelle à deux des notions suréminentes de l'Antiquité : la *physis* (φύσις) et le *nomos* (νόμος) — la nature et la loi, le don et la norme, le biologique et la règle. Platon et Longin s'accordent quant à l'importance du déterminisme dans la nature même de l'artiste — ou pour être plus précis, dans la présence, ou non, du génie : « le problème de fond est celui du rapport de la nature à l'art, c'est-à-dire à la technique, à la mise en œuvre de moyens et de règles[121]. » Le génie est à l'évidence « le donné naturel ; la grandeur de nature est innée et, en principe, par le

[119] Jackie Pigeaud, « Présentation », dans Longin, *Du Sublime, op. cit.,* p. 8.
[120] *Ibid.,* p. 9.
[121] *Ibid.,* p. 8.

fait même, ne devrait pas pouvoir s'enseigner[122]. » L'homme ayant ces prédispositions est donc né pour le grand. Dans le *Traité du sublime*, il est dit que le sublime se matérialise dans les prédispositions naturelles d'un individu à exercer une faculté particulière lui étant propre. Jackie Pigeaud, dans son introduction, parle alors d'*hyperphyès* (υπερφυής) ou de *mégalophyia* (ἡ μεγαλοφυϊα) — traduit *mégalophuès*, « grandeur de nature », et *mégalophrosynè*, « grandeur d'âme[123] ». Ces deux concepts définissent le déterminisme inhérent qui est attribué à la nature de chaque individu. « Le sublime est l'écho de la grandeur d'âme[124] », disait Longin, de fait, « les pensées les plus hautes verront, elles aussi, leur échoir la nature sublime[125]. » Car le sublime incarne chez les Antiques un concept d'achèvement, de grandeur, de force ; n'est pas *Poète* qui veut l'être. Par exemple, l'idée émanant déjà des écrits platoniciens est que le poète est prédestiné à l'exercice et la reconnaissance de son art.

Synthétisons d'abord les notions vues précédemment afin de mieux s'y retrouver. L'œuvre est réalisée grâce à un élan[126] (enthousiasme, *furor animi*, *ekstasis*) de l'auteur qui fonde son travail à partir d'un modèle existant (*mimêsis*) : il s'entête à faire émerger la frontière entre la nature (*physis*) et la technique (*technè*) afin de démontrer l'interaction de l'un sur l'autre. « Car, disent-ils, elle est innée, la sublime nature ; et son apparition n'est pas liée à l'enseignement ; il n'y a qu'une seule technique pour y arriver, *c'est d'être né pour cela*[127]*.* » À la manière du Stoïcisme, la naissance détermine seule le caractère sublime d'un homme et sa propension à en faire bon usage ; la nature fournit la matière, la technique esquisse le résultat[128]. Contrairement à Aristote, Longin exclut tout recours à la mythologie ou la physiologie pour justifier le sublime : il considère que dans l'acte de

---

[122] *Ibid*., p. 16.
[123] *Id.* Par *mégalophuès*, c'est-à-dire « grandeur de nature », on entend la grandeur de la nature de l'homme, le donné naturel qui est inné et qui ne s'enseigne pas. *Mégalophrosynè*, qui se traduit par la grandeur de l'âme, expose le concept de la propension de l'âme d'un individu « né grand » à vouloir s'élever : « Il s'agit de la grandeur de pensée, de la hauteur de vue, de conceptions, de sentiments ». Comme l'explique Jackie Pigeaud, ces deux concepts « montr[ent] *par quel* moyen l'on peut éduquer au sublime, même si la source essentielle reste de l'*inné*. »
[124] Longin, *Du Sublime*, *op. cit.,* p. 64.
[125] *Ibid*., p. 65.
[126] *Ibid*., p. 10.
[127] *Ibid.,* p. 53.
[128] Jackie Pigeaud, « Présentation », dans Longin, *Du Sublime, op. cit*., p. 12.

création, on retrouve une part de nature et une part de technique, lesquelles vont finir par se rencontrer et donner lieu à une œuvre[129]. Aristote affirme dans sa *Poétique* qu'« Homère [...] semble là aussi avoir vu juste, que ce soit par la nature et par l'art de la *nature*[130]*.* » (1451 à 24) Longin rejette violemment cet argumentaire : la nature et l'art *sont* un ensemble qui permet de qualifier le poète de grand[131].

En somme, ces différentes approches sont faciles à confondre et demeurent surtout purement théoriques : les points de divergence entre les diverses théories sont parfois subtils, au point que l'on peut aisément perdre l'essence du message général en s'intéressant trop précisément à ces variations. De plus, le but ultime de cette démarche épistémologique est certes de trouver les origines du sublime, mais également de poser les fondations théoriques du phénomène afin de pouvoir en définitive mettre en évidence les points de vue et les applications pratiques de ces théories dans les écrits d'Honoré de Balzac. Car l'auteur ne se satisfait pas de simplement transposer d'une manière mimétique ces schèmes : il développe implicitement sa propre idéologie sur la notion, par des pratiques d'écriture sciemment utilisées.

---

[129] *Ibid*., p. 9.
[130] *Id.*
[131] *Id*.

Deuxième partie

Balzac : réappropriation et redéfinition

Introduction

L'intérêt de déceler une écriture du sublime dans une œuvre réaliste comme celle de Balzac se cristallise dans la nature antinomique des deux termes. Il est vrai que le sublime tel que décrit dans les théories antiques demeure presque absent dans *La Comédie humaine*, étant donné que les théories et l'esthétique prérévolutionnaires changèrent le rapport à l'art, et de fait au sublime. Toujours dans la continuité de l'héritage antique, les apports spécifiques au réalisme semblent invalider l'hypothèse d'une possible écriture du sublime à l'époque de l'âge d'or du roman : une narration hétéro-extradiégétique, de longues descriptions, un enchaînement plutôt lent des péripéties, une diégèse dépourvue de tout fantasme, une vue très matérialiste du monde et des gens ne paraissent pas propices à l'émergence du phénomène. Mais à la lumière des théories du XVIIIe siècle et d'une redéfinition des schèmes antiques, on constate que l'écriture de Stendhal et Balzac, par exemple, cristallise l'essence même de la littérature réaliste : d'abord par la qualité réelle du récit, davantage construit sur des *présentations* qu'auparavant ; mais surtout, le caractère commun, intime et personnel des sujets.

En effet, les auteurs réalistes peignent des tableaux pittoresques de simples gens, leurs histoires ne relevant plus de l'héroïsme national, mais purement du drame personnel et privé, sous couvert d'une élaboration diégétique romanesque sans égal. Et ces récits n'épargnent pas au lecteur la dure réalité d'un fait, qu'il s'agisse de décrire un cadavre en décomposition ou encore l'agonie de sa bien-aimée ; la narration abandonnera son côté « mielleux » et courtois, autrement dit de la beauté parfaite, afin de dépeindre, à la manière des naturalistes, chaque petit détail, mais en renforçant le *pathos* et la douleur humaine issue de ces évènements.

Cette littérature de la pénombre prend forme dans le roman gothique amené en France au début du XIXe siècle par les traductions des récits de l'Anglaise Anne Radcliff, qui non seulement changera la façon de traiter l'œuvre littéraire, mais également influencera Balzac dans la rédaction de ses propres écrits. Le roman gothique, qui occupa d'abord les œuvres de jeunesse du jeune Honoré[132], fut abandonné lors de l'élaboration de ce qui devint par la suite *La Comédie humaine*. Mais l'écriture de l'auteur s'en trouva malgré tout changée et de nombreuses caractéristiques de cette littérature se greffèrent à ses œuvres, malgré la vive condamnation que l'auteur fait lui-même de ce type de récit :

> Un auteur doit dédaigner de convertir son récit, quand ce récit est véritable, en une espèce de joujou à surprise, et de promener, à la manière de quelques romanciers, le lecteur, pendant quatre volumes, de souterrains en souterrains, pour lui montrer un cadavre tout sec, et lui dire, en forme de conclusion, qu'il lui a constamment fait peur d'une porte cachée dans quelque tapisserie, ou d'un mort laissé par mégarde sous des planchers. (Préface *HDT*, V, 793)

La schématisation du récit fondée sur le roman noir est rejetée par Balzac, le réalisme de ces histoires n'étant pas suffisant à son projet global. Pourtant, il en fera usage ; mais plutôt que de qualifier ses œuvres de romans gothiques, il détourne l'invraisemblabilité d'un fait vers ce qu'on qualifie désormais de romanesque. Mais ce dernier n'étant toutefois pas suffisant à la quête de grandeur dans laquelle l'auteur s'engage, le mélodrame sera également adapté à ses œuvres ; et de là prend forme l'une des singularités stylistiques de Balzac. L'union de ces procédés d'écriture et des idéologies balzaciennes — romantisme, réalisme, romanesque, mélodrame — produit un effet hautement prenant sur le lecteur. Voilà l'essence même du sublime chez Balzac : l'admixtion de théories littéraires fondées, certes, sur ses expériences personnelles de lecture, mais aussi sur l'appréciation singulière de celles-ci, de l'écrémage des concepts pour n'en choisir que les plus intéressants, et finalement, de leur réactualisation.

[132] Les *Œuvres de jeunesse* de Balzac ne seront pas abordées dans cette étude. La démarche actuelle est de déceler le sublime dans la forme la plus achevée de l'écriture balzacienne, qui se résume à *La Comédie humaine*. Certes, les premiers écrits de Balzac, publiés sous son nom ou sous des pseudonymes, peuvent présenter également des caractéristiques résultant d'une écriture du sublime, mais s'éloignent de la forme romanesque pour laquelle l'auteur est reconnu.

Dans ce chapitre, il s'agit de se pencher sur la singularité du sublime développée par Balzac, laquelle s'observe par l'utilisation de concepts déjà abordés dans l'épistémologie antique précédente et par la démonstration de ces nouvelles théories qui ne portent pas à proprement dire sur le sublime, mais qui pourtant l'influencent. D'une manière générale, l'existence d'un sublime spécifiquement balzacien demande de bien différencier la notion chez l'écrivain par rapport aux théories déjà existantes, puisqu'aucun texte ne rapporte les vues de l'auteur sur le phénomène. Il paraît alors important de s'attarder également aux changements sociaux et à la redéfinition des figures la composant.

I
De l'utilisation des schèmes antiques

L'utilisation des théories antiques dans un cadre extérieur à son époque d'élaboration demeure foncièrement problématique étant donné que le genre privilégié dans lequel le sublime est présent est fortement délaissé après la chute de l'Empire romain : la rhétorique. Cependant, les questions d'appréhension de l'art subsistent toujours et occupent encore une place importante dans les milieux intellectuels. Balzac ne fait pas exception et présente dans *La Comédie humaine* tout un discours sur l'art et sa conception : certains concepts traités par l'auteur remontent aux théories antiques débattues précédemment.

Rendre de manière exhaustive l'opinion de Balzac sur l'art est un travail imposant, tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif. En effet, entre romans, nouvelles, théâtre, journalisme, critique et correspondances, l'ampleur du travail de l'auteur rend difficile la tâche du chercheur ; ne serait-ce que d'un point de vue romanesque, les œuvres de Balzac sont si riches en analogies, comparaisons, oppositions, hyperboles et références artistiques qu'il serait presque impossible de rendre compte objectivement de toutes les

entrées se référant aux arts. D'une perspective qualitative, la tâche est toute aussi ardue. Car l'écrivain exprime de nombreuses opinions et, d'une manière générale, reste cohérent, suivant la même ligne d'idée : il ne se contredit que rarement et quand il le fait, l'on y trouve souvent une justification acceptable. Souvent, les « changements d'opinion » relèvent davantage de la politique que du plan personnel, à l'image de la carrière journalistique de Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*. Par exemple, dans *Gambara,* l'auteur défendra la musique allemande, alors que dans *Massimilla Doni* il fera l'apologie de la musique italienne ; en réalité l'écrivain est substantiellement en faveur de la musique italienne[133].

Cette illustration de la complexité balzacienne met avant tout en exergue la versatilité de l'auteur et son talent d'adaptation aux situations auxquelles il se trouve confronté. Même si cela peut paraître étrange dans ce cas particulier, les conceptions de l'auteur sur les arts demeurent on ne peut plus claires et notamment en ce qui concerne certains schèmes antiques.

L'opposition formelle entre *présentation* et *représentation* n'échappe pas à Balzac et la question lui semble importante, puisqu'il l'abordera à quelques reprises, notamment dans *Sarrasine*. Cette courte nouvelle aborde spécifiquement le schème de l'illusion, et la problématique existant entre l'art et le monde, l'œuvre et son modèle. Le personnage de Zambinella[134] incarne l'indétermination formelle de par l'affrontement simultané entre réalité et art, *physis* et *technè*, *présentation* et *représentation* ; car à l'intérieur de ce curieux individu qu'est le castrat, se confondent à la fois le monde et l'art :

> Le théâtre sur lequel vous m'avez vue, ces applaudissements, cette musique, cette gloire, à laquelle on m'a condamnée, voilà ma vie, je n'en ai pas d'autre. Dans

[133] Béatrice Didier, « Le Temps de la musique : trois nouvelles de Balzac », dans l'*Année balzacienne*, n° 8, 2007, pp. 49-58.

[134] Il est possible de se confondre dans les pronoms lorsqu'il s'agit d'aborder le personnage de la Zambinella. En effet, bien que le personnage soit un castrat, il est présenté dans la deuxième partie de la nouvelle comme une femme. De plus, la Zambinella entretient l'illusion qu'il est une femme. De fait, le pronom « elle » et ses déclinaisons au féminin seront utilisés lors de l'analyse de ce personnage.

> quelques heures vous ne me verrez plus des mêmes yeux, la femme que vous aimez sera morte.[135] (VI, 1070)

Zambinella, cristallisant pourtant à elle seule la perfection physique et artistique, demeure une pure *représentation*, une fabrication de l'homme. Bien que Sarrasine se laisse prestement tromper par l'apparence de la *dona*, le lecteur anticipe rapidement les forces qui sont en jeu, puisque Balzac met en évidence la superficialité de la Zambinella, et simultanément met en scène cette fausseté afin de problématiser la vraisemblance — ou la *présentabilité* — de sa *représentation*. La réussite de cette entreprise (illusion) se veut, plus que toute autre chose, le résultat de l'artifice créer par la scène, par l'essence du spectacle, c'est-à-dire d'une double *représentation* qui prétend à l'illusion d'une *présentation.* « Balzac propose une variation du motif caldéronien de la confusion entre illusion et réalité. Mais la faute de Sarrasine est justement d'avoir commis cette confusion et l'art se distingue de la réalité en tant qu'illusion : « "c'est une illusion" s'exclame Sarrasine, avant de mourir, en contemplant la statue qu'il a forgée. [136] » Non seulement Sarrasine se perd dans l'art incarné par la Zambellina, mais cette dernière se convainc de cette double *représentation.* En effet, elle n'aperçoit dans le miroir que le reflet d'une image irréelle, mais qu'elle considère comme une *présentation*. Certes, le dessein de l'art, et donc de la *représentation*, est de transfigurer le réel avec l'assistance de l'illusion[137]. Or, l'avivement continuel et consensuel de l'illusion contredit la théorie de la *mimêsis* et remet en question l'art, ce qui entraîne alors la Zambinella vers sa perte et celle de son art : « Le chanteur […] demeura sur une chaise, sans oser regarder une statue de femme, dans laquelle il reconnut ses traits » (VI, 1073) et à partir de ce moment, sa voix ne fut plus ce qu'elle était. Il suffit donc de croire en l'inexistence de la *représentation*, tout en l'acceptant comme une *présentation* passagère.

Ainsi, par la complexité de cette démonstration, Balzac ne dénonce pas l'illusion, mais plutôt la négation de l'illusion. Pareillement à Platon, il condamne les fausses

---

[135] Avant l'édition Béchet des *Études de mœurs au XIXe siècle* (1835), où *Sarrasine* figure au tome XII, dans le quatrième volume des *Scènes de la vie parisienne*, la dernière phrase citée s'achevait avec les mots « vous ne me verrez plus » (*cf. ibid*., p. 1552, la var. *c* de la p. 1070).
[136] Bernard Franco, « L'Illusion de l'art. *Über das Marionettentheater, Sarrasine* », *op. cit*., p. 305.
[137] *Id.*

apparences, mais crédite la *mimêsis.* L'illusion constitue un leitmotiv central dans *La Comédie humaine,* entre descriptions des personnages masculins androgynes, changements d'identité, travestissements et déguisements des personnages. Corentin, Vautrin, Contenson, Asie, Peyrade, De Marsey et la Zambinella sont autant de personnages qui incarnent et mettent en scène l'illusion afin de tromper ; mais exception faite de la Zambinella, aucun de ces personnages ne se perdra dans l'illusion qu'il crée.

> Le jeu de Balzac avec l'illusion est peut-être une façon d'inscrire sa propre création dans l'illusion : l'esthétisation littéraire, à laquelle procède la seconde partie, reproduit ou prolonge la transfiguration accomplie par la statue, puis par le portrait. Le réel s'oppose alors à l'art, comme le suggère le personnage de Marianina, incarnation d'une féminité authentique, qui est également une projection du vieillard.[138]

Notons également au passage que l'art de la rhétorique n'échappe pas à Balzac, ce dernier l'utilisant ponctuellement dans ses œuvres, notamment dans un contexte mortuaire : les dernières paroles, les supplications, les demandes de pardon, les confessions ultimes et les testaments sont tous imprégnés de cette véhémence propre à la rhétorique. Certes, une touche de romanesque et de mélodrame sont intégrés à ces épisodes, mais aucun sublime n'en ressortirait si Balzac ne savait pas adroitement manier les mots et les figures. Les lettres d'adieu de Madame Jules et d'Esther sont deux exemples de cette rhétorique issue du *pathos* qui témoigne des capacités d'élocution de l'auteur.

Au final, on constate que la reprise de concepts antique, dont l'origine est communément oubliée, sera réutilisée davantage dans une relecture des théories classiques, elles-mêmes descendantes de la redécouverte des Antiques à la Renaissance. Bien qu'un peu moins d'un siècle sépare la fin de l'ère classique du début de l'âge romantique, du couronnement de Louis XV en 1715 à la publication des écrits de Mme de Staël et de Chateaubriand[139] , on constate que la chute de l'Ancien régime et de l'esthétique qu'elle promouvait perturbèrent considérablement la représentation des diverses instances et classes sociales. Balzac ne délaisse néanmoins pas entièrement

---

[138] Bernard Franco, « L'Illusion de l'art. *Über das Marionettentheater, Sarrasine* », *op. cit*., p. 307.
[139] Respectivement, Mme de Staël imprimé en 1810 *De l'Allemagne* et Châteaubriand publie *René, ou les Effets des passions* en 1802.

les caractéristiques relatives à cette époque, mais l'utilisera plutôt à d'autres escients. En effet, les figures dépeintes serviront à nourrir la structure binaire des deux grandes classes sociales de *La Comédie humaine*, c'est-à-dire l'aristocratie et la bourgeoisie, et à marquer fortement les différences morales entre celles-ci.

II
Héritage des conceptions classiques

> Comprend-on que ceux qui proclament la lumière ne présentent en eux que ténèbres ?
>
> Balzac (*PLM*, XI, 505)

La prise de conscience du rôle et du pouvoir de l'homme sur sa destinée, après la Révolution, amène la génération romantique à produire un art et une esthétique certes qui correspondront aux goûts actuels, mais à invectiver une production fondée strictement sur l'idéalisme, la vénusté et l'eurythmie du sujet. On observe alors à partir du XVIIIe siècle que les théories du sublime se détachent graduellement du cadre imposé par le classicisme, puis précipitamment dès la fin du siècle ; elles excluront de fait toute représentation classique, amenant alors les auteurs à établir les différences fondamentales entre le Beau et le sublime. Mais bien qu'au XIXe siècle la littérature témoigne d'un changement brutal dans ses thèmes et ses genres — roman noir certes, mais le *penny dreadful*[140] anglais également —, l'esthétique recherchée est alors bien différente.

Il faut toutefois préciser deux choses : d'abord, le Beau n'est pas automatiquement sublime ; puis, les descriptions de pureté virginale et de beauté divine ne deviendront sublime que si elles établissent un contraste avec l'environnement et le contexte dans

[140] Le *penny dreadful* est un courant littéraire anglais qui prit naissance au XIXe siècle en Angleterre. Ces feuilletons publiés dans les journaux et achetés pour la somme d'un *penny*, présente des histoire macabres et sanglantes, dont le public raffole alors (*Sweeny Todd* et *Les Mystères de Londres* par exemple).

lesquels les figures sont dépeintes. Car si Balzac introduit en effet certains personnages qui semblent prendre la forme de ces figures éthérées surgissant d'un autre temps, elles provoquent l'admiration uniquement lorsqu'elles se trouvent enveloppées dans un monde qui n'est pas le leur. La lumière n'éblouit-elle pas davantage dans l'obscurité totale ? Afin de pouvoir démontrer que peintures classiques et sublime peuvent coexister à certains moments, l'on doit d'abord et avant tout traiter d'un sujet qui fut longuement abordé à travers les siècles et qui déterminera de la sublimité d'un personnage : la morale.

Car si au final les auteurs de l'ère romantique, et plus précisément le courant réaliste, dédaignent le classicisme et lui imputent le contexte sociopolitique actuel, la rupture n'est pas aussi brutale que l'on pourrait le penser. Certes, une opposition entre les deux formes de représentations s'instaure, mais non sans exprimer une complexité déroutante. Les rôles changent, les réalités pareillement, mais malgré une prise de position plutôt hostile face aux schèmes classiques, on remarque que Balzac ne les rejette pas entièrement. Même si en effet il ne dressera pas un portrait des plus avantageux de l'Ancien régime et de son élite, maintes figures classiques se glisseront subtilement dans quelques œuvres bien choisies. Et pour illustrer non pas ce glissement, mais davantage l'existence de l'exception et de l'exceptionnel dans un monde romantique, l'auteur jouera de la morale ; ses définitions, ses rattachements, ses peintures et ses archétypes sont bien loin des productions artistiques des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

En littérature, la morale a longtemps été exploitée à des fins religieuses, sociales ou politiques. L'intérêt qu'y portèrent les auteurs a toujours été en corrélation avec le contexte social et les buts qu'ils poursuivaient. En ce début du XIXe siècle, époque où la France se fracture incessamment, on observe la formation de deux groupes politiques majoritaires : l'un royaliste et en faveur du retour de l'aristocratie ; l'autre, républicain et instigateur de la Révolution.

Suite au coup d'État du 18 brumaire An VIII par Napoléon, ces deux partis se retrouvent confrontés l'un à l'autre dans la vie mondaine pour la première fois, puisque sous l'Empire, une nouvelle noblesse, bourgeoise et révolutionnaire, fait son apparition :

les plus riches accèdent au titre de noblesse grâce à l'institution de l'Ordre national de la Légion d'honneur en 1802, et des sénatoreries[141] en 1803. Or, après la chute de l'Empire, la monarchie restitue ses droits à la noblesse ancienne, tout en maintenant les titres impériaux[142]. Quoique réunies, les deux noblesses ne revendiquent pas les mêmes valeurs. Cette aristocratie de sang, nostalgique, conserve et perpétue la tradition de l'Ancien régime et notamment son esthétique. Mais à vrai dire, cette aristocratie « légitime » ne fait que perpétuer l'excès et les vices dans lesquels elle chut sous Louis XV principalement, et qui se perpétrèrent sous le règne de Louis XVI et Marie-Antoinette d'Autriche.

En effet, fier de ses origines et ses bons goûts, le haut-Paris fait preuve d'un classicisme exemplaire en public. Dans les *Scènes de la vie parisienne* et autres romans dépeignant l'aristocratie des faubourgs de la capitale, Balzac se plaît à dynamiter cette image lisse et policée, jouant sur l'opposition entre l'*être* et le *paraître*, ou de la *présentation* et la *représentation*. L'auteur s'attarde longuement à instituer la problématique de la noblesse historique versus la nouvelle, soulignant ce qui *devrait* la distinguer et ce qui *est* réellement. D'ailleurs, il oppose à plusieurs reprises dans ses écrits les adverbes *réellement* et *artificiellement* ; et on observe que l'artifice est ce qui distingue désormais cette aristocratie déchue, la morale et les mœurs subséquentes n'étant plus qu'affabulation et prétexte servant à dissimuler la dépravation de cette société fermée.

Quant au parti pris de Balzac, il est plutôt ambigu, étant donné sa situation personnelle : dans *La Comédie humaine*, l'écrivain dresse un portrait hautement traditionnel de cette noblesse avec ses bals, ses sorties, ses excentricités et sa bonne conduite, mais n'en fait néanmoins pas l'éloge. Le Paris respectable n'est plus ce qu'il a été, mais s'accroche à cette gloire séculaire. Associant représentations parisiennes à

---

[141] Les sénatoreries ont été instaurées par Napoléon le 4 janvier 1803 dans le but d'acquérir la docilité des sénateurs vis-à-vis du régime impérial, en échange de grandes propriétés.

[142] Par l'article 71 de la Charte constitutionnelle, Louis XVIII proclame que la noblesse ancienne reprend ses titres et la nouvelle conserve les siens. Régis valette écrit : « Le roi fait des nobles à volonté ; mais il ne leur accorde que des rangs et des honneurs, sans aucune exemption des charges et des devoirs de la société. » Régis Valette, *Catalogue de la noblesse française subsistante au XIXe siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2002, p. 13.

l'esthétique classique prérévolutionnaire, Honoré transmet l'idée d'une aristocratie indigne et prend un malin plaisir à renverser les deux préceptes fondamentaux du classicisme : le Beau et le bon. Pourtant, parallèlement à ces représentations, il dressera le portrait de quelques figures classiques dites sublime, que l'on retrouvera dans *Le Père Goriot*, *Illusions perdues, Splendeurs et misères des courtisanes, La Duchesse de Langeais*, *Une Ténébreuse affaire*, *Ferragus*, *Le Lys dans la vallée, La Vieille Fille* et *La Recherche de l'Absolu.* Toutes mettront en exergue les mêmes motifs : l'intérieur et l'extérieur, la ville et la campagne.

Une géographie morale

> La Société procède comme l'Océan, elle reprend son niveau, son allure après un désastre, et en efface la trace par le mouvement de ses intérêts dévorants.
>
> Balzac (*TA*, VIII, 672)

Le Paris aristocratique a ses habitudes, ses mœurs et ses convenances. Ce Paris, en façade riche et heureux, fait preuve d'une richesse matérielle extravagante, mais d'une grande misère morale et spirituelle ; et par opposition, les figures religieuses ou celles qui sont dotées d'un sens moral se trouveront dans les campagnes françaises : Eugénie Grandet, Madame des Grassins, David Séchard, le père Goriot, le docteur Benassis, mademoiselle Cormon, Antoinette de Navarreins (en religieuse), Laurence de Cinq-Cygne, les jumeaux Simeuse, Michu et Gothard, Joséphine et Marguerite Claës. Le milieu aristocratique parisien semble désormais être une scène où se joue un théâtre de l'immoralité, chacun rivalisant d'ingénieuses machinations au service de ses propres intérêts, ne se souciant peu des dommages collatéraux pouvant résulter des actions entreprises. Afin d'en saisir toutes les subtilités, il suffit de s'attarder d'abord sur les lieux qui caractérisent leurs propriétaires.

Dans la capitale, les demeures aristocratiques se concentrent presque exclusivement autour du faubourg Saint-Germain et de l'île Saint-Louis. Balzac en brosse d'ailleurs un tableau majestueux dans *La Duchesse de Langeais*, profitant simultanément

de l'occasion pour introduire son « heureux propriétaire, riche avant de naître », ce dernier jouissant du « grandiose des châteaux et des palais […], le luxe de leurs détails, la somptuosité constante des ameublements, l'*aire* dans laquelle [il] s'y meut sans gêne de froissement. » (V, 927) Le quartier se veut dans un premier temps à l'image de ses propriétaires, l'énumération rendant compte du matérialisme qui ronge cette société, où les préoccupations principales sont semblables à celles d'enfants gâtés. Le champ lexical du beau attractif, qui gravite autour de cette peinture — « grandiose, luxe, somptuosité, riche » —, donne à la scène sa spatialité, en y montrant le faste et l'exubérance. L'utilisation du mot « *aire* » et sa mise en italique appuient cette idée d'« espace grandiose », ridiculement grand pour le nombre d'individus habitant ces hôtels ; mais parler d'*aire* vient également confiner ces gens aux limites physiques de cet espace. Malgré la superficie considérable dont ils jouissent, ils sont foncièrement séquestrés entre les murs de leur faubourg.

Certes, ces châteaux ainsi que leurs habitants fascinent par leur beauté, mais « cet espace mis entre une classe et toute une capitale [ne devrait-il] pas [être] une consécration matérielle des morales qui doivent les séparer ? » (V, 926) Leur généalogie leur accorde un statut social et des qualités qui leur sont propres et qu'ils se doivent d'honorer, car « une noblesse de cœur [doit être] en harmonie avec la noblesse de nom. » (V, 927) Il faut se rappeler que dans la langue classique, le « cœur » sous-entend des valeurs morales innées et inhérentes à la naissance, c'est-à-dire le courage et l'honneur. Or, ce qui faisait autrefois la grandeur de cette société n'est dès lors plus : l'héritage culturel et matériel que reçoit dès la naissance l'aristocrate français ne suffit plus à le distinguer du commun. Balzac écrit que « tout devrait élever l'âme de l'homme qui, dès le jeune âge, possède de tels privilèges [que sont ceux de la noblesse et] lui imprimer ce haut respect de lui-même [...]. » (V, 927) Pourtant, le narrateur dresse le portrait, dans l'ombre des salons et des boudoirs, d'une tout autre société, qui illustrent « les véritables plaies de [la] civilisation qui, depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent. » (*MR*, X, 347)

Heureusement, le changement de ces valeurs singulières n'est pas universel puisque certains nobles échappent à ce bouleversement. En effet, tout semble se concentrer autour de la géographie physique encerclant les demeures princières ; l'on constate également une variation conséquente entre le milieu urbain et rural, et plus précisément entre Paris et la province. Tandis que les mœurs de l'hôtel parisien engagent la plupart du temps une description qui exhibe la déliquescence des individus qui y habitent, les tableaux brossés par Balzac de certaines campagnes offrent au lecteur, a contrario, des lieux archétypiques de la splendeur de l'aristocratie française qui sont harmonieux, classiques et hautement sublime, liés à un sublime historique et à une sublimité morale : autrefois l'individu pouvait prétendre au sublime en offrant corps et âme aux actions entreprises au sein d'un groupe qu'il tentait de défendre. Balzac démontre, dans les dernières lignes du *Curé de Tours,* que ce système de valeurs tend à disparaître au contact de la modernité[143]. Il explique ainsi qu'une cause légitime poussait les violents sacrifices historiques chez les Antiques, l'homme

> se montr[ant alors] souvent sublime ; mais là, le champ de ses intérêts s'augmenta de toutes les régions intellectuelles. Aujourd'hui, sa vie est attachée à celle d'une immense patrie ; bientôt, sa famille sera, dit-on, le monde entier. Ce cosmopolitisme moral, espoir de la Rome chrétienne, ne serait-il pas une sublime erreur ? Il est si naturel de croire à la réalisation d'une noble chimère, à la fraternité des hommes. Mais, hélas ! la machine humaine n'a pas de si divines proportions. (IV, 244)

Par voie de conséquence, il est donc normal de constater que ce sublime historique n'existe plus à l'époque de Balzac. Or justement, l'auteur se laisse magnétiser par cette grandeur d'antan à quelques occasions et il semble que la transcription de ces représentations passées est dépeinte ponctuellement de manière juste et précise, donnant lieu à des tableaux hautement historiques, par leurs références, et souverainement romantiques, par leurs couleurs. Cependant, cette proposition va à l'encontre de l'une des thèses défendues par Renée de Smirnoff dans son étude, laquelle qualifie de « "sublimes sottises" […] l'héroïsme aristocratique, lorsque Laurence de Cinq-Cygne enjoint à ses cousins Simeuse de ne pas fuir[144] » ; elle attribuera le qualificatif « sublime » plutôt à Michu, grâce à son dévouement aveugle qui lui accorde plus de

[143] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 284.
[144] *Ibid*., p. 285. Elle se réfère au passage d'*Une Ténébreuse affaire*, t. VIII, p. 634.

véhémence. Il en est également de même dans *Le Cabinet des Antiques* où le roturier Chesnel endosse la figure sublime aux dépens du marquis d'Esgrignon. (IV, 1095) Mais cela serait une erreur, pensé-je, de ridiculiser complètement certains actes héroïques avec pour seule raison que ceux-ci appartiennent à une époque révolue, particulièrement dans *Une Ténébreuse affaire*.

Dans *El Verdugo,* le parricide perpétré par le marquis de Léganès peut, dans ce cas précis, relever autant du ridicule que du courage, les deux thèses se défendant parfaitement ; mais l'existence même de cette double herméneutique nous fait réfléchir sur la place de la Tradition dans la modernité. Ceci explique la réfutation de cette catégorie développée par Renée de Smirnoff et intitulée « la "sublime erreur" ou la sublime absurdité[145] », car toute représentation d'un sublime historique n'est pas instantanément absurde ou fausse. Certes, la catégorie « sublime historique » est absente de cette typologie puisqu'il s'agit de relever les nouveautés et les avancées proposées par Balzac ; ce qui n'empêche aucunement l'existence, en parallèle, de ce type de sublime. Ce dernier servira davantage à établir un système de contraste qui fera ressortir les particularités de l'écriture balzacienne.

Les maisons de Cinq-Cygne et Simeuse sont un bon exemple de cette confrontation entre tradition et modernité, et elles font hommage à cette noblesse de cœur qui témoigne d'un caractère sublime inattendu pour une aristocratie post-Renaissance. Alors que l'épée et le courage étaient l'étendard d'une aristocratie féodale, période où chaque homme était prêt à défendre son honneur au prix de sa vie, la sédentarisation de la cour de France au milieu du XVIIe siècle, sous Louis XIV, transforme intrinsèquement les valeurs courtoises, qui seront promptement abandonnées, au profit de l'excès et de la paresse physique et intellectuelle.

Ce soudain changement transmute lentement mais progressivement les fondations de la société française et tous les aspects de son quotidien. Pour ceux et celles qui demeurèrent authentiques et fidèles aux valeurs aristocratiques féodales, la vie ne se

[145] *Ibid.,* pp. 284-286.

montre pas pour autant moins rude, car ils doivent désormais soupeser le cœur de leur entourage afin de déterminer les liens de confiance à instituer avec les différents acteurs. Or, il n'est pas nécessaire de s'intéresser à l'intériorité de ces individus afin d'établir leur allégeance : un seul coup d'œil à leur demeure suffit à renseigner quant à leur vraie nature. En effet, l'architecture devient dorénavant un moyen utilisé par Balzac, par lequel il communique tout un système de personnages et de valeurs.

Le château de Cinq-Cygne est en parfaite harmonie avec la nature de ses habitants :

> Ce vieil édifice du quinzième siècle, assis sur une éminence, environné de douves profondes, larges et encore pleines d'eau, est bâti en cailloux et en mortier, mais les murs ont sept pieds de largeur. Sa simplicité rappelle admirablement la vie rude et guerrière aux temps féodaux. Ce château, vraiment naïf, consiste dans deux grosses tours rougeâtres, séparées par un long corps de logis percé de véritables croisées en pierre, dont les croix grossièrement sculptées ressemblent à des sarments de vigne. L'escalier est en dehors, au milieu, et placé dans une tour pentagone à petite porte en ogive. Le rez-de-chaussée, intérieurement modernisé sous Louis XIV, ainsi que le premier étage est surmonté de toits immenses, percés de croisées à tympans sculptés. Devant le château se trouve une immense pelouse dont les arbres avaient été récemment abattus. De chaque côté du pont d'entrée sont deux bicoques où habitent les jardiniers, et séparées par une grille maigre, sans caractère, évidemment moderne. À droite et à gauche de la pelouse, divisée en deux parties par une chaussée pavée, s'étendent les écuries, les étables, les granges, le bûcher, la boulangerie, les poulaillers, les communs, pratiqués sans doute dans les restes de deux ailes semblables au château actuel. Autrefois, ce castel devait être carré, fortifié aux quatre angles, défendu par une énorme tour à porche cintré, au bas de laquelle était, à la place de la grille, un pont-levis. Les deux grosses tours dont les toits en poivrière n'avaient pas été rasés, le clocheton de la tour du milieu donnaient de la physionomie au village. L'église, vieille aussi, montrait à quelques pas son clocher pointu, qui s'harmoniait aux masses de ce castel. La lune faisait resplendir toutes les cimes et les cônes autour desquels se jouait et pétillait la lumière. Michu regarda cette habitation seigneuriale de façon à renverser les idées de sa femme, car son visage plus calme offrait une expression d'espérance et une sorte d'orgueil. (*TA*, VIII, 531-532)

À l'image de ses murs, ses occupants semblent également appartenir à une autre époque, à ce temps des seigneurs et des chevaliers. Ce vieux château épais, d'une autre époque, massif et presque grossier, avec ses douves, son pont-levis et ses remparts exagérément épais témoignent d'une époque où la forteresse devait assurer la protection de ses hôtes contre la vie *rude* et *guerrière* qu'ils menaient. Les éléments modernes que revêt le

château, même s'il s'agit d'une grille pourtant métallique et froide, sont d'emblée qualifiés de « sans caractère ». Il semble que cette « habitation seigneuriale » d'où se « joue et pétille » la lumière a gardé son pittoresque des premiers jours dans sa généralité : seulement la venue de Louis XIV et sa cour versaillaise vint troubler la disposition générale de ses attributs par la modernisation du rez-de-chaussée. De sorte qu'on retrouve bel et bien une corrélation entre la sédentarisation aristocratique et le changement de son mode de vie : n'ayant plus à voyager, les rois peuvent alors se permettre de développer un « art de l'intérieur », du mobilier à l'architecture, se repliant et se confinant dès lors dans l'*aire* dont ils disposent.

Mais l'harmonie entre les tableaux du château et de ses habitants est sans égal. Tout comme Laurence de Cinq-Cygne et ses cousins, cet édifice exprime la domination du cœur sur l'apparence, de l'intérieur sur l'extérieur : l'apparence simple et négligée de leur façade ne tarit en rien la force et la détermination qui les habitent. Le château permet de mener une vie paisible en autarcie presque totale, à l'instar de la jeune comtesse qui n'a qu'elle pour assurer son bonheur. L'ancienne demeure seigneuriale présente également les qualités nécessaires à l'épanouissement d'individus enclins au sublime, avec des valeurs et une morale certes d'autrefois, mais néanmoins porteurs d'un message universel : défendre leur liberté et leurs droits contre l'injustice. Le château représente cette vivacité et cette promptitude à s'engager dans l'action, car derrière son architecture lourde, il transmet malgré tout cet avertissement de ne pas troubler les gens qui y résident, sous peine de provoquer leurs courroux. Et cela étant d'autant plus vrai après la Révolution et la malheureuse tentative de la part des Troyens qui essayèrent en vain d'envahir la forteresse des Cinq-Cygne. Une fois réveillé, ce volcan auparavant endormi sème la destruction autour de lui. Dans *Une Ténébreuse affaire,* on relate l'histoire de l'effondrement de ce monument historique et de ses habitants : les Cinq-Cygne, les Simeuse et les d'Hauteserre — bien que ces derniers soient bourgeois —, sont les vestiges vivants du caractère noble d'autrefois qui caractérisait l'aristocratie française. Pourtant, malgré cette chute, le sublime de ces hommes et ces femmes demeure souverainement unique.

La confrontation des deux types de représentation aristocratique permet d'identifier les origines du brusque changement moral et intellectuel dans le monde courtois. Outre les bouleversements dans leur mode de vie, conséquence de leur sédentarisation, d'emblée une hypothèse se forme : un glissement des « clés du pouvoir » s'effectua après de la chute de Louis XVI, et les nobles n'ont pu s'engager dans ce mouvement. La nouveauté du XIXe siècle est également liée aux progrès et aux changements économiques : « L'art, la science et l'argent forment le triangle social où s'inscrit l'écu du pouvoir, et d'où doit procéder la moderne aristocratie. » (*DL*, V, 928) On offre l'image de la noblesse telle qu'elle devrait être : cultivée, sensible et d'une grande richesse matérielle ; mais dans les « Physionomies parisiennes », le narrateur déplace les intérêts de celle-ci vers quelque chose de plus superficiel : « Que veulent-ils ? De l'or, ou du plaisir ? » (*FYO*, V, 1039) L'opposition entre *argent* et *or* mise en avant par le narrateur informe quant aux glissements des intérêts parisiens, ces derniers non plus avides de richesses, mais plutôt de parures. Toutes ces qualités que l'on accorde à l'or, son éclat, ce reflet de la lumière qui lui est bien caractéristique, sa beauté et son magnétisme, deviennent chez l'homme le reflet d'une personnalité mondaine et puérile. Et Balzac confirme cette perspective dans *La Duchesse de Langeais* en affirmant que « l'homme du faubourg Saint-Germain a toujours conclu de sa supériorité matérielle en faveur de sa supériorité intellectuelle. » (V, 929) En effet, cette soif de savoir qui habitait auparavant l'aristocratie française les abandonne lentement au XVIIIe siècle, pour finalement disparaître au lendemain de la Révolution. L'intérêt porté aux lieux de pensées tels que les salons littéraires ou les salons du Louvre diminue en faveur des lieux de plaisir. Balzac critique d'ailleurs l'aristocratie contemporaine, « oublieuse de ses devoirs, aveugle de modernité, condamnée par son incapacité[146]. » En ignorant volontairement ou non la force moderne de la nation, le faubourg Saint-Germain est rétrogradé dans l'ordre social, déchu de sa supériorité, puisqu'avili par son orgueil[147].

Les salles de bal et les jardins se substituent aux salons des Mme de Lafayette ou Mme de Scudéry ; même s'ils en préservent l'aspect divertissant, ils perdent toute

[146] Gérard Gengembre, « Préface », dans *Histoire des Treize,* Paris, Pocket (Coll. Pocket classiques), 1998, p. 10.
[147] *Id*.

connotation intellectuelle. Balzac constate cet échec, affirmant qu'« aucune de ces Françaises ne put créer de salon où les sommités sociales vinssent prendre des leçons de goût et d'élégance. » (V, 934) Le but de ces nouveaux lieux de rencontre serait donc le plaisir, la détente et l'opportunité de briller ; car « la jeunesse, exclue des affaires, dans[e ...] au lieu de continuer à Paris, par l'influence de talents jeunes, consciencieux, innocents de l'Empire et de la République, l'œuvre que les chefs de chaque famille auraient commencée dans les départements en y conquérant la reconnaissance de leurs titres par de continuels plaidoyers en faveur des intérêts locaux, en s'y conformant à l'esprit du siècle, en refondant la caste au goût du temps. » (V, 934) Cette confrontation entre les habitudes parisiennes et celles des départements montre que les provinciaux font encore preuve d'un sens de la communauté qui s'est dissipé, puis qui a tout simplement disparu, chez les jeunes Parisiens ; cela confirme également la vision d'une aristocratie de province plus digne, à l'image des Cinq-Cygne et des Simeuse.

Les soirées angoumoisines organisées par Mme de Bargeton sont là une pâle représentation des salons d'antan, bien qu'un certain effort soit visible avec cette vague tentative de retrouver ces habitudes perdues. « Des circonstances assez rares au fond des provinces avaient inspiré à Mme de Bargeton le goût de la musique et de la littérature » (*IP*, V, 153), écrit Balzac. Discussions sur la musique et la philosophie alimentent ces soirées, chansons et poésies, seulement interrompues par les critiques et les opinions des divers personnages sur l'objet de leur attention : les arts certes, mais surtout Lucien Chardon, et le rejet de son travail dû à sa situation sociale.

Les transformations auxquelles nous assistons ne sont toutefois pas uniquement d'ordre social, mais également d'ordre personnel. Bien entendu, les comportements sociaux sont plus faciles à observer, puisqu'ils sont à la vue de tous, mais les changements prenant place dans l'âme de l'individu sont plus marqués et constituent aussi une preuve incontestable du changement moral.

La brave et la harpie : représentations féminines

Oscillant d'un roman à l'autre entre les représentations du passé et celles du présent, Balzac met en scène ce changement brutal des mœurs aristocratiques. Si de manière générale l'auteur s'attarde davantage à la représentation de personnages subissant ces changements, à quelques rares occasions se glissent des personnages dignes de la littérature classique et des conventions qui les définissent. Ainsi, quand un personnage tel que Laurence de Cinq-Cygne apparaît, le lectateur prend un certain plaisir à admirer la pureté de la jeune comtesse qui contraste au plus haut point avec les Parisiennes.

Question d'anachronisme naturel

La dissemblance entre les princesses, comtesses, marquises parisiennes, et Laurence de Cinq-Cygne prend d'abord naissance dans sa généalogie, car contrairement à la majorité des aristocrates présentés dans *La Comédie humaine*, la renommée des Cinq-Cygne est le résultat d'un dur labeur et d'une lutte constante afin de préserver leur qualité morale irréprochable.

> Le nom Franc, commun aux Cinq-Cygne et aux Chargeboeuf, est Duineff. Cinq-Cygne devint le nom de la branche cadette des Chargeboeuf après la défense d'un castel faite, en l'absence de leur père, par cinq filles de cette maison, toutes remarquablement blanches, et de qui personne n'eût attendu pareille conduite. Un des premiers comtes de Champagne voulut, par ce joli nom, perpétuer ce souvenir aussi longtemps que vivrait cette famille. Depuis ce fait d'armes singulier, les filles de cette famille furent fières, mais elles ne furent peut-être pas toujours blanches. La dernière, Laurence, était, contrairement à la loi salique, héritière du nom, des armes et des fiefs. Le roi de France avait approuvé la charte du comte de Champagne en vertu de laquelle, dans cette famille, le ventre anoblissait et succédait. Laurence était donc comtesse de Cinq-Cygne, son mari devait prendre et son nom et son blason où se lisait pour devise la sublime réponse faite par l'aînée des cinq sœurs à la sommation de rendre le château : *Mourir en chantant* ! Digne de ces belles héroïnes, Laurence possédait une blancheur qui semblait être une gageure du hasard. Les moindres linéaments de ses veines bleues se voyaient sous la trame fine et serrée de son épiderme. Sa chevelure, du plus joli blond, seyait merveilleusement à ses yeux du bleu le plus foncé. Tout chez elle appartenait au genre mignon. Dans son corps frêle, malgré sa taille déliée, en dépit de son teint de lait, vivait une âme trempée comme celle d'un homme du plus beau caractère ; mais que personne, pas même un

> observateur, n'aurait devinée à l'aspect d'une physionomie douce et d'une figure busquée […]. (*TA*, VIII, 534-535)

Cette maison témoigne d'un passé hors du commun et d'une tradition inusuelle pour l'époque. D'une part la force et le courage qui coulent dans ces « veines bleues », héritage de ces ancêtres qui ne se laissèrent pas décourager par les envahisseurs et se battirent afin de soustraire leur maison à leur joug. D'ailleurs, l'histoire qui baptisa cette branche de la famille Duineff provient de l'un de ces évènements qui forge le caractère et l'embellit, histoire qui relève presque du conte, avec ces figures hautement chevaleresques et le nom de guerre qui en résulte : cinq cygnes, cinq femmes d'une blancheur immaculée, à la fois douce et féroce, clamant « *Mourir en chantant* » dès lors que leur demeure est prise d'assaut. Encore plus singulier, ce fait d'armes inusité conduit le roi non seulement à déroger de la loi salique française concernant la succession de titre, mais également celle de la primogéniture masculine, puisque désormais, « le ventre anoblissait et succédait ». Ce type d'évènement inattendu semble avoir fortement marqué l'imaginaire des Français de l'époque qui résulta alors en un profond respect envers cette famille, selon le narrateur. Le portrait dressé de ces femmes dites de Cinq-Cygne s'inscrit dans la continuité des descriptions de la beauté classique : blancheur de peau, cheveux blonds, yeux bleus, beauté et charme, fragilité et élégance. Mais un simple arrêt sur l'apparence de ces êtres honorables ne suffit pas à extraire le sublime qui en émane.

On observe en effet que les présentations alors faites de ces femmes sont en complète rupture avec les canons classiques de la féminité — encore plus avec celles de leurs contemporaines — grâce à un seul élément : l'action. Ce qui distingue ces personnages est non seulement la cinématique qui les anime, mais également le contraste qu'elles instituent par rapport à la féminité de l'époque, puisque « personne n'eût attendu pareille conduite » (VIII, 534) de leur part. La surprise créée par cette histoire contribue à embellir le caractère de ces gentes mais courageuses demoiselles. Car suite à l'évènement spectaculaire entreprise par les Cinq-Cygne, cette force de caractère inhabituelle s'inscrit dans leurs gènes, s'intégrant à la nature de leurs descendantes ; sous l'apparente innocence qui définit Laurence, par exemple, recèle une Hydre dont tous les efforts mis en œuvre afin de l'éradiquer restent vains, mettant dès lors en lumière les

capacités intellectuelles de la jeune femme, prête à toute éventualité et trouvant incessamment les moyens de contourner les obstacles afin de réaliser ses projets. Sous ses jupons et ses dentelles, bien qu'ils ne soient que minimaux, se distingue « une âme trempée comme celle d'un homme du plus beau caractère. » (VIII, 534) L'inscription du sublime dans l'hérédité des Cinq-Cygne confirme la nature innée du concept décrit par Longin[148].

Bien entendu, les comtesses, princesses et duchesses qui peuplent *La Comédie humaine* dissimulent, en majorité, une certaine force de caractère insoupçonnée, un côté sombre, mais qui, au final, est généralement attribué comme un élément constitutif de la nature féminine. Les jeux de salons, les hypocrisies, les complots et les rôles qu'elles interprètent tout au long de leur vie ne sont que basses paroles magnifiées afin de les rendre socialement acceptables, mais ne présentent aucun intérêt en soi, sauf pour celle qui est concernée. Antoinette de Navarrein personnifie ce type de personnage, mais est également la preuve qu'un changement peut s'opérer dans le comportement de l'individu, supposant toutefois que la *mégalophuès*[149] y soit naturelle : une fois ses apparences délaissées, elle renonce à sa perfidie, engendrant subséquemment une métamorphose viscérale qui la conduit vers une hauteur insoupçonnée qu'elle-même croyait absente.

Ce changement incisif reste pourtant un évènement isolé et marginal dans *La Comédie humaine*, particulièrement de la part d'une Parisienne. Si Balzac transmet ces changements du cœur et de l'âme, ce n'est pas nécessairement pour illustrer l'espoir et la bonté inhérente à l'homme. Au contraire, l'Œuvre de l'écrivain tend davantage à décevoir ces espoirs afin de mettre en évidence la nature humaine, portée par les intérêts personnels, et l'importance de la Destinée et de la Fatalité. Le constat est beaucoup plus sombre et verbalise la crise sociale, morale et politique qui ronge la France de l'époque. Bien que la démonstration de cette conclusion soit visible dans les différents cercles sociaux français, elle l'est encore plus dans « [l']aristocratie [qui] est en quelque sorte la pensée d'une société, comme la bourgeoisie et les prolétaires en sont l'organisme et

[148] *cf.* « Question de déterminisme » en première partie.
[149] « Grandeur de nature ».

l'action » (*DL*, V, 925), puisqu'elle demeure historiquement l'élite intellectuelle ; la scission entre la théorie et la pratique reste néanmoins insurmontable. Mais étrangement, les maisons de Cinq-Cygne et de Simeuse semblent faire entorse à la règle en incarnant à la fois ces trois classes sociales citées précédemment.

Dans ses « Physionomies parisiennes » Balzac explique que chaque classe sociale a son rôle et son utilité : chacune doit accomplir ce pour quoi elle est née et par conséquent, chacune doit incarner les caractéristiques morales et intellectuelles qui la définissent. L'aristocratie devrait donc, par suite, se poser en modèle afin de compléter une soudure sociale parfaite ; mais elle faillit à sa tâche. Par exemple, l'intérêt politique que portait l'ancien noble à l'égard de son propre statut et de ses privilèges n'attache plus l'esprit de cette nouvelle aristocratie, et la différence essentielle entre ces deux générations réside dans leurs intentions. Rien n'infirme l'attirance de l'ancienne noblesse pour le plaisir, mais du moins, elle tentait à tout moment de démontrer de sa supériorité intellectuelle, notamment par une constante adaptation aux nouvelles réalités. Désormais, l'oisiveté des habitants du faubourg Saint-Germain paraît leur seule caractéristique, se résumant à des physionomies *meublant* les salons de Paris.

L'« étrangeté » attribuée à ces deux familles champenoises (Cinq-Cygne et Simeuse) est en réalité anachronique, car historiquement, l'archétype retenu de la noblesse française est celui des dernières années de la monarchie sous Louis XVI et Marie-Antoinette ; alors qu'en vérité, il devrait être celui de l'âge d'or de l'Ancien régime, donc des siècles précédents le couronnement de Louis XIV. Nous sommes aveuglés par ce que l'histoire nous a inculqué, oubliant alors que cette société composée d'élites était autrefois un vrai joyau pour la France, non pas qu'une parade de figures poudrées et surmontées de perruques imposantes[150]. Dès lors, la singularité incarnée par ces tableaux de province, qui paraissent aujourd'hui décalés par rapport à ce qui est dépeint

[150] Notons qu'il ne s'agit pas d'un jugement de valeurs ou d'une réfutation historique. L'image souvent véhiculée de la noblesse française après la Révolution est celle des dernières années de l'Ancien régime qui mena au soulèvement du 14 juillet 1789. De fait, il est important de se rappeler que la nature de l'aristocratie était bien différente avant le couronnement de Louis XIV où par exemple, sous le règne de François 1er, les arts, la littérature et la politique étaient le cœur même de la cour royale.

dans les œuvres des auteurs du début du XIXe siècle, est véritablement la norme, ou ce qu'elle devrait être. Quant aux représentations parisiennes, ce sont elles qui devraient choquer le lecteur. En occurrence, la mauvaise perception de la situation est ce qui permet actuellement de considérer ces peintures provinciales comme du sublime, et ce, toujours grâce au jeu de contraste mis en place par Balzac.

Bien que les actions de Laurence soient en accord avec les intérêts qu'elle défend — le retour à un régime monarchique —, son dévouement entier et aveugle à la cause la démarque considérablement des autres personnages féminins, a fortiori dans une ville de province telle que Troyes. À l'image de son château, l'une « des maisons les plus curieuses de l'architecture du seizième siècle » (*TA*, VIII, 535) , elle dégage quelque chose d'indéfinissable ; une sorte de curiosité en son genre, voilà ce qu'est la jeune femme, et voilà comment elle est présentée dans *Une Ténébreuse affaire :* unique, intemporelle. Le narrateur s'attarde longuement à décrire l'apparence de la jeune femme, tout en affirmant que l'apparence est secondaire chez elle — et pour elle —, la véritable beauté s'émanant de Laurence étant intérieure.

Afin d'illustrer sa splendeur et sa force, Balzac n'hésite pas à mettre sur un pied d'égalité la comtesse et les icônes religieux. « J'ai l'air d'un mouton qui rêve ! » (VIII, 534), plaisante la jeune femme. Le narrateur évoque l'unicité du personnage à travers l'analogie entre Laurence et l'agneau, enchâssant imperceptiblement la prolepse de l'*Ecce agnus Dei*[151], autrement dit de l'annonce du sacrifice ; sacrifice de son bonheur, de ses espoirs et de son futur. Considéré en lui-même, l'agneau est l'image de l'innocence et de la douleur opprimées, du « Juste souffrant »[152]. Cette souffrance prend ses origines dans les divers troubles vécus par Laurence dans son existence :

> [elle] avait vu mourir sa mère, tomber l'abbé d'Hauteserre, le marquis et la marquise de Simeuse périr sur l'échafaud ; son frère unique était mort de ses blessures, ses deux cousins qui servaient à l'armée de Condé pouvaient être tués à tout moment, enfin la fortune des Simeuse et des Cinq-Cygne venait d'être dévorée par la

[151] L'Agneau de Dieu désigne Jésus-Christ dans son rôle sacrificielle, désireux d'expier les péchés de l'Homme.

[152] Jacques PONS, « Symbolisme de l'Agneau », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. http://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-de-l-agneau/.

> République, sans profit pour la République. Sa gravité, dégénérée en stupeur apparente, doit se concevoir. (VIII, 536)

Néanmoins, elle tire de ces malheureux évènements une force et une volonté de fer qui lui permettent alors d'affronter, tête levée, l'adversité. Elle n'abandonne pas, son courage n'ayant de limite que sa volonté, car lorsque surgissait « une circonstance sérieuse, la Judith cachée se révélait aussitôt et devenait sublime ». (VIII, 534) Les références divines utilisées par Balzac et qui aident à mieux cerner Laurence nous confortent dans l'idée d'une Laurence transcendantale, en apesanteur, sublime : bien que la transposition du symbole de l'agneau à Laurence ne soit qu'une hypothèse, ce renvoi direct à l'image de Judith est sans équivoque, et suppose l'« intervention divine » en Laurence — comme Athéna agit sur Télémaque ; l'enthousiasme qui l'anime n'est donc pas qu'une simple névrose.

Cela se confirme par l'effervescence de sa vie, entre ses occupations politiques, ses sorties de chasse pendant lesquelles « son adresse […] tenait du miracle » (VIII, 536) et ses chevauchées à la Valkyrie à travers la France et l'Allemagne. Sa vie ne ressemble en rien à celle des Parisiennes, et sans prétention, elle s'occupe de simples choses. La coquetterie ne l'attire point, car elle « dirig[e] sa pensée vers un but trop élevé pour descendre [à des] occupations » (VIII, 535) aussi banales : elle rejette les attaches matérielles et terrestres qui l'empêcheraient d'atteindre ses idéaux.

> Mais Laurence avait dans les manières, dans sa voix gutturale, dans son regard impérieux, ce je ne sais quoi, ce pouvoir inexplicable qui impose toujours, même quand il n'est qu'apparent, car chez les sots le vide ressemble à la profondeur. Pour le vulgaire, la profondeur est incompréhensible. De là vient peut-être l'admiration du peuple pour tout ce qu'il ne comprend pas. M. et Mme d'Hauteserre, saisis par le silence habituel et impressionnés par la sauvagerie de la jeune comtesse, étaient toujours dans l'attente de quelque chose de grand. En faisant le bien avec discernement et en ne se laissant pas tromper, Laurence obtenait de la part des paysans un grand respect, quoiqu'elle fût aristocrate. Son sexe, son nom, ses malheurs, l'originalité de sa vie, tout contribuait à lui donner de l'autorité sur les habitants de la vallée de Cinq-Cygne. […] Laurence, remarquez-le, n'avait rien de bizarre en elle. La virago se cachait sous la forme la plus féminine et la plus faible en apparence. Son cœur était d'une excessive sensibilité, mais elle portait dans sa tête une résolution virile et une fermeté stoïque. Ses yeux clairvoyants ne savaient pas pleurer. À voir son poignet blanc et délicat nuancé de veines bleues, personne n'eût imaginé qu'il pouvait défier celui du cavalier le plus endurci. Sa main, si molle, si fluide, maniait un pistolet, un fusil, avec la vigueur d'un chasseur exercé. (VIII, 537)

Les informations transmises par le narrateur concernant Laurence sont toujours très contrastantes avec la nature de la femme, ces descriptions exhibant davantage des caractéristiques masculines que féminines. Les oppositions adjectivales insistent sur la double nature de cette créature unique. La « virago », c'est-à-dire une femme aux allures masculines et autoritaires, s'est enveloppée dans ses formes féminines et fragiles ; mais malgré cela, ce qui la distingue, c'est sa « résolution virile » et sa « fermeté stoïque » ; ce poignet en apparence frêle, mais aussi fort que le plus preux des cavaliers ; cette main délicate, mais sûre et vive avec un pistolet. La profondeur de cette âme la rend indéchiffrable, imposant alors le respect chez les Troyens et ses proches ; mais plus encore, ces derniers l'érigent, lui consacrent presque un culte tant sa personnalité transparaît de sublime : « [ils] étaient toujours dans l'attente de quelque chose de grand. » (VIII, 537)

En comparaison, peu d'exemples de ce type sont offerts dans *La Comédie humaine*, et même si certaines femmes nobles feront preuve d'un certain sublime classique, ce ne sera que brièvement ; alors que la nature même de Laurence l'est à tout moment. Son sang lui confère ici cette qualité sublime, son intelligence également ; et quand la raison lui fera défaut, elle se sublimera en devenant véritablement femme. Et être femme, seulement femme, est une chose dans laquelle excellent les figures parisiennes.

Finalement, on observe également l'artifice qui constitue l'aristocratie. Par exemple, dans *La Duchesse de Langeais* Balzac présente Antoinette dans un lieu qui, par la « pureté de sa règle, [attire] de tristes femmes dont l'âme […] soupirait après ce long suicide accompli dans le sein de Dieu. » (V, 905) Nul couvent ne semble rivaliser avec l'équilibre offert par celui des Carmélites, lequel permet de « si bien élever l'âme ». (V, 906) Mais la verticalité de ces propos est en vérité *dilogique*[153] et contraste avec leurs motivations. C'est-à-dire que l'ascension spirituelle apparaît davantage comme un moyen d'éviter les causes qui ont conduit ces dévotes à l'adoration de Dieu (la souffrance et la tristesse de leur âme). Elle induit également son négatif, car cette

[153] Néologisme construit à partir du nom commun *dilogie*, qui signifie « double sens ».

dilection permet d'ensevelir — mouvement descendant — leurs peines et leurs douleurs au plus profond de leur être. De ce fait, « nul couvent n'était d'ailleurs plus favorable au détachement complet des choses d'ici-bas, exigé par la vie religieuse. » (V, 905) Ce sublime résultant du spirituel n'est pas qu'un sentiment ressenti par l'individu qui en est habité, mais également irradie les gens autour de celui-ci. « Le jeu de la musicienne lui dénonçait une femme aimée avec ivresse […] qui s'était si profondément ensevelie au cœur de la religion et si soigneusement dérobée aux regards du monde […]. » (V, 910) Mais avant d'en arriver à cette figure transcendante d'une Antoinette transportée, il a d'abord fallu déconstruire l'image de celle-ci.

Ainsi, la figure de la femme vertueuse est complètement anéantie, puisque se montrant favorable dans les scènes de boudoir précédant l'exil de la duchesse aux petits péchés véniels (caresses et baisers). Elle fait toutefois preuve, face à Montriveau, d'une vertu irréprochable, voire exemplaire, ne se laissant pas envahir par le désir à aucun moment ; mais pour combien de temps ? D'autres personnages tels que la princesse de Blamont-Chauvry témoignent d'une plus grande légèreté de mœurs. Au moment où le faubourg Saint-Germain est en émoi, croyant Antoinette dans le boudoir de Montriveau, cette dernière, toujours sous couvert de vertu, révèle les habitudes cachées de la population du quartier :

> Chère petite, dit la princesse [...], soyez heureuse si vous pouvez ; il ne s'agit pas de troubler votre bonheur, mais de l'accorder avec les usages. Nous savons tous, ici, que le mariage est une défectueuse institution tempérée par l'amour. Mais est-il besoin, en prenant un amant, de faire son lit sur le Carrousel ? […] Il valait cent fois mieux aller chez Montriveau, le soir, en fiacre, déguisée, que d'y envoyer ta voiture en plein jour. [...]
> - Chère tante, je puis donc aller chez lui déguisée ?
> - Mais, oui, ça peut toujours se nier, dit la vieille. (V, 1017 ; 1021 ; 1022)

La vieille princesse incite donc volontairement Antoinette au « crime », la poussant à commettre l'irréparable, tant que son honneur peut être épargné. Cette révélation est d'autant plus ironique qu'elle fait suite au long sermon tenu par la princesse, qui vante la distinction et la décence sociales et littéraires sous l'Ancien régime. Elle souligne alors la dépravation morale de ses concitoyens. Ce comportement ne va pas sans rappeler celui du personnage de Sade, Mme de Lorsange qui, « se croyant quelque chose dans le

monde, [...] mit à sa conduite un peu moins d'indécence [...] ; femme décente en un mot et qui néanmoins couchait pour deux cents louis, et se donnait pour cinq cents par mois[154]. » Elle illustre donc cette décence obligatoire à son rang qu'elle met au-devant d'elle, mais qui ne sert qu'à mieux dissimuler ses activités dépravées.

Il va toutefois sans dire que la femme n'est pas la seule fautive dans cette raillerie des vertus, car ces scènes sont aussi alimentées par le désir sexuel de l'homme. De sorte que les personnages masculins présents dans les œuvres attestent également du comportement peu exemplaire à l'égard des anciennes valeurs aristocratiques. La raillerie des vertus est à la femme ce qu'est la raillerie du cœur chez l'homme, puisque le courage qui caractérise l'homme aristocrate dans la littérature classique fait défaut à l'aristocrate moderne.

La médiocratie

Si la province semble naturellement donner naissance à de hautes figures, il ressort de l'analyse de l'aristocratie parisienne des années 1830 un sentiment de médiocrité latente, car les personnages accusent d'un phénomène anti-sublime : la conformité. En effet, la médiocrité désigne le fait d'être moyen, selon l'étymologie latine *medium.* Rétrospectivement, on constate, sans hésitation, que la noblesse de l'Ancien régime était sublime, par sa richesse intellectuelle, morale et matérielle ; tout comme l'on peut aussi affirmer que les derniers cercles de la société parisienne se distingueront aussi, par opposition, par leur saleté, leur immoralité et leur bassesse. Entre les deux se situe alors, gauchement, le faubourg Saint-Germain : il ne se démarque ni par sa vertu ni par son vice. La noblesse a tout ce qu'il y a de plus commun et ne brille en rien, si ce n'est de l'éclat de leurs diamants et dorures.

> [Le] faubourg Saint-Germain [a] les mœurs les plus discordantes. Il ne fut ni compact dans son système, ni conséquent dans ses actes, ni complètement moral, ni franchement licencieux, ni corrompu ni corrupteur [...]. [La] femme du faubourg Saint-Germain [...] n'eut rien de bien léger, rien de bien grave. Ses passions, sauf quelques

[154] Donatien Alphonse François de Sade, *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, *op. cit.*, p. 39.

> exceptions, furent hypocrites ; elle transigea pour ainsi dire avec leurs jouissances. (*DL*, V, 933)

Ce positionnement dit entre-deux, « ni trop l'un ni trop l'autre », va à l'encontre de la définition même de cette couche sociale, puisqu'elle devrait représenter le haut de la sphère sociale : cette situation se confirme ici par l'usage de la négation et de l'antithèse. Les œuvres littéraires mettant en scène l'ancienne aristocratie dépeignent une société magnifiée. Les gens incarnent alors la beauté classique, c'est-à-dire une beauté à la fois physique et morale, car dès la Renaissance italienne, les artistes considèrent que le physique d'une personne reflète son intériorité — la physiognomonie. Cette science refait surface à l'époque de Balzac et l'auteur l'utilisera volontiers, soit en l'appliquant ad litteram, soit en la détournant afin de montrer qu'une physiologie disgracieuse n'est pas un gage de méchanceté (Joséphine Claës, Rose Cormon).

Mais chez la noblesse du faubourg Saint-Germain, cette médiocrité est-elle la conséquence d'un manque de motivations ? S'agit-il d'une conséquence historique ? Ou encore d'un manque d'intérêts ? Pourquoi s'intéresser à la politique et aux enjeux sociaux lorsque le pouvoir du peuple augmente et peut renverser à tout moment l'ordre établi ! L'indétermination sociale se veut peut-être la source de ces changements moraux : quel rôle doit occuper la noblesse dans la société parisienne[155]? Ce positionnement imprécis ne fait alors qu'amplifier cette sensation d'égarement dans ce Paris pré-haussmannien.

L'image des Parisiennes véhiculée par Balzac s'inscrit dans la continuité de la description de celle du faubourg lui-même. Prenons pour exemple Antoinette de Navarrein, duchesse de Langeais. L'écrivain dresse le portrait de la Parisienne, aimant à se « baigner dans l'amour » : ces femmes demandent à posséder sans n'être jamais possédées, calomniant tout homme prêt à se soumettre à leurs désirs.

> C'était une femme artificiellement instruite, réellement ignorante ; pleine de sentiments élevés, mais manquant d'une pensée qui les coordonnât ; dépensant les plus riches trésors de l'âme à obéir aux convenances ; prête à braver la société, mais hésitant et arrivant à l'artifice par suite de ses scrupules ; ayant plus d'entêtement que

[155] Ici l'on distingue bien la noblesse parisienne de la noblesse française car Balzac qualifie lui-même la noblesse de province comme « souvent plus pure de race que ne l'est la noblesse de cour. » (*cf. DL,* V, 933)

> de caractère, plus d'engouement que d'enthousiasme, plus de tête que de cœur. (V, 935)

La Parisienne est un paradoxe, une antithèse mystérieuse : « Souverainement femme et souverainement coquette, Parisienne surtout ». Elle se distingue des autres femmes uniquement par sa grâce, laquelle lui sert d'unité. (V, 936) Elle est le centre de l'attention : tous les regards se concentrent sur sa figure lorsqu'elle entre dans une pièce. D'une blancheur et d'une blondeur virginale, elle personnifie la grande beauté classique à travers différents épisodes de boudoir, où elle irradiera la pièce de par sa sublime beauté — à titre adjectival — et transcendera le pauvre Montriveau. Balzac se refusera néanmoins de dépeindre le portrait traditionnel et unitaire de la duchesse, la description physique de la jeune comtesse restant absente de la narration : elle est simplement évincée, perdue dans une ellipse narrative. Ce choix stylistique est bénéfique à Antoinette, puisqu'il focalisera le lecteur sur l'intériorité du personnage et les changements qui s'y opéreront au cours du récit.

Mais malgré la propension de la duchesse au sublime, elle ne se transformera réellement qu'à la fin du récit et demeure, pendant la majeure partie du roman, superficielle, sans profondeur et éprise de ses attaches matérielles. Ainsi, l'analyse de cette figure archétypique parisienne légitime l'hypothèse selon laquelle la géographie influe sur le sublime ou non d'un personnage ; d'ailleurs, notons que le sublime d'Antoinette ne fera son apparition qu'au moment où celle-ci sera retirée de son *aire* sociale et amenée chez Montriveau ; et ultérieurement, lorsqu'on la retrouvera chez les Carmélites. On remarque en effet une profonde fracture entre les portraits urbains et provinciaux, de la duchesse de Langeais et de Laurence de Cinq-Cygne. En effet, elles semblent appartenir à deux époques complètement différentes : une Antoinette sous le règne de la maison d'Orléans et une Laurence courtoise. Si l'une se contemple et dépense son énergie et son argent dans sa toilette, l'autre occupe ses nuits à traverser monts et vallées afin de sauver des vies, aux risques et périls de la sienne ; une fois de plus, l'oisiveté confrontée à la cinématique. Ne s'agit-il pas également d'une confrontation entre ville et campagne, modernité et traditionalisme, plaisir et devoir ? Jouons de la fiction à l'intérieur même de *La Comédie humaine,* en plaçant Laurence dans la position de

Delphine de Nucingen, dans *Le Père Goriot* : aurait-elle eu l'audace d'abuser de l'amour de son père, de ses ressources financières — alors que Delphine est mariée à l'homme le plus riche de Paris — et finalement n'apparaître qu'une fois le dernier souffle du père expiré ? Ce genre de comportement semble inenvisageable chez Laurence dans l'état où elle est décrite, qui non seulement déborde de générosité pour son entourage, mais vit également pour et par sa famille ; plus encore, pour les intérêts communs et non pas exclusivement personnels.

De l'amour

En ce qui concerne l'amour, on se trouve confronté aux problématiques précédentes, avec ce même système binaire : autrefois/aujourd'hui, ruralité/urbanité. La façon d'appréhender et de pratiquer l'amour s'inscrit, par voie de conséquence, dans la continuité des valeurs et des intérêts défendus par chaque personnage.

La duchesse de Langeais excelle dans son rôle de maîtresse au cœur de pierre, puisque rien ne l'empêche d'atteindre ses objectifs — et surtout pas la morale —, car posséder Montriveau, si fort et dur en apparence, en faire un jouet, est pour elle l'affirmation de son statut de Parisienne : « actrice consommée, elle s'impose aux hommes, dont elle affole le désir [156] » en se laissant diviniser. En domestiquant Montriveau, elle démontre du triomphe de sa liberté : liberté personnelle ou féminine, qui amoindrit par le fait même le pouvoir de l'homme sur la femme[157]. Elle développe cet art de la coquetterie et de la manipulation comme une arme défensive, à défaut de participer à une activité plus noble et utile comme la politique, la philanthropie, l'art ou la philosophie. Les intrigues et les humiliations publiques qu'elle alimente servent à nourrir la vanité de ces « Laïs intellectuelles[158] », créatures viles qui vivent de calculs, et jamais de passions. Cette présentation du monde, Balzac l'expose toute entière en la figure de la comtesse

[156] Gérard Gengembre, « Préface », dans *Histoire des Treize, op. cit.,* p. 15.
[157] *Ibid*., p. 16.
[158] Monsieur de Ronquerolles qualifie de Laïs intellectuelle toute femme de tête, qui ne sent que par sa tête, a le cœur dans la tête et est friande par la tête. (*cf. DL,* V, 982)

de Sérizy, cette dernière répugnant « la sensiblerie allemande, [et] n'en [étant] que plus exigeante dans les moindres détails de son costume de prude. » (*F.,* V, 828) Ainsi retrouve-t-on une preuve de ce travestissement de la vérité à travers ce « costume de prude » et la dissimulation de la vraie nature du personnage, laissant sous-entendre par « costume » que la femme est tout sauf prude. Mais la pudeur dont témoignent ces Parisiennes dans leur composition est moins présente chez les femmes de province ; ce qui ne signifie pas pour autant que ces dernières commettent le péché mortel.

En effet, la comtesse de Cinq-Cygne, Mme de Mortsauf, Joséphine et Marguerite Claës[159] envisagent, quant à elles, l'amour d'une tout autre façon : un amour qui renonce au jeu et se fonde sur l'honnêteté des sentiments. Cependant, afin de ne pas empiéter sur l'analyse du sublime passionnel que nous développerons dans la prochaine partie, seulement les conceptions et appréhensions de l'amour seront ici abordées.

> « Puisque notre fortune va se retrouver, en partie du moins, épousez mon frère, dit le cadet [Simeuse] à voix basse. Il vous adore, vous serez aussi riches que doivent l'être les nobles d'aujourd'hui.
> - Non, laissez-lui toute sa fortune, et je vous épouserai, moi qui suis assez riche pour deux, répondit-elle.
> - Qu'il en soit ainsi, s'écria le marquis de Simeuse. Moi, je vous quitterai pour aller chercher une femme digne d'être votre sœur.
> - Vous m'aimez donc moins que je ne le croyais, reprit Laurence en le regardant avec une expression de jalousie.
> - Non ; je vous aime plus tous les deux que vous nem'aimez, répondit le marquis.
> - Ainsi vous vous sacrifieriez ? » demanda Laurence à l'aîné des Simeuse en lui jetant un regard plein d'une préférence momentanée.
> Le marquis garda le silence.
> « Eh bien, moi, je ne penserais alors qu'à vous, et ce serait insupportable à mon mari, reprit Laurence à qui ce silence arracha un mouvement d'impatience.
> - Comment vivrais-je sans toi ? s'écria le cadet en regardant son frère.
> - Mais cependant vous ne pouvez pas nous épouser tous deux, dit le marquis. Et, ajouta-t-il avec le ton brusque d'un homme atteint au cœur, il est temps de prendre une décision. »
> Il poussa son cheval en avant pour que les deux d'Hauteserre n'entendissent rien. Le cheval de son frère et celui de Laurence imitèrent ce mouvement. Quand ils eurent mis un intervalle raisonnable entre eux et les trois autres, Laurence voulut parler, mais les armes furent d'abord son seul langage.
> « J'irai dans un cloître, dit-elle enfin.

[159] Ces quatre personnages apparaissent respectivement dans quatre romans de Balzac où l'action se déroule en province : *Une Ténébreuse affaire* en Champagne, *Le Lys dans la vallée* en Touraine et *La Recherche de l'Absolu* en Flandre. Toutes quatre sont issues de l'ancienne noblesse et appréhenderont l'amour par son côté le plus honnête et pur.

> - Et vous laisseriez finir les Cinq-Cygne ? dit le cadet des Simeuse. Et au lieu d'un seul malheureux qui consent à l'être, vous en ferez deux ! Non, celui de nous deux qui ne sera que votre frère se résignera. En sachant que nous n'étions pas si pauvres que nous pensions l'être, nous nous sommes expliqués, dit-il en regardant le marquis. Si je suis le préféré, toute notre fortune est à mon frère. Si je suis le malheureux, il me la donne, ainsi que les titres de Simeuse, car il deviendra Cinq-Cygne ! De toute manière, celui qui ne sera pas heureux aura des chances d'établissement. Enfin, s'il se sent mourir de chagrin, il ira se faire tuer à l'armée, pour ne pas attrister le ménage.
> - Nous sommes de vrais chevaliers du Moyen Âge, nous sommes dignes de nos pères, s'écria l'aîné, parlez, Laurence !
> - Nous ne voulons pas rester ainsi, dit le cadet.
> - Ne crois pas, Laurence, que le dévouement soit sans voluptés, dit l'aîné. (*TA*, VIII, 619-621)

Cet échange concentre toute la problématique composant le triangle amoureux entre Marie-Paul/Laurence/Paul-Marie et présente le dilemme auquel Laurence est confrontée. Les deux frères aiment uniment leur cousine, sentiment partagé par Laurence. Mais il ne s'agit pas là d'un triangle amoureux quelconque, car les Simeuse sont frères et « en choisir un, n'[est]-ce pas tuer l'autre ? » (VIII, 603) Contrairement aux relations amoureuses parisiennes, les considérations dépassent les questions purement matérielles : « Comtesse de son chef, elle apportait à son mari un titre et de beaux privilèges, une longue illustration ; peut-être, en pensant à ces avantages, le marquis de Simeuse se sacrifierait-il pour faire épouser Laurence à son frère, qui, selon les vieilles lois, était pauvre et sans titre. Mais le cadet voudrait-il priver son frère d'un aussi grand bonheur que celui d'avoir Laurence pour femme ? » (VIII, 604) Ainsi, Laurence ne cherche pas une bonne affaire dans le mariage, mais tente d'épargner le malheureux qui ne pourra pas la conduire devant l'autel ; elle est foncièrement plus humaniste que matérialiste : « […] Robert devina sans doute combien une femme pouvait trembler d'accorder à l'un des témoignages de tendresse que l'autre n'eût pas eus ou qui l'eussent chagriné ; combien l'un des frères était heureux de ce qui advenait de bien à l'autre, et combien il en pouvait souffrir au fond de son cœur. » (VIII, 607) La sensibilité de chacun est importante pour les autres et ils essaient tous de ménager les peines des uns et des autres. La solution à laquelle se résolvent les trois personnages démontre le déchirement qui les habite : s'accorder pour laisser le hasard choisir qui épousera la jeune femme. Ainsi, les deux frères se trouvent également avantagés et Laurence ne brise pas volontairement le cœur de celui qui restera son cousin.

Le ménagement des malheurs est aussi présent dans les relations conflictuelles liant la famille Claës, car Joséphine et Marguerite tenteront, chacune à leur manière, de limiter la douleur de Balthazar, tout en gardant à l'esprit les enjeux et les conséquences qu'auront leurs décisions sur l'avenir de la maison. Dans les deux situations, les personnages sont confrontés à un dilemme insurmontable : Joséphine doit choisir entre l'amour pour Balzathar et pour ses enfants, Marguerite, entre l'amour pour son père, et ses frères, ses sœurs et Emmanuel. Si la mère choisit son mari au détriment de ses enfants, elle prouvera à maintes occasions que l'amour le plus sincère est aveugle :

> Les femmes élevées dans l'opulence sentent promptement le vide que couvrent les jouissances matérielles ; et quand leur cœur, plus fatigué que flétri, leur a fait trouver le bonheur que donne un constant échange de sentiments vrais, elles ne reculent point devant une existence médiocre, si elle convient à l'être par lequel elles savent animées. (*RA*, X, 697)

Quant à Marguerite, elle occupe une position conflictuelle à l'intérieur du récit, devant à la fois honorer les dernières volontés de sa mère — « […] tu me promettras, mon enfant, de me remplacer près de ton père, de ne lui point causer de chagrin ; ne lui reproche rien, ne le juge pas ! Enfin, sois une médiatrice douce et complaisante […]. » (X, 752) —, s'assurer de l'avenir de ses frères et sœurs en se refusant de jouir entièrement de son amour pour Emmanuel — « Ne te marie, mon ange, reprit Mme Claës, qu'au moment où Gabriel pourra te succéder dans le gouvernement des affaires et de la maison. » (X, 752) —, et de ne pas contrarier les désirs de son père. Au final, résultat d'une savante jonglerie et d'un mode de vie bien austère, elle réussira à concilier le tout et à garder un profond amour et respect envers Balthazar, malgré sa folie et les épreuves qui l'entraînent vers la fin de la maison Claës. À l'instar de Laurence, Marguerite fait preuve d'un courage « domestique » bouleversant, tenant tête aux caprices de son père et faisant tout ce qui est en son pouvoir afin d'assurer la survie de sa famille.

Finalement, Mme de Mortsauf sera elle aussi animée par une intense passion amoureuse envers Félix, gardée pourtant secrète dans ce cœur bien scellé qu'est celui d'une femme. La puissance de l'amour porté à Félix la fait affreusement souffrir, puisque mariée, elle ne peut laisser s'épanouir cette passion. Elle entretient donc pendant plusieurs années une relation platonique avec son amant jusqu'au jour où ce dernier la

délaisse en faveur de Lady Dudley, cette dernière lui offrant cette rose si longuement désirée par Felix, mais qu'Henriette s'était toujours gardée de lui donner. À l'annonce de cette relation charnelle entre l'Anglaise et son amant, le pauvre lys se flétrit lentement jusqu'à dépérir complètement, entraînant alors sa mort. Les sentiments liant les deux personnages principaux de ce récit sont tout aussi sincères que ceux des exemples précédents, à la différence près qu'il semble que ces sentiments ne sont pas uniformément partagés ; ou plutôt que Félix n'est pas celui qu'on croyait et n'atteint pas la stature des Simeuse par exemple.

Car même si plusieurs personnages masculins font preuve d'un dévouement sans limites envers leur bien-aimée, apparaît à la fin du XVIIIe siècle le dandysme qui transforme alors la peinture de l'homme contemporain. De là les relations qu'entretiennent les hommes à l'égard des femmes changent et deviennent beaucoup plus superficielles qu'elles ne l'étaient auparavant.

Le dandy et le seigneur : représentations masculines

Les problèmes de morale ne concernent pas uniquement les femmes. À l'instar de la femme, le comportement masculaine sera fluctuant et ce, toujours en corrélation avec la géographie. Tout comme chez la femme, l'homme est dépeint de deux manières : en dandy ou en seigneur. Chez le Parisien, la figure du dandy, du fat, domine : de mêmes qualités morales que son équivalent féminin, il se distingue par son raffinement et sa beauté. Androgyne à souhait, ni homme ni femme, il fait usage de ses charmes pour séduire les jeunes comme les vieilles filles.

> Cet homme était le marquis de Ronquerolles, dont la réputation devint si grande dans les boudoirs de Paris ; homme d'esprit, de talent, homme de courage surtout, et qui donnait le ton à toute la jeunesse de Paris ; un galant homme dont les succès et l'expérience étaient également enviés, et auquel ne manquaient ni la fortune, ni la naissance, qui ajoutent à Paris tant de lustre aux qualités des gens du monde. (*DL,* V, 980)

Homme de pouvoir, intelligent et séduisant, le Parisien connaît parfaitement les règles qui régissent « l'amour » et use donc de ses attributs pour acquérir ce qu'il désire ; à la différence près que ce dernier tente de satisfaire ses pulsions primaires, contrairement à la Parisienne qui cherche adoration et possession. Mais dans les deux cas, ces figures raphaélesques[160] sont les acteurs et actrices de ces campagnes de séduction où triomphent l'égoïsme et l'intérêt personnel. Le Parisien se veut un homme de calcul « [carié] jusqu'aux os [...] par la dépravation, par une brutale envie de parvenir [;] [malgré sa beauté] [...], malheur à qui ne sait pas se laisser crever un œil pour [...] en crever deux. » (*FYO*, V, 1060)

Plusieurs portraits sont brossés dans *La Comédie humaine* de ces dandy-lions[161] qui se mettent en scène et jouent d'une telle façon qu'ils réussissent à pervertir les plus pures créatures. Sous la Restauration et la Monarchie de juillet, les aristocrates parisiens deviennent des « fats sans esprits », « pour lesquels toutes les femmes se compromett[ent] sans profit » (*DL*, V, 938) : Henri de Marsay conduit par exemple Delphine de Nucingen à sa ruine, maltraite Diane de Maufrigneuse, tente de voler Paquita à la Marquise de San Réal et participe finalement à l'enlèvement d'Antoinette de Navarreins. Il n'est que l'une de ces figures de fat présentées par Balzac — avec Eugène de Rastignac, Charles Grandet, Raphaël de Valentin et le Marquis de Ronquerolles — qui démonisent le Parisien. Sa vanité semble dépasser celle de Narcisse et ses intentions sont dignes de Machiavel.

> Laurent avait apporté devant son maître tant d'ustensiles, tant de meubles différents, et de si jolies choses, que Paul ne put s'empêcher de dire : « Mais, tu vas en avoir pour deux heures ?
> - Non ! dit Henri, deux heures et demie.
> - Eh bien, puisque nous sommes entre nous et que nous pouvons tout nous dire, explique-moi pourquoi un homme supérieur autant que tu l'es, car tu es supérieur, affecte d'outrer une fatuité qui ne doit pas être naturelle en lui. Pourquoi passer deux heures et demie à s'étriller, quand il suffit d'entrer un quart d'heure dans un bain, de se peigner en deux temps, et de se vêtir ? Là, dis-moi ton système. […]
> - Sais-tu pourquoi les femmes aiment les fats ? Mon ami, les fats sont les seuls hommes qui aient soin d'eux-mêmes. Or, avoir trop soin de soi, n'est-ce pas dire qu'on

[160] Balzac nous dresse le portait d'un jeune parisien qui rappelle les figures de Raphaël, très pures, délicates, fines et distinguées. (*cf. FYO*, V, 1054)

[161] Félicien Marceau, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard (Coll. TEL), 1970, éd.revue et augmentée en 1986, p. 71.

> soigne en soi-même le bien d'autrui ? L'homme qui ne s'appartient pas est précisément l'homme dont les femmes sont friandes. L'amour est essentiellement voleur. Je ne te parle pas de cet excès de propreté dont elles raffolent. Trouves-en une qui se soit passionnée pour un *sans-soin*, fût-ce un homme remarquable ? Si le fait a eu lieu, nous devons le mettre sur le compte des envies de femme grosse, ces idées folles qui passent par la tête à tout le monde. Au contraire, j'ai vu des gens fort remarquables plantés net pour cause de leur incurie. Un fat qui s'occupe de sa personne s'occupe d'une niaiserie, de petites choses. Et qu'est-ce que la femme ? Une petite chose, un ensemble de niaiseries. Avec deux mots dits en l'air, ne la fait-on pas travailler pendant quatre heures ? Elle est sûre que le fat s'occupera d'elle, puisqu'il ne pense pas à de grandes choses. Elle ne sera jamais négligée pour la gloire, l'ambition, la politique, l'art, ces grandes filles publiques qui, pour elle, sont des rivales. Puis les fats ont le courage de se couvrir de ridicule pour plaire à la femme, et son cœur est plein de récompenses pour l'homme ridicule par amour. Enfin, un fat ne peut être fat que s'il a quelque raison de l'être. C'est les femmes qui nous donnent ce grade-là. Le fat est le colonel de l'amour, il a des bonnes fortunes, il a son régiment de femmes à commander ! Mon cher ! à Paris, tout se sait, et un homme ne peut pas y être fat *gratis*. Toi qui n'as qu'une femme et qui peut-être as raison de n'en avoir qu'une, essaie de faire le fat ?... tu ne deviendras même pas ridicule, tu seras mort. Tu deviendrais un préjugé à deux pattes, un de ces hommes condamnés inévitablement à faire une seule et même chose. Tu signifierais *sottise* comme M. de La Fayette signifie Amérique ; M. de Talleyrand, diplomatie ; Désaugiers, chanson, M. de Ségur, romance. S'ils sortent de leur genre, on ne croit plus à la valeur de ce qu'ils font. Voilà comme nous sommes en France, toujours souverainement injustes ! M. de Talleyrand est peut-être un grand financier, M. de La Fayette un tyran, et Désaugiers un administrateur. Tu aurais quarante femmes l'année suivante, on ne t'en accorderait pas publiquement une seule. Ainsi donc la fatuité, mon ami Paul, est le signe d'un incontestable pouvoir conquis sur le peuple femelle. Un homme aimé par plusieurs femmes passe pour avoir des qualités supérieures ; et alors c'est à qui l'aura, le malheureux ! Mais crois-tu que ce ne soit rien aussi que d'avoir le droit d'arriver dans un salon, d'y regarder tout le monde du haut de sa cravate, ou à travers un lorgnon et de pouvoir mépriser l'homme le plus supérieur s'il porte un gilet arriéré ? Laurent, tu me fais mal ! (*FYO*, V, 1071 ; 1072-1073)

Ce discours, profondément superficiel et foncièrement misogyne, incarne tout ce qui ne devrait pas définir un homme aristocrate. Certes, un certain sublime se dégage de ces fats, de par leur androgynie, mais dans une thématique classique, les deux demeurent incompatibles. Si le phénomène à l'étude, le sublime, se veut une élévation, ici la méthode employée par le dandy n'en est ni l'application ni l'opposée : le mouvement vertical dans lequel il s'imbrique n'est pas ascensionnel, mais stationnaire. En effet, la distance analogique qu'il tente de mettre entre lui et les autres n'est pas à proprement dit une élévation, même si la volonté y est : si le sujet cherche à s'illustrer par une sublimation de son physique, l'objet de son désir est rapetissé, méprisé, mais malgré tout convoité, corroborant par le fait même au statut d'exception du dit premier. L'homme demeure au

même niveau, seulement il est mieux apprêté, et il ne s'« élève » qu'en diminuant la figure féminine, sans qu'aucun réel mouvement ne soit engagé.

Cette démarche amorale est spécifiquement ce qui l'exempt de tout caractère sublime, car l'image de la femme est une icône sacrée pour le classique, et de la railler ainsi est ipso facto la preuve de son caractère ignominieux. L'amour dont parle de Marsay est égoïste et égocentrique : on ne prend ce que l'on veut prendre. Pourtant, nombre d'exemples sont présents dans *La Comédie humaine* où l'amour est altruiste et destructeur pour les deux parties (Lucien de Rubempré et Esther, Balthazar et Joséphine Claës, Paul-Marie/Marie-Paul et Laurence, Delphine de Nucingen, Anastasie de Restaud et le père Goriot). Même si en effet l'homme expose l'importance des petites choses de son apparence, sa théorie n'est pas fausse, mais elle tient du mépris envers le sexe opposé.

Chez le personnage « classique », la logique de l'amour est contraire à celle du dandy et par conséquent, les représentations et les comportements également. Lorsque l'on s'attarde à la relation qui unit Marie-Paul, Laurence et Paul-Marie, l'honnêteté est ce qui émane de ce triangle amoureux, non plus la superficialité et le mépris comme chez de Marsey. D'ailleurs le narrateur confirme cette hypothèse, affirmant qu'il est « frappé de la sincérité des deux frères » (*TA*, VIII, 607) : chacun est ouvertement heureux de ce qui advient à l'autre, tout comme il est vivement affligé par la même occasion. L'objet de leur amour, Laurence, est déifié et éminemment respecté. Chacun a à cœur le bonheur de l'autre, même si cela signifie embrasser une vie d'affliction, car lorsqu'

> il s'agi[t] de leur maîtresse, les deux frères [ont] de ces admirables prime-sauts du cœur en harmonie avec l'action, et qui, selon l'abbé Goujet, arriv[ent] au sublime. Ainsi souvent s'il fallait aller chercher quelque chose, s'il était question d'un de ces petits soins que les hommes aiment tant à rendre à une femme aimée, l'aîné laissait le plaisir de s'en acquitter à son cadet, en reportant sur sa cousine un regard à la fois touchant et fier. Le cadet mettait de l'orgueil à payer ces sortes de dettes. (VIII, 605)

Contrairement aux Parisiens, les Simeuse ne chorégraphient pas leurs gestes, empreints de dilection, et délaissent systématiquement l'amour égoïste et captieux. De sorte que

ceux-ci offrent, à visage découvert, toute leur tendresse à leur cousine, laquelle leur rend avec abandon. (VIII, 608)

Mais revenons à l'analyse de la figure masculine classique. Celle-ci débute d'abord et avant tout dans l'étude de la nature des jumeaux. Leur représentation demeure problématique dans *Une Ténébreuse affaire*, car Balzac crée la confusion en les fusionnant sur le plan physique ; mais si l'aîné à l'âme d'un classique, le cadet à celle du romantique :

> [Le] regard [de Laurence] rencontrait le plaisir exprimé par deux regards qui la suivaient dans tous ses mouvements, interprétaient ses moindres désirs et lui souriaient toujours avec de nouvelles expressions, gaies chez l'un, tendrement mélancolique chez l'autre. (VIII, 605)

Leurs manières et leurs gestes sont les mêmes, seuls leur caractère et leurs idées permettent de les différencier. D'ailleurs, si ce n'était de leur cravate, Laurence ne saurait pas les distinguer proprement l'un de l'autre, étant obligée « pour les reconnaître et ne pas se tromper, de leur donner des cravates différentes, une blanche à l'aîné, une noire pour le cadet. » (VIII, 605) Et l'auteur poussera encore plus loin cette confusion en la transposant à la narration. En effet, lorsque l'un des deux frères prend la parole, le lecteur ne sait pas distinguer correctement le locuteur : celui-ci abandonne alors, en quelque sorte, ses tentatives d'identification, amalgamant les jeunes hommes et leurs discours pour n'en faire qu'un seul. Pourquoi tenter de les différencier dans ces conditions, tandis que la comtesse et leurs proches arrivent à peine à le faire ? De plus, leur dévouement mutuel ne permet pas de les individualiser, leurs gestes et leurs attentions étant trop similaires.

Ce flou pèse également sur Laurence, laquelle n'arrive pas, objectivement ou subjectivement, à faire un choix quant à son futur époux. « En s'endormant, elle se dit que le plus sage était de se laisser aller au hasard [car] [l]e hasard est, en amour, la providence des femmes. » (VIII, 604) Comment une femme peut-elle laisser l'amour au hasard ? Cette réflexion soudaine témoigne donc du profond égarement de la jeune comtesse, incertaine dans son choix. Les trois jeunes gens souhaitent secrètement que

la Fatalité s'abatte sur eux afin de ne pas avoir à se positionner sur la situation dans laquelle ils se trouvent embourbés ; cette Fatalité n'aura toutefois pas les résultats escomptés, et Laurence se retrouvera bien malheureuse, sans Paul-Marie ni Marie-Paul, tous deux expirant sur le champ de bataille, termes imposés par l'empereur afin d'accorder son pardon aux jeunes hommes.

La nature de ces deux amoureux n'est pas la seule origine de leur classicisme sublime, la ruralité jouant également dans la balance des forces, tout comme cela fut le cas avec les représentations féminines : elle semble les douer d'une force morale du devoir rarement observable dans *La Comédie humaine*.

La chute de la royauté et la prise du château de Cinq-Cygne au moment de la Révolution est un exemple de la singularité de ces hommes au courage exceptionnel :

> Les deux frères comprirent alors le danger au même moment [où la populace entoura l'hôtel de Cinq-Cygne], et se le dirent par un même regard. Leur résolution fut aussitôt prise, ils armèrent leurs deux domestiques, ceux de la comtesse de Cinq-Cygne, barricadèrent la porte, se mirent aux fenêtres, après en avoir fermé les persiennes […]. Les huit courageux champions firent un feu terrible sur cette masse. Chaque coup tuait ou blessait un assaillant. […] Animés par la vengeance, ils se postèrent sous la porte cochère et armèrent leurs fusils pour tuer Malin au moment où il se présenterait. (VIII, 521)

Ce fait d'armes reste inégalé dans les autres œuvres de Balzac. Certes *La Comédie humaine* n'est pas exempte de gestes héroïques, mais ceux-ci seront davantage marqués par des intérêts personnels, souvent financiers, ou dans un contexte militaire ; nul autre récit ne dépeint le siège d'une famille contre une ville tout entière. Certains citeront les exploits des Treize ; les prouesses militaires de Napoléon, d'Armand de Montriveau ou de Philippe de Sucy[162] ; le succès des transformations du docteur Benassis dans le Dauphiné et bien d'autres encore ; mais ces exploits sont tous le fruit d'un choix

[162] Le général Philippe de Sucy apparaît notamment dans *Adieu*, nouvelle datée de 1830 et publiée dans *La Mode* sous le titre de *Souvenirs soldatesques. Adieu*. Dans ce récit, Philippe sauvera la comtesse Stéphanie de Vandières d'une mort certaine, avec en trame de fond, le défaite des troupes napoléoniennes en territoire russe. Pour traverser la Bérézina, dernier obstacle à franchir pour assurer leur sécurité — après avoir survécu à des incendies et piétiner des centaines de soldats afin d'atteindre les rives de la rivière —, les hommes se mettent à construire un radeau de fortune sur lequel Philippe lance la comtesse afin d'assurer sa traversée, celui-ci demeurant en terrain hostile au péril de sa vie.

professionnel ou d'une organisation communautaire et n'égalent donc pas, pensé-je, les Cinq-Cygne et les Simeuses, lesquels s'engagent, malgré un quotidien bouleversé et précaire, dans un combat, de manière spontanée et improvisée. Ainsi, la ruralité qui caractérise ces hommes, qui les rapproche de la terre, de la simplicité, des valeurs familiales et aristocratiques traditionnelles, de Dieu ; cette ruralité est ce qui les distingue et contraste avec l'urbanité des autres personnages, et ce qui modèle ces hommes en êtres sublimes.

Cette divergence fondamentale s'observe plus facilement dans *La Vieille Fille*, récit qui met en scène simultanément ces deux types de personnages masculins. Balzac offre au lecteur les personnages du chevalier de Valois, joyau de l'Ancien régime et de la magnanimité sublime de cette époque, et Monsieur de Bousquier, figure moderne et libérale de l'homme du XIXe siècle, portrait du vulgaire physique et moral. Tout semble éloigner ces deux hommes et les époques qu'ils représentent, tout comme les lieux où se déroule l'action.

Dans sa préface, Robert Kopp fait remarquer qu'un des personnages incarne « la figure mythique des courtisans de la royauté féminine, [l'autre] le mythe des révolutions désordonnées [163]. » Et en effet, le chevalier de Valois et du Bousquier sont les « vivantes expressions » de « systèmes » existants, passés et contemporains ; ces systèmes sont d'ailleurs fortement fondés sur des réalités historiques connues et reconnues.

La précarité financière du chevalier de Valois, héritée de la Révolution, n'impacta en rien ses habitudes et ses bonnes manières. Il incarne cette ancienne aristocratie cultivée, excellant dans tous les domaines : « Ses talents de joueur, de conteur, d'homme aimable et de bonne compagnie furent si bien appréciés qu'il semblait que tout fût manqué si le connaisseur de la ville faisait défaut. » (*VF*, IV, 816) À toute occasion, il demeure humble et discret : s'il perdait au jeu, il louait le talent de ses adversaires et ne se plaignait pas ; s'il gagnait, il offrait ses conseils aux perdants ; s'il se trouvait pris dans une

[163] Robert Kopp, « Préface », dans *La Vieille Fille*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1978, p. 8.

conversation désagréable, il écoutait patiemment ; et s'il montrait un quelconque intérêt envers une femme, il restait discret. Les gens de la ville d'Alençon ne jurent que par sa présence et ses opinions dans les soirées. Ainsi, lorsque ce dernier offrait un compliment à une jeune femme, c'est qu'elle le méritait vraisemblablement ; il ne donne pas dans le jeu et le calcul lorsqu'il s'agit d'amour.

Le chevalier n'a d'ambition que la conquête de madame Cormon et « s'étudi[e] à ne choquer ni homme ni femme. » (IV, 817) En d'autres termes, il fait preuve d'une « attitude classique ». L'égoïsme et l'égocentrisme irradiant des personnages aristocratiques parisiens sont chez lui presque inexistants : « Jamais l'égoïsme le plus concentré ne se montra ni plus officieux ni moins offensant que chez ce gentilhomme, il valait une amitié dévouée. » (IV, 817) Aucune figure n'est plus appréciée et estimée dans ces maisons d'Alençon, la bonhomie du vieil homme le rendant attachant. De ses anciennes coutumes de l'Ancien régime, le chevalier aimait à prendre sous son aile les plus démunies, « protection galante, [nous dit le narrateur,] qui distinguait autrefois le grand seigneur. » (IV, 821) En définitive, ce noble Valois se veut de même stature que les Simeuse de Troyes, concentrant en sa personne toutes les qualités glorieuses des hommes de distinction d'antan. Mais comme s'amuse si bien à le faire Balzac dans ses romans, ce jadis se trouve confronté au dorénavant, figure personnifiée par ce vieux révolutionnaire qu'est du Bousquier.

Cet arriviste ambitieux se veut en effet à l'image du XIXe siècle. Certes secoué par la Révolution et l'enchaînement des régimes politiques, du Bousquier semble néanmoins davantage servir ses intérêts personnels que les intérêts de la Nation. La Révolution lui profita, ayant occupé un poste aux avantages immobiliers et financiers considérables. Le cercle de ses fréquentations impressionne également par l'importance des personnages qui gravite autour de lui à cette époque, dont le puissant Fouché. Mais suite à sa non-nomination en tant que ministre, cette vile figure s'implique dans le complot contre Napoléon (*cf. Une Ténébreuse affaire*) qui échoue, et qui lui vaut une très mauvaise réputation jusqu'aux faits présentés dans *La Vieille Fille*. Il se voit donc obligé de retourner

dans son Alençon natal, ville connue comme étant secrètement partisane du royalisme français.

La biographie prodiguée par Balzac dépeint l'inconstance d'un homme vénal, sans réelle morale ni attache, si ce n'est d'assurer son opulence et sa puissance. L'intérêt qu'il porte à madame Cormon est strictement pécuniaire, voyant en cette vieille fille l'opportunité d'acquérir ses richesses et d'être promu Maire. À l'inverse du chevalier, du Bousquier manque cruellement de galanterie : ne raconte-t-il pas les misères du Premier consul, les débordements de Joséphine et « les anecdotes secrètes de dix ans de révolution » (IV, 828) aux autres lors de son arrivée à Alençon ? Le vieil aristocrate veille, quant à lui, à rester sobre et réservé, et ce, même dans son intimité : il ne regardera que furtivement par la fenêtre les vêtements féminins que son hôte laisse sécher dans la cour, alors qu'il est pourtant seul dans la pièce.

Dans une lettre à Mme Hanska datant du 10 février 1837, Balzac écrit que du Bousquier est « une belle image des gens qui ont fait les affaires sous la République et qui sont devenus des libéraux sous la Restauration », s'opposant ainsi au chevalier de Valois, « belle image des vieux restes du siècle de Louis XV[164]. » Balzac continue, affirmant que « les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouv[ent] la vérité de cet axiome par l'opposition des teintes historiques empreintes dans leur physionomie, dans leur discours, dans leurs idées et leurs costumes. » (IV, 830) À la lecture de *La Vieille Fille*, on observe que ces vieux garçons ont été effectivement pensés pour être la contrepartie l'un de l'autre. Mais au final, peu importe les qualités du chevalier et les défauts de du Bousquier, ce dernier emportera la main de madame Cormon.

Ce qui demeure néanmoins le plus intéressant dans cet évènement, ce ne sont pas les raisons qui poussent La Vieille Fille à primer le libéral à l'aristocrate, mais bien les conséquences de ce choix et la signification de celles-ci. Car Rose Cormon trouve le malheur et la tristesse par cette union, la Fatalité rejetant la modernité incarnée par le

[164] *Corr.*, II.

libéral : homme impuissant, il la condamne à une vie de chasteté et ne peut satisfaire les désirs charnels de sa femme. D'une certaine manière, Balzac ironise la figure de du Bousquier et apologise le classicisme du chevalier, trouvant ainsi réconfort dans la tradition et non pas dans la modernité contemporaine.

Malgré les caractéristiques attribuées à chaque personnage et plus particulièrement au chevalier, on remarque que rien de sublime ne s'en exhale. Les figures de Valois et du Bousquier offrent un bon exemple des deux types masculins présentés dans cette partie (le seigneur et le dandy — bien que du Bousquier ne soit en rien un dandy, mais illustre malgré tout la modernité bourgeoise) et qui orientent la lecture : l'exemple et le contre-exemple informent sur les éléments qui prédisposent au sublime. De fait, la peinture classique faite de l'aristocrate alençonnais démontre une fois de plus le caractère transcendantal qui devrait être inné à la noblesse française, mais qui s'était estompé au cours des deux derniers siècles.

Ce genre de confrontation archétypique est également possible dans un milieu urbain et dans un contexte « social » précis. En effet, lorsque l'on s'attarde sur les figures masculines et aristocratiques des trois récits qui construisent l'*Histoire des Treize*, on remarque de nombreuses divergences entre le caractère des divers personnages, bien qu'issus, à quelques nuances près, d'un milieu social similaire. La noblesse prend une nouvelle forme à travers cette compagnie et se redéfinit grâce à elle, car l'origine de ses membres reste parfois problématique, dans la mesure où chaque compagnon représente un type de noblesse ; et par ces types canoniques, l'on arrive à mieux illustrer la problématique du noble parisien.

Confrontation naturelle en milieu urbain

Entre les personnages de Ferragus, Montriveau et de Marsay, l'on découvre la nouvelle noblesse romantique, noblesse achetée ou soutirée, gagnée par les armes, et débridée. Pour ces frères, le statut d'aristocrate est indispensable à leurs desseins : sans

cette position sociale, leur influence se verrait amoindrie et ils ne pourraient atteindre leurs objectifs. Bien entendu, ces trois personnages ne sont pas les seuls exemples de *La Comédie humaine* qui permettent d'identifier les diverses origines du corps aristocratique, mais ils présentent l'avantage de faire partie d'un groupe politique unitaire, mû par des intérêts communs, mais également diversifié dans sa composition.

La noblesse vénale

Dans l'*Histoire des Treize*, Ferragus incarne le personnage dont la noblesse fût « achetée », voire volée. Après s'être échappé du bagne, il revient à Paris pour y prendre logis, sous différents noms et dans différents lieux. Frappé par la maladie, le chef des Treize réussit pourtant à tout mettre en œuvre pour que l'acquisition d'un titre digne de sa position se fasse sans encontre, soit celui du comte de Funcal, riche portugais. Ses motivations sont doubles : acquérir un statut privilégié dans la société parisienne pour servir au mieux ses frères, et enterrer définitivement ce passé de forçat afin de revendiquer ouvertement la paternité de Clémence : « je n'ai rêvé qu'à une seule chose, au bonheur de t'avouer pour ma fille, de te serrer dans mes bras à la face du ciel et de la terre, à tuer le *forçat*... » (*F.*, V, 876) Pour satisfaire son désir, il retourne terre et mer à l'aide de ses compagnons :

> Après bien des peines, après avoir fouillé le globe, dit Ferragus en continuant, mes amis m'ont trouvé une peau d'homme à endosser. Je vais être d'ici quelques jours monsieur de Funcal, un comte portugais. Va, ma chère fille, il y a peu d'hommes qui puissent à mon âge avoir la patience d'apprendre le portugais et l'anglais, que ce diable de marin savait parfaitement [...]. Tout a été prévu, et d'ici à quelques jours Sa Majesté Jean VI, roi de Portugal, sera mon complice. (V, 877)

L'influence des Treize dans cette Europe en pleine révolution sociale, politique et industrielle est impressionnante. Cet extrait met notamment en exergue l'aspect moral de la mission auprès du roi Jean VI qui amène le lecteur à se questionner sur le destin du comte de Funcal. Connaissant les capacités de la confrérie et l'étendue de leurs moyens, l'on se demande si une fois de plus la réussite de cette usurpation d'identité s'est faite par la violence. De là apparaît la problématique annoncée en début de cette partie :

l'évolution de la noblesse et ses particularités ; car le passé de Ferragus se pose d'abord en contradiction avec la nature même de l'aristocratie ; ensuite en contraste avec ses compagnons.

En effet, le lecteur n'a pas besoin de se questionner quant aux qualités morales d'un forçat et peut facilement en dresser le portrait. Ce qui conduisit Ferragus au bagne reste inconnu, et compte tenu de sa position actuelle et de ses actions quotidiennes, on peut aussi concevoir la gravité de son crime. Une fois ce constat établi, on en arrive à la conclusion que la position sociale qu'il convoite n'est pas à la hauteur de sa position morale, laquelle devrait être irréprochable tel que l'exige la tradition aristocratique classique. Ainsi, par son ascension sociale soudaine, il incarne ce type de noblesse qui n'est pas issu de la tradition et qui redéfinit ce qu'est l'essence même de cette caste sociale, non pas en la tirant vers le haut, mais bien en l'abaissant moralement. En somme, à travers l'élévation paradoxale de Ferragus, Balzac démontre que même la personne la plus immorale a la possibilité d'atteindre cette condition. Si effectivement ce fait se confirme, alors il est possible de clamer l'indécence de cette caste entière.

La nouvelle noblesse[165]

Le deuxième type aristocratique s'incarne à travers le personnage de Montriveau, lequel accède à la haute sphère sociale de manière beaucoup plus honnête, ayant prouvé son honneur et son allégeance à la Nation sur les champs de bataille. Après s'être battu pour Napoléon et contre les Bourbons qui refusèrent de reconnaître son titre de marquis, on le retrouve malgré tout, sans pourtant savoir comment il reprit son titre, dans les salons des grandes sommités parisiennes, fraîchement rentré d'Égypte. Cette ascension sociale, débutée sur les champs de bataille de l'Empire, témoigne du caractère altruiste de Montriveau qui risqua sa vie pour la France. Contrairement à Ferragus, il fait preuve

[165] La nouvelle noblesse désigne les individus dont les titres furent achetés ou reçu par l'intermédiaire des Sénatoreries napoléoniennes, de la Légion d'honneur ou de l'anoblissement, du couronnement de Napoléon en 1804 à l'instauration de la Troisième République en 1870, année où la noblesse perd toute reconnaissance légale.

d'un haut sens de l'honneur et atteste d'une volonté d'élévation non sociale, mais bien personnelle. D'ailleurs Balzac le fait bien remarquer dans *La Duchesse de Langeais*, dépeignant l'aversion qu'a le militaire à l'égard de la fausseté et de la coquetterie.

> Seul dans le monde, jeté dès l'âge de vingt ans à travers cette tempête d'hommes [...], et n'ayant aucun intérêt en dehors de lui-même, prêt à périr chaque jour, il s'était habitué à n'exister que par une estime intérieure et par le sentiment du devoir accompli. [...] [I]l n'admettait aucune composition hypocrite ni avec les devoirs d'une position, ni avec les conséquences d'un fait [...] ; c'était un homme de ces grands hommes inconnus, assez philosophe pour mépriser la gloire, et qui vivent sans s'attacher à la vie[.](V, 941)

Le personnage de Montriveau se détache souverainement des autres membres des Treize, et des autres personnages *lions*[166] de *La Comédie humaine* (Eugène de Rastignac, Henri de Marsay, Lucien de Rubempré, et Maxime de Trailles) ne s'intéressant pas à la célébrité ou à ces choses futiles qu'adore le faubourg Saint-Germain. Son statut actuel, Montriveau l'acquit en versant son sang, et à l'inverse de plusieurs de ses compagnons, il connut la misère, étant orphelin et militaire. Ces épisodes lui permirent de se forger un fort caractère, endurci par l'adversité, et l'amenèrent à intérioriser toute la violence qu'il subit. Tout homme est la conséquence de son passé ; et ce passé de combats et de guerres dota Montriveau d'un sens pratique de la vie, sans artifices ou perfidies. Réservé, il atteste d'une pudeur « qui lui interdisait toute démonstration vaniteuse. » (V, 941) Armand se distingue par son besoin de grandeur et d'expériences transcendantes, « entraîné par [un] génie entreprenant, par cette hauteur de pensée que, jusqu'alors, les hasards de la guerre avaient satisfaite » (V, 942) et qui le poussa à s'embarquer dans l'exploration de la Haute-Égypte après la bataille de Waterloo en 1815. De fait, au vu des connaissances concernant les autres individus composant les Treize, aucun n'est mû par ce désir d'exploration et de surpassement personnel.

Désormais marquis, distinction acquise, il témoigne d'une grandeur de nature (*mégalophuès)*, d'une grandeur d'âme (*mégalophrosynè*[167]*)*, d'un intérêt pour la justice et le vrai (*alètheia*, c'est-à-dire la vérité-réalité[168]), s'opposant ainsi à ses compagnons

---

[166] Félicien Marceau, *Balzac et son monde*, *op. cit*., p. 39.
[167] *Cf.* p. 62.
[168] *Cf.* p. 54.

sur tous les points. On peut alors penser que Balzac ne mésestime pas complètement cette nouvelle noblesse obligée d'exercer des activités professionnelles, de se battre pour survivre, et finalement récompensée pour ses efforts. De tous les personnages nobles confondus, Armand de Montriveau est l'un des plus « moraux » avec les jumeaux Simeuse ; cette conclusion amène à reconsidérer le statut de cet aristocrate anobli et le positionner au-dessus de la noblesse d'extraction[169]. À l'instar de Clémence Desmarets, figure qui sera analysée ultérieurement, le seul noble (dans le contexte qu'est celui de la confrérie) qui fait preuve d'un certain sens moral n'est donc pas noble de naissance. Ce constat accentue l'association entre l'immoralité et l'aristocratie parisienne, allant à l'encontre de la nature fondamentale de cette caste.

La noblesse dépravée

De Marsay[170], quant à lui, présente au lecteur le dernier archétype de l'aristocratique postrévolutionnaire : le dandy. Le cas d'Henri de Marsay est particulier dans *La Comédie humaine*, car cette déchéance est le résultat d'une éducation mondaine héritée d'un membre de l'Église, lui-même licencieux, traînant un Henri encore jeune de salons en salons, ou encore chez les courtisanes. Fils putatif de lord Dudley et de la marquise de Vordac, conçu dans le péché, il est à l'image de ses parents biologiques, où dans un milieu tel que Paris, « la fidélité *quand même* n'était pas et ne sera guère de mode. » (*DL*, V, 1055) N'ayant jamais était béni par l'amour de ses parents, le jeune de Marsay ne pourra lui-même donner ce qu'il ne reçût pas. Il apparaît comme un jeune homme superficiel et matérialiste, adulant les plaisirs tels que la luxure, la bonne chère et le jeu. Chez Henri, « rien n'est trompeur comme l'est cette jolie écorce », (V, 1060) laquelle cache une immoralité insondable. Quelles que soient les intentions ou les motivations de de Marsay, elles resteront malveillantes : « il ne pouvait plus avoir que, soit des passions aiguisées par quelque vanité parisienne, soit des partis pris avec lui-

[169] La noblesse d'extraction est une noblesse acquise par la naissance, trop ancienne pour que les origines d'une famille soient retrouvées : elle est donc une noblesse de sang.
[170] Dernier personnage connu faisant partie des Treize, le marquis de Ronquerolles s'inscrira dans la même catégorie que celle de de Marsay.

même de faire arriver telle femme à tel degré de corruption, soit des aventures qui stimulassent sa curiosité. » (V, 1070) Dans sa recherche de plaisirs, principalement charnels, la femme n'est qu'un objet comme les autres, « une petite chose, un ensemble de niaiseries. » (V, 1072)

La noblesse intermédiaire

Après l'analyse de tous ces personnages, parisiens ou provinciaux, et du gouffre qui les sépare sur le plan moral, on peut se questionner quant à la possible existence d'un homme conciliant ces diverses oppositions. Peut-être qu'un personnage à mi-chemin entre la ville et la province sera la preuve du sublime chez certains aristocrates du faubourg Saint-Germain ? D'emblée, Charles Grandet se profile, cousin d'Eugénie et cause de sa malheureuse existence. En effet, le jeune parisien est parachuté par son père dans ce monde étrange qu'est la campagne tourangelle. Désireux de vouloir prétendre à sa supériorité, puisqu'ayant grandi dans la capitale française, il prépare sa venue dans la demeure du tonnelier avec grand apparat. Les premières descriptions du personnage s'inscrivent adéquatement dans les représentations du dandy, dont certaines furent introduites analogiquement avec Henri de Marsay. Dans le cas présent, Balzac s'attarde longuement à décrire les vêtements et les objets rapportés par Charles, lesquels tranchent radicalement avec le modeste intérieur des Grandet.

> Charles, qui tombait en province pour la première fois, eut la pensée d'y paraître avec la supériorité d'un jeune homme à la mode, de désespérer l'arrondissement par son luxe, d'y faire époque, et d'y importer les inventions de la vie parisienne. Enfin, pour tout expliquer d'un mot, il voulait passer à Saumur plus de temps qu'à Paris à se brosser les ongles, et y affecter l'excessive recherche de mise que parfois un jeune homme élégant abandonne pour une négligence qui ne manque pas de grâce. Charles emporta donc le plus joli costume de chasse, le plus joli fusil, le plus joli couteau, la plus jolie gaine de Paris. Il emporta sa collection de gilets les plus ingénieux : il y en avait de gris, de blancs, de noirs, de couleur scarabée, à reflets d'or, de pailletés, de chinés, de doubles, à châle ou droits de col, à col renversé, de boutonnés jusqu'en haut, à boutons d'or. Il emporta toutes les variétés de cols et de cravates en faveur à cette époque. Il emporta deux habits de Buisson, et son linge le plus fin. Il emporta sa jolie toilette d'or, présent de sa mère. Il emporta ses colifichets de dandy, sans oublier une ravissante petite écritoire donnée par la plus aimable des femmes, pour lui du moins, par une grande dame qu'il nommait Annette, et qui voyageait maritalement, ennuyeusement, en Écosse, victime de quelques soupçons

> auxquels besoin était de sacrifier momentanément son bonheur, puis force joli papier pour lui écrire une lettre par quinzaine. Ce fut, enfin, une cargaison de futilités parisiennes aussi complète qu'il était possible de la faire, et où, depuis la cravache qui sert à commencer un duel jusqu'aux beaux pistolets ciselés qui le terminent, se trouvaient tous les instruments aratoires dont se sert un jeune oisif pour labourer la vie. (*EG*, III, 1056)

Sa vision très égocentrique de la province témoigne de sa superficialité parisienne, se positionnant en hauteur face aux Tourangeaux, ayant pour lui les choses les plus importantes à ses yeux : le style, la mode et le luxe. Ces préoccupations urbaines, qui tracassent peu les Français confrontés aux dures réalités de la vie, semblent, à tous les égards, grotesques et dérisoires : de la pure coquetterie, inane, n'attisant que l'oisiveté de ces gens déconnectés du monde. Balzac renchérit cette folie grâce à la riche description de la garde-robe du jeune Charles, carnaval de couleurs et de matières ostentatoires ; et ces vêtements dorés ou pailletés dissonent encore davantage lorsqu'ils sont enveloppés par le rude intérieur de la maison Grandet, aux murs dénudés et au froid traversant. Cette cargaison n'est-elle pas d'ailleurs qualifiée de « futilités parisiennes », c'est-à-dire d'objets, disons-le, inutiles, et de plus, spécifiques aux Parisiens. La futilité tire son sens de *futilitas,* qui signifie « frivolité » — qui attache peu d'importance aux choses sérieuses, qui est léger et uniquement divertissant —, celle-ci venant elle-même du latin *frivolus,* qui veut dire « futile », donc qui est sans valeur et aucun intérêt. Ce renvoi sémantique informe bien sur la façon dont doivent être appréhendées ces représentations et par extension, comment elles sont accueillies par les autres personnages de *La Comédie humaine*. Peu d'entre eux s'adonnant à ces pratiques paraissent en effet vivre dans la réalité de ce nouveau monde, et peu d'entre eux feront preuve d'un sens moral et d'une empathie certaine envers l'autre. Le nombrilisme de leur existence est aussi criard que le prix de leurs tenues.

Pourtant, au contact de l'innocence pure d'Eugénie, le lecteur aperçoit un changement dans le comportement du jeune homme et entrevoit un avenir détaché de toutes ces « futilités parisiennes » : les deux jeunes gens tombent amoureux, apprennent à se connaître et partagent un fort amour. À tel point que la fille du tonnelier offrira spontanément toute sa fortune à son cousin lorsque ce dernier envisage d'entreprendre

un périple vers les Indes. Mais dès le départ de Charles, tout semble se précipiter pour conduire la provinciale vers une profonde affliction : il cesse d'écrire, disparaît complètement de sa vie, pour ne réapparaître que plusieurs années plus tard, riche et confortablement marié, ayant retrouvé ses vieilles habitudes parisiennes et peu soucieux de rembourser sa dette envers sa cousine. L'insensibilité et l'ingratitude qui le caractérisent désormais sont en complète opposition avec le sublime d'un homme aristocrate classique, lequel honorerait ses engagements et ses créances antérieurs. Eugènie sera celle qui fera preuve tout au long de sa vie d'une intégrité sans pareil, dévouée à tous et chacun, sauf elle-même.

Incohérence historique : inversion des types littéraires

Dans les récits abordés jusqu'à maintenant, on a pu brièvement observer les mœurs de la gent féminine comme de la gent masculine, grâce à ce nouvel ordre aristocratique établi par la géographie, les changements moraux et la commotion issue de la rencontre des noblesses ancienne et nouvelle, parisienne et provinciale. En effet, l'analyse transversale de la noblesse parisienne contemporaine reste sans appel : aucun personnage n'est fondamentalement vertueux[171] ! Néanmoins, Balzac présente bel et bien des récits qui mettent en scène des personnages moraux, mais contre toute attente, ces individus ne sont pas de sang bleu : des Eugènie Grandet, Clémence Desmarets, Jean-Joachim Goriot, docteur Benassis, David Séchard, et Eve Chardon, tous bourgeois, commerçants ou ouvriers, viennent remplacer les modèles de l'ancien monde. Ce détail, bien qu'il puisse paraître anodin, démontre l'importance des changements sociaux dans cette France bourbonnaise des années 1820-1830 et de la montée de la bourgeoisie, laquelle relègue au second plan l'aristocratie. On observe alors un métissage des intérêts qui provoque une substitution des valeurs aristocratiques au profit des valeurs bourgeoises, et dans certains cas, de la translation de ces valeurs d'une caste à l'autre.

[171] Même si précédemment, la statut de Montriveau était problématique puisque n'étant pas typiquement parisien dans sa nature, il est néanmoins classé, pour l'instant, dans cette catégorie d'aristocrates modernes, donc non sublimes, par sa seule association avec la confrérie des Treize.

Mais une question se pose : s'agit-il réellement d'une succession de la « morale acceptée » ou d'une réappropriation et réinterprétation de la morale aristocratique ?

On constate déjà ce bouleversement dans la seconde œuvre romanesque de Balzac datant de 1830, *Gobseck*, qui propose, dès les premières pages du récit, deux peintures bien dissemblables. Elles expriment dès le début des années 30 l'inversion de l'ordre des représentations et des systèmes de valeurs, dont Balzac se fait le messager. Dans ce récit, sont décrits les personnages d'Anastasie de Restaud et Mlle Fanny Malvaut, par l'intermédiaire de Gobseck lui-même. D'emblée, les deux tableaux sont frappants par leur prise de position et leur incohérence archétypale. En effet, on retrouve la comtesse étranglée par une dette envers l'usurier qu'elle ne veut pas régler, alors que ses appartements surabondent de richesses et respirent la débauche. (*Gb.*, II, 972) Est offert aux yeux du lectateur un « paysage » où « tout [est] luxe et désordre, beauté sans harmonie » (II, 972), un ramassis de « brimborions épars qui fai[t] pitié » (II, 972) et qui reflète une « vie de dissipation, de luxe et de bruit, trahissa[nt] des efforts de Tantale pour embrasser de fuyants plaisirs ». (II, 973) Tout converge afin de démontrer la tentative de la pauvre comtesse de rattraper les temps perdus, abandonnant dans sa démarche son honneur en refusant à Gobseck son droit, tout en conduisant petit à petit son père à son lit de mort par ses abus financiers. (*PG,* III)

Quittant par la suite l'hôtel des Restaud, il entre dans la vétuste demeure de Mlle Fanny, pauvre roturière, travaillant sans relâche afin de subvenir à ses besoins et d'honorer ses dettes. Lorsque Gobseck entre chez la jeune fille, est alors dépeint un décor diamétralement opposé au précédent : « je fus introduit dans un appartement composé de deux chambres où tout était propre comme un ducat neuf. Je n'aperçus pas la moindre trace de poussière sur les meubles […]. » (II, 975) De cette figure qui se présente à l'usurier émane « je ne sais quel air de vertu » (II, 975), se transmettant à l'appartement qui respirait une « atmosphère de sincérité, de candeur. » (II, 975) « Pauvre innocente ! » se dit Gobseck, prêt à lui offrir de l'argent à rabais afin de rendre honneur à cette jeune fille et « sa simple couchette en bois peint […] surmontée d'un crucifix orné de deux branches de buis. » (II, 975)

De ces deux tableaux surgit alors cette incohérence historique : Gobseck et le lecteur ne peuvent « oppos[er] [la] vie pure et solitaire [de Fanny] à celle de cette comtesse qui, déjà tombée dans la lettre de change, va rouler jusqu'au fond des abîmes du vice. » (II, 976-977) Or selon la tradition, ces représentations devraient être inversées, autant d'une perspective picturale que morale.

Pourtant Balzac inclut volontairement ces types interchangés, puisqu'en cette nouvelle ère, celle du changement, notamment avec la révolution industrielle, il dépeint une société nobiliaire âgée, s'attachant à ses anciens privilèges et ne souhaitant pas participer aux grands changements sociopolitiques du siècle : elle ne cherche dans l'avenir que les vestiges du passé. Ainsi, cette incohérence littéraire qu'est l'anoblissement métaphorique de la bourgeoisie, permet de souligner les dissonances entre ce qui fut et ce qui est, l'ancien et le nouveau, l'*être* et le *paraître*, l'ancien et le moderne, l'aristocratie et la bourgeoisie. Ce jeu d'ombres et de lumières, créé par la confrontation simultanée des représentations du passé et du présent, est essentiel à l'auteur afin de donner plus de puissance aux éléments qui doivent être mis en avant. L'un d'eux concentre le point de divergence fondamental qui définit les deux instances sociales à l'œuvre : l'exercice d'une profession ; ou encore une fois, l'importance de la cinématique.

Dans cette typologie, sera souligné l'importance de l'énergie et du dynamisme dans le phénomène sublime, tout comme il en fut déjà discuté lors de l'étude de Laurence de Cinq-Cygne. Qu'il s'agisse d'une impulsion personnelle ou d'une animation professionnelle, cette mise en mouvement est centrale à la notion : autrefois présente dans les demeures seigneuriales, elle est désormais observable chez la bourgeoisie. L'apathie du faubourg Saint-Germain occasionne cette dégénérescence morale et intellectuelle puisque l'aristocratie ne peut exercer un métier et rééquilibrer ainsi leur énergie. Elle se retrouve alors dépassée par son vieil ennemi, lequel doit sa réussite à sa persévérance et son acharnement ; ce que la bourgeoisie gagne, elle le gagne à la sueur de son front. Elle ne peut se soucier de toutes les superficialités qui distraient l'aristocratie,

puisqu'elle doit d'abord penser à la survie et l'enrichissement matériel de son ménage ; toute oisiveté est réprimée, voire réprimandée.

Contrairement à Antoinette de Navarreins et à la marquise de San-Réal par exemple, toutes deux tressaillantes de passion et émanant un fort aura sexuel, Clémence Desmarets savoure sa vie tranquille, remplie d'amour et de tendresse, n'ayant comme défaut que le profond dévouement pour son mari. Cependant, elle cache un secret honteux et dangereux ; il ne s'agit ni de mensonges ni de tromperies, ni de visites indécentes ni de scandales : la pauvre femme reste, du début à la fin du récit, un canon immuable de vertu. Elle incarne l'épouse parfaite, animée simplement mais intensément par l'amour de Jules. Même lorsque l'occasion de prendre Auguste de Maulincour comme amant se présente, elle se montre ferme et désintéressée. La trahison soufferte par Clémence et induite par l'être aimé est ce qui la condamne au malheur : rongée par cette déloyauté, Clémence dépérit alors, car les afflictions du cœur n'ont souvent aucun remède, conduisant lentement l'amoureuse vers la rue du Repos[172]. Autrement dit, « vertueuse, [Clémence] meurt d'une cause morale, illustrant [...] la force des idées et leurs effets physiques[173]. » Eugénie Grandet s'inscrira dans ce sillage également, les chimères promises par Charles l'amenant à cette vie certes de charité, de don de soi, de bonté et de ferveur religieuse, mais surtout de peines et de tristesses, de pleurs et de solitude, destinée à un premier mariage « social » : la trahison de Charles et de son amour la scarifie à jamais, mais contrairement à Clémence, elle sortira toute-puissante de cette mésaventure, en tirant force et fierté.

Quelques illustrations peuvent être observées dans l'aristocratie où la trahison de l'être aimé conduit à la mort, tel qu'Antoinette, expirant au moment même où son amant la secourt, heureuse de le revoir, mais déchirée entre sa promesse faite à Dieu et son amour pour Montriveau. La duchesse semble s'abandonner à la mort après avoir connu les joies de revoir Armand et d'avoir pu prouver devant Dieu sa capacité de résistance à la tentation, à lequel elle remet son âme, mourant plus heureuse et plus amoureuse

[172] Rue longeant le cimetière du Père-Lachaise, dernière demeure de Clémence à la fin de *Ferragus*.
[173] Gérard Gengembre, « Préface », dans *Histoire des Treize, op. cit.*, p. 14.

qu'elle ne le fut. Quant à Joséphine Claës, son mari la condamne à une fin tragique et ambiguë à la fois, car jusqu'au dernier moment, elle sera attristée par l'abandon de son époux mais heureuse de le voir exercer ce qui le remplit de bonheur.

> - Allons, tais-toi, dit-elle, tu me ferais mourir de douleur. Oui, je ne supporterais pas, cher, de voir ma rivale jusques dans les transports de ton amour.
> - Mais, ma chère vie, je ne pense qu'à toi, mes travaux sont la gloire de ma famille, tu es au fond de toutes mes espérances.
> - Voyons, regarde-moi ? » (*RA*, X, 723)

Une fois de plus, le questionnement de la nature de l'amour fait connaître au personnage une fin abrupte et tragique : le cœur ne peut être habité que par une seule passion et le doute ne peut pas y trouver refuge. Ce qui distingue foncièrement la mort de Joséphine Claës et la lypémanie dans laquelle Laurence de Cinq-Cygne est plongée, c'est que ces navrants évènements transmettent au lecteur un profond respect envers les personnages qui s'offrent à la Fatalité. Ce phénomène, qui les rend sublime sous certains aspects, est une conséquence directe du caractère classique inhérent à ces deux femmes : déjà sublime, leur abandon aux aléas de la vie et l'acceptation de la dure réalité à laquelle elles sont confrontées les élèvent encore plus haut dans l'esprit du lectateur, commandant la compassion de celui-ci face au destin des deux femmes.

La condition féminine, comme tous les autres aspects de la vie et de la société française au XIXe siècle, est fortement impactée par les avancements et changements de l'époque. Tout comme le statut nobiliaire classique, le statut de la femme sera également redéfini. Si auparavant elle était idolâtrée comme une icône, son égale romantique est bien différente : paroles moins moralisatrices, actions plus effrontées, elle n'est plus la dame à courtiser dans sa tour d'ivoire.

III
La nature femelle[174] : entre iconolâtrie et iconoclastie

> […] la femme accède à la conscience de sa propre valeur si et seulement si elle est reconnue comme femme par le regard masculin.[175]
>
> Isabelle Pitteloud

Les figures féminines sont bel et bien au centre de l'Œuvre balzacienne, cette dernière présentant une farandole de tableaux archétypiques qui fait de Balzac un expert en matière de femme. D'une certaine façon, *La Comédie humaine* se veut l'étude approfondie de la nature féminine et l'exploration du mystère entourant cette figure énigmatique. Contrairement à l'homme, la femme est nantie d'un langage mystique lui permettant d'exprimer une multitude d'émotions profondes, sans pourtant excéder dans sa parole : un regard, un geste, un ton particulier ou une simple expression faciale suffit couramment à émettre des réflexions des plus complexes.

> Il n'y a que les races venues des déserts qui possèdent dans l'œil le pouvoir de la fascination sur tous, car une femme fascine toujours quelqu'un. Leurs yeux retiennent sans doute quelque chose de l'infini qu'ils ont contemplé. La nature, dans sa prévoyance, a-t-elle donc armé leurs rétines de quelque tapis réflecteur, pour leur permettre de soutenir le mirage des sables, les torrents du soleil et l'ardent cobalt de l'éther ? ou les êtres humains prennent-ils, comme les autres, quelque chose aux milieux dans lesquels ils se développent, et gardent-ils pendant des siècles les qualités qu'ils en tirent ? (*SMC*, VI, 464-465)

Fin connaisseur en la matière, sachant traduire et acheminer d'une manière minimaliste le sentiment féminin, Balzac accorde à la femme cette nature presque divine, et ce

---

[174] L'utilisation de l'adjectif *femelle* est un emprunt à Balzac, lui-même utilisant cet adjectif plutôt que *féminine*. On peut penser qu'il désire ramener la femme à sa nature première, la réduire à son sexe, tout en usant de cette connotation animale qui se rapporte à l'adjectif.

[175] Isabelle Pitteloud, « Romanesque, pudeur et sublime dans *La Duchesse de Langeais* », dans l'*Année balzacienne*, n° 8, 2007, p. 397.

questionnement sur l'origine de cette faculté singulière démontre sa prédisposition naturelle au sublime, selon l'usage qu'elle fait de cette aptitude. L'infini qui semble habiter la femme la positionne favorablement dans l'accomplissement de sa destinée, de l'élévation plus-que-naturelle de l'individu. Mais bien qu'elle se démarque seulement par son sexe dans le schème sublime, ce dernier ne lui est pas imputé systématiquement : elle se doit d'être digne du sublime en prouvant sa valeur. Elle est contrainte de s'engager dans des luttes incessantes contre un monde manichéen afin de défendre ses intérêts et son individualité, particulièrement à une époque postrévolutionnaire où l'image traditionnelle de la femme est gravement rayée.

Si auparavant l'on a constaté qu'une forte différence existait entre les figures classiques et romantiques, on observe également que Balzac joue avec les représentations contemporaines de la femme (aristocrate, bourgeoise, marchande, paysanne, courtisane, religieuse, etc.), parfaisant ainsi sa critique de la société en repoussant les barrières qui la confinaient alors à un seul cercle social. C'est en confrontant ces divers types (classiques et romantiques) qu'il est alors possible de relever les transformations apportées à l'image de la femme, d'en trouver l'origine et aussi d'en identifier les conséquences.

Dans *La Vieille Fille*, le chevalier de Valois porte déjà à l'attention de Suzanne et des lecteurs les changements dans la représentation de la condition féminine causés par la Révolution.

> - Mon enfant, que veux-tu, la société change, les femmes ne sont pas moins victimes que la noblesse de l'épouvantable désordre qui se prépare. Après les bouleversements politiques viennent les bouleversements dans les mœurs. Hélas, la femme n'existera bientôt plus […] ; elle perdra beaucoup en se lançant dans le sentiment ; elle se tordra les nerfs, et n'aura plus ce bon petit plaisir de notre temps, désiré sans honte, accepté sans façon, et où l'on n'employait les vapeurs que […] comme un moyen d'arriver à ses fins ; elles en feront une maladie qui se terminera par des infusions de feuilles d'oranger […]. Enfin le mariage deviendra quelque chose […] de fort ennuyeux, et il était si gai de mon temps ! Les règnes de Louis XIV et de Louis XV, retiens ceci, mon enfant, ont été les adieux des plus belles mœurs du monde. (IV, 824)

Certes, ce vieil aristocrate est nostalgique de l'époque des rois, mais il souligne davantage comment la chute de l'Ancien régime entraîna dans sa lancée la chute de la Femme. Avec les modifications de l'appréhension de la figure féminine, s'adjoint également la réévaluation des mœurs et du rôle de celle-ci dans la Société. Il ne s'agit donc pas d'une simple analyse exégétique des écrits de Balzac, mais surtout de la connaissance de la part des personnages de ce changement de statut. Ce dernier permet au final à l'auteur de proposer diverses peintures de la femme afin de témoigner de cette brusque altération de cet être autrefois angélique.

La Zambinella est le parfait exemple d'un regard romantique posé sur l'esthétique classique, puisqu'elle illustre, simultanément et de manière dichotomique, le réel de l'idéal et l'illusion de l'idéal irréel.

> Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors 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 et cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique. (*S.*, VI, 1060)

La Zambinella apparaît en pleine redéfinition de la beauté en ce du début de siècle, opposant les deux discours de l'époque : ceux en faveur du Beau idéal, héritiers de Winckelmann, précurseurs du romantisme, et ceux primant la mimétique de l'art, représentants du régime napoléonien[176]. Autrement dit, Balzac redonne vie aux distinctions platoniciennes de la *présentation* et de la *représentation*, entre l'idée et le réel. Et la supposition d'un art classique parfait par l'auteur entraîne cette réflexion sur l'atteinte de la perfection dans un monde réel ; mais il est évident à la lecture des œuvres que la conclusion n'est pas en faveur de cette réussite. La critique émise par Balzac à l'égard de la Zambinella est simple : il dénonce la plasticité de la figure classique. L'étonnante description donnée du personnage reste pourtant en parfait accord avec l'esthétique classique, ou traditionnelle, de la femme idéale et s'inscrit dans la même veine que des Laurence de Cinq-Cygne, Mme de Mortsauf, Antoinette de Navarreins,

[176] Bernard Franco, « L'Illusion de l'art. *Über das Marionettentheater*, *Sarrasine* », *op. cit.*, p. 300.

marquise d'Espard et finalement, Paquita Valdes. Ce qui émane de ces femmes n'est pas leur caractère, leur nature, leurs qualités et leurs défauts, mais la matérialisation de leur figure ; car la femme n'est plus idolâtrée pour son unité, mais pour sa plasticité. Elle devient un statuaire, un objet à posséder et contempler quand bon il semble : la fille aux yeux d'or est l'incarnation même de cette conceptualisation de la femme dans une œuvre, où celle-ci est davantage dénommée par une qualité que par son prénom.

La réification des femmes est un phénomène récurrent dans la littérature. La transmutation de la femme « être humain » en objet, particulièrement dans le but de satisfaire des pulsions sexuelles, est un phénomène relevable à quelques occasions dans *La Comédie humaine.*

Le personnage de Paquita pose un réel problème d'interprétation dans l'unité narrative de l'*Histoire des Treize*, car son statut social reste inconnu : elle n'est ni noble ni bourgeoise, et encore moins paysanne. Promise au marquis de San-Réal, issu supposément d'une aristocratie étrangère, elle est présentée, par sous-entendus, comme une simple esclave sexuelle, « techniquement vierge » : Balzac fait comprendre qu'elle n'est là dans le seul but de satisfaire les désirs du marquis. Elle est d'ailleurs l'un des seuls personnages féminins à se compromettre et à se donner entièrement à un homme, supposant son statut aristocratique :

> Mais chose étrange ! si la *Fille aux yeux d'or* était vierge, elle n'était certes pas innocente. [...] Tout ce que la volupté la plus raffinée a de plus savant, tout ce que pouvait connaître Henri de cette poésie des sens que l'on nomme l'amour, fut dépassé par les trésors que déroula cette fille dont les yeux jaillissants ne mentirent à aucune des promesses qu'ils faisaient. (*FYO*, V, 1091)

D'abord, la première phrase de cette citation semble exprimer le malaise de Balzac qui ne veut vraisemblablement pas établir concrètement l'état de la jeune fille. Certes, Paquita est vierge, mais non innocente. Propos plutôt curieux, il est pourtant possible de révéler l'insinuation en se rapportant à *La Philosophie dans le boudoir* de Sade*,* « encyclopédie » de la dépravation sexuelle, dans laquelle sont décrites les techniques à utiliser pour contourner la problématique de la défloration.

> L'introduction de ce membre dans nos culs est incontestablement préférable à tous [ce] que peut procurer cette même introduction par-devant ; que de dangers, d'ailleurs, n'évite pas une femme alors ! moins de risques pour sa santé, et plus aucuns pour la grossesse.[177]

« L'hymen est un sacrement, [...] plein d'un égal mépris pour tous[178] » les libertins, qui jamais ne s'en approchent, non seulement par dégoût, mais aussi par plaisir ; car tous sodomites, la félicité qu'ils ressentent par la voie interdite tire son origine à la fois de leurs goûts, de la peur de briser cet hymen si cher et dangereux pour les hommes, qui peut trahir leurs actions. Cette pratique se veut également le déni du sexe féminin, puisque le refus des parties génitales féminines se veut ainsi un refus de sa nature. Ceci pourrait donc expliquer l'ambiguïté entourant la description du personnage de Paquita : un Balzac mal à l'aise de s'expliquer sur la nature de la relation liant la jeune portugaise à son maître, mais qui pourtant confirme l'hypothèse d'une réification féminine.

Les descriptions du narrateur ou celles offertes par le biais de Marsay dressent un portrait on ne peut plus oxymorique de Paquita, laquelle se démarque, de manière générale, des autres personnages féminins de *La Comédie humaine* — à l'exception d'Esther, mais dans une moindre mesure —, puisqu'elle est la seule à être réduite à son apparence. La description qu'en fait de Marsay est peu élogieuse, ce dernier la résumant à un « abîme de plaisirs où l'on roule sans en trouver la fin », à une « démarche indolente [...] dans les mouvements de laquelle se devine la volupté qui dort », « une sainte poésie prostituée », « une breloque. » (*FYO*, V,1065) Elle n'est, en somme, que « l'original de la délirante peinture, appelée *la femme caressant sa chimère* » (V, 1065), c'est-à-dire non pas un modèle — ce qui sous-entendrait une femme —, mais la peinture qui en résulte. Elle est pour de Marsay une *représentation,* lequel outrepasse sa nature originelle afin de la transformer en trophée de chasse qu'il pourrait alors apposer sur un mur et exhiber dans sa galerie, pour la galerie.

---

[177] Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 1998, p. 35.
[178] Sade, *Justine ou Les Malheurs de la vertu,* Paris, Librairie générale française (Coll. Classiques Livre de Poche), 1973, p. 64.

À l'instar de de Marsay, le marquis de Ronquerolles adopte le même comportement à l'égard des femmes. Dans ses discours proclamés comme vérité dans *La Duchesse de Langeais*, il expose à son compagnon ce qu'est la vraie nature de la Parisienne. Sa leçon prend rapidement l'apparence d'une doctrine, lui-même définissant la femme comme une simple tentatrice, prête à dévorer tout homme qui serait assez sot pour se laisser prendre dans ses griffes. Elle n'est en vérité qu'une tête : certes, une tête magnifiée, arrangée avec les plus grands soins et les plus grands attraits ; mais aussi une tête, par opposition au cœur. Ronquerolles, qui pourrait facilement se confondre avec un personnage de la fiction sadienne, utilise par conséquent la soumission et l'acharnement moral pour dompter sa femelle :

> [C]es natures de femmes ne s'amollissent que sous les coups ; [...] frappe. Quand tu auras frappé, frappe encore. Frappe toujours, comme si tu donnais le knout. [...] Frappe donc sans cesse. Ah ! que la douleur aura bien attendri ces nerfs, ramolli ces fibres que tu crois douces et molles ; [...] quand la cervelle aura cédé, la passion entrera peut-être dans les ressorts métalliques de cette machine [...]. (V, 982-983)

Grâce au vu du marquis, l'on constate le changement opéré dans l'appréhension de la figure féminine, cette dernière n'étant plus adulée, mais au contraire, ramenée à un niveau primaire, à l'état d'animal. Pour la faire obéir à ses fantaisies, le fouet est le seul outil nécessaire. Cette constatation s'inscrit dans la continuité de ce phénomène de l'amour douloureux, car trop « primitive », la femme ne peut atteindre l'extase amoureuse que si elle y est conduite par son bourreau : « N'aie pas plus de charité qu'en a le bourreau » (V, 982), dit Ronquerolles à Montriveau. La déshumanisation et la rétrogradation de Paquita théorisent finalement l'idée d'un être « moins que rien », qui non seulement est matérialisé par sa dénomination physique, la fille aux yeux d'or, mais également à cause de cette caractéristique physique, de ces yeux au caractère sauvage.

Toutefois, ce phénomène de réification extrême de la femme ne s'observe que chez les dandys : d'autres hommes verront en elle un titre, une position ou des richesses, mais sans néanmoins tomber dans l'extrémisme de de Marsay et Ronquerolles. La modification du statut de l'homme exposée précédemment, de seigneur à dandy, influe directement sur la modification de la perception de la figure féminine, d'idole à objet. Bien qu'historiquement parlant la plupart des cultes menés à l'égard d'une idole soient tournés

vers un objet ayant appartenu ou représentant l'entité idolâtrée, l'individu l'adorait pour sa sainteté, sa signification mystique ; il n'en faisait pas un esclave sexuel.

Mais l'étude de la figure féminine n'est pas un sujet réservé strictement aux personnages, Balzac lui-même présentant celle-ci dans une perspective différente des époques antérieures, ne se satisfaisant plus uniquement d'observer les réactions et comportements des femmes, mais bien d'en trouver les origines, les causes et les développements : il développe ainsi toute une psychologie autour de cette figure et n'hésite pas à se poser en spécialiste en la matière.

Il semble que malgré les divers portraits dressés par l'auteur de la femme, l'image qui est offerte n'est pas toujours des plus fines ; non pas d'un côté purement descriptif, mais davantage dans une perspective plus globale : la femme est blâmée pour sa nature, laquelle agit sur l'homme et le pousse vers de mauvaises passions. Alors qu'à l'époque médiévale les chevaliers et poètes se lançaient volontiers et sans hésiter dans des quêtes périlleuses au seul nom de l'amour, jamais la faute, quant à la mort de l'un d'eux, n'était rejetée sur la femme. Avec Balzac, ces mêmes personnages masculins garderont plus ou moins ce côté « trompe la mort » au nom de l'amour, mais en pointant du doigt la femme comme responsable de ces comportements alogiques. Pierre Barbéris tente de répondre à cette problématique en écrivant que

> […] l'homosexualité et l'amitié virile fonctionnent comme composantes essentielles de la misogynie balzacienne, laquelle se compose aussi, il ne faut pas l'oublier, avec l'idéalisation de la femme et la mission dont elle est chargée. Ici, c'est à cause des femmes, c'est à cause des passions que l'on fait des bêtises, c'est-à-dire que l'on organise mal sa vie. […] [Il faut] se méfier du désir si l'on veut durer et construire ; or la femme, dans le monde tel qu'il est, est le *signe* même du désir et de la passion.[179]

Cet angle d'approche de la figure féminine est important dans l'appréhension du sublime balzacien, puisqu'il contribue à en construire les fondations : les passions sont les fondements du schème, et il est certain que dans le cas spécifique de Balzac et de son écriture réaliste, la femme est souvent l'instigatrice de ces passions, la source du grand.

[179] Pierre Barbéris, « Préface », dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard (Coll. Folio classique), 1973, p. 16.

Elle inspire aux hommes ces grands gestes et les histoires d'amour tragiques : Antoinette et Armand, Laurence, Paul-Marie et Marie-Paul, le père Goriot et ses filles, Balthazar, Joséphine et Marguerite, Paquita et de Marsay, Eugénie et Charles, Catherine et Frenhofer, la Zambinella et Sarrasine, Stéphanie de Vandières et Philippe de Sucy ; et pareillement, la femme agit sur des « couples » masculins liés par une amitié virile tels que Vautrin et Lucien de Rubempré, Lucien de Rubempré et David Séchard, Michu et les Simeuse, et finalement les Treize.

Les nouvelles représentations fournies par l'auteur prédisposent l'histoire et les personnages au phénomène sublime, sans pourtant en être les seules instigatrices. La démarche de démantèlement contribue à créer une esthétique particulière, puisque « si, dans son achèvement, l'œuvre classique se laisse admirer comme une idole, c'est d'un secret iconoclasme que sourd l'écriture romantique qui compose et décompose l'image à la recherche de ce *quid* qui en dise l'essence[180]. » En effet, un alliage de concepts est nécessaire à la création du sublime et parmi ceux-ci, l'on peut en distinguer deux en particulier qui certes, caractérisent d'une manière générale l'écriture du XIXe siècle, mais spécifiquement un écrivain romantique et réaliste comme Balzac : le mélodrame et le romanesque. Ces derniers permettront ainsi l'élaboration d'un récit plus affectif, du point de vue du lectateur, et d'une diégèse débordante de péripéties, plus extravagantes les unes des autres.

[180] Patrizio Collini, « Iconolâtrie et iconoclastie : « Le Chef-d'œuvre inconnu et le romantisme allemand », dans l'*Année balzacienne*, 2004, n^{0} 5, p. 76.

IV
Mélodrame et romanesque

Si les couleurs sont chez le peintre le moyen d'émouvoir l'admirateur, le mélodrame et le romanesque sont quant à eux les procédés à la disposition de l'auteur afin de produire le même effet chez son lecteur : ils ajoutent et intensifient les tensions à l'intérieur du récit, aidant ainsi à conduire la diégèse vers son acmée, sans toutefois restreindre leur rôle à un rôle d'orientation : ils construisent également l'histoire. Dans *La Comédie humaine*, Balzac utilise abondamment ces outils afin d'introduire de nouvelles péripéties, de nouveaux personnages ; ou simplement à des fins dramatiques. L'importance que prennent le mélodrame et le romanesque dans l'écriture balzacienne est sans appel : ensemble ils fixent le ton du récit, le ralentissent ou le précipitent ; à certaines occasions, ils surprennent le lectateur et le déstabilisent, alors qu'à d'autres ils se présentent sous la forme d'analepses ou de prolepses rompant alors la linéarité du récit, et de fait, l'expectative du lecteur.

Le mélodrame et le romanesque sont caractéristiques du style de Balzac et influent sur l'esthétique de l'auteur. Et lorsqu'il s'agit de traiter d'esthétique, la question du sublime surgit également étant donné qu'elle découle de celle-ci. Ainsi, ces deux procédés narratifs se révèlent être au cœur de la définition de ce qu'est le sublime chez Balzac.

Du mélodrame

Le mélodrame pratiqué par les auteurs du XIXe siècle s'inscrit dans la continuité de celui élaboré sous le Directoire, alors appelé mélodrame « classique »[181], lequel

[181] Voir Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984, et Jacques Goimard, « Le Mélodrame : le mot et la chose », dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, juillet 1979, n^{0} 28, pp. 17-65.

distingue une composition tripartite, dans l'héritage de la littérature classique et catholique : trois actes, lesquels se consacrent respectivement à l'amour, au malheur, et ultimement, au triomphe de la vertu et au châtiment du crime[182]. De ces péripéties se profilent quatre personnages types : le traître et l'héroïne, le niais et le héros. Grâce à ces figures archétypiques, toutes les classes sociales y trouvent l'écho de leurs intérêts, puisque « le mélodrame séduit une classe populaire qui a soif d'assister au triomphe de la vertu, tandis que la bourgeoisie […] apprécie le sort réservé aux fauteurs de troubles [;] enfin l'aristocratie se délecte d'un spectacle qui illustre les valeurs traditionnelles, telles que le sens de la hiérarchie et le respect du pouvoir en place[183]. » Au lendemain de la Révolution, tout et chacun trouve une certaine satisfaction à assister à ce spectacle du combat entre le mal et le bien, où chaque personnage se voit jugé pour ses actions.

Mais au tournant du siècle, les pouvoirs se renversent, au même titre que l'esthétique, et naît alors sous la Restauration le mélodrame « romantique ». Les changements idéologiques qui transforment le paysage politico-social français et sa littérature s'observent d'abord au théâtre, dans lequel l'emploi du mélodrame a toujours lieu, mais sous différents traits : « les asociaux, les marginaux et autres bandits, autrefois exclus et châtiés au troisième acte, se retrouvent [désormais] dans la peau du héros, du triomphateur[184]. » De cette réinterprétation du mélodrame apparaît le Boulevard, lequel attire les classes populaires et détourne l'élite aristocratique. Ce nouveau théâtre témoigne également d'un besoin pour la société parisienne de trouver un peu d'animation dans son quotidien, Balzac exposant ce besoin primaire dans les *Petites misères de la vie conjugale*, affirmant qu'« un bon tiers des Parisiennes s'ennuie au spectacle, [car] à part quelques escapades, comment aller rire et mordre au fruit d'une indécence, — aller respirer le poivre long d'un gros mélodrame —, s'extasier à des décorations, etc. » (*PMV*, XII, 69) En effet, les divers passages relatant des sorties au théâtre dans *La Comédie humaine* attestent de cet ennui : la majorité des personnages vont au théâtre

---

[182] Yoshie Oshita, « L'Imaginaire mélodramatique dans Balzac », dans l'*Année balzacienne*, 2000, n^{0} 1, p. 316.
[183] *Id*.
[184] Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, *op. cit*., p. 51-57, et Odile Krakovitch, « Robert Macaire ou la grande peur des censeurs », *Europe*, 1987, n^{0s} 703-704, pp. 49-60.

ou à l'opéra dans le seul but de paraître et briller ; uniquement quelques personnages, notamment ceux présents dans les récits *à l'italienne*, manifesteront d'un réel intérêt envers le spectacle auquel ils assistent : Massimilla et le médecin français, Sarrasine, Gambara et Andrea Marcosini, et Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*). Mais l'originalité du mélodrame balzacien est qu'il sera transposé au récit et ne sera plus strictement restreint aux œuvres dramatiques.

La catégorie dont sont issus les personnages témoigne de ce calque générique, où voleurs et courtisanes deviennent les héros et héroïnes de ces nouveaux récits. Balzac entreprend donc une redéfinition du corps héroïque de ses romans, à la fois afin de plaire à son public, à des fins sociologiques, voire ethnologiques, comme indiqué précédemment, et des raisons littéraires et personnelles :

> Godeau ? J'ai cru, lorsqu'on lança le type si célèbre de Robert Macaire, que les auteurs l'avaient connu !… […] Savez-vous pourquoi les drames, dont les héros sont des scélérats, ont tant de spectateurs ? C'est que tous les spectateurs s'en vont flattés, en se disant : « Je vaux encore mieux que ces coquins-là… » Mais, moi, j'ai mon excuse. (*Le Faiseur*, *BO*, t. XXIII, 213 ; 232)

Certes, le mélodrame se présente comme un « genre » moralisateur, un contre *exemplum* qui rassure le lectateur. Plus encore, il intègre des zones grises dans la nature humaine, permettant alors à Balzac de se détacher du système manichéen traditionnel. Tout n'est pas noir et tout n'est pas blanc : chaque individu, du plus vertueux au plus vicié, est déchiré par des dilemmes moraux internes. Ainsi, les voleurs peuvent agir admirablement bien dans certaines situations — Vautrin faisant la fortune de Lucien et, ultimement, tentant de l'innocenter de toutes charges lors de son arrestation — et inversement, les personnages vertueux se laissant tenter par des besoins primaires. *La Comédie humaine* regorge de représentations mélodramatiques et elles changent d'un roman à l'autre, la nature d'un personnage pouvant grandement différée dépendant du récit dans lequel il apparaît, élément déontique au système de personnages reparaissant élaboré par Balzac : en quelque sorte, les apparitions diverses d'un personnage se fait à différents moments de sa vie.

Mais au final, qu'est-ce que le mélodrame ? Il s'agit d'abord de la dramatisation, au sens théâtral du terme, de la prose : les personnages se transformeront en acteurs ou spectateurs[185] et l'enchaînement des péripéties sera rythmé sur le même principe du théâtre ; et au même titre qu'un comédien, les sentiments des personnages sont exprimés avec exagération. La réappropriation du mélodrame dans le roman est, selon Yoshie Oshita, le résultat de ses conditions de publication : une grande partie des œuvres de Balzac sont publiées sous forme de feuilletons, lesquels sont généralement suivis par les amateurs du genre[186]. De fait, afin de complaire ce public particulier, la construction d'une narration présentant un fort effet visuel est essentielle, afin de capter et garder l'attention du public — l'utilisation du *cliffhanger* par exemple — grâce à des descriptions méticuleuses, rapportant la mimique, la gestuelle, les regards et les intonations, afin de commander cet effet : « Ma femme ?… dit Philippe avec un geste, un regard et un accent qui furent devinés plus tard par Frédérick Lemaître dans un de ses plus terribles rôles. » (*R.*, IV, 524) On constate alors que les références au théâtre contemporain à l'auteur sont nombreuses, se référant souvent à certaines scènes de pièces déjà existantes pour offrir au lectateur un point de comparaison, une image équivalente à ce qui se déroule dans son récit. Mais les appels au théâtre ne sont pas les seuls à transmettre le goût pour le mélodrame, la musique joue également un grand rôle dans le phénomène, puisqu'elle agit, au même titre que les comparaisons théâtrales, comme un puissant médium, le lectateur pouvant facilement se rapporter à sa mémoire auditive afin de se rappeler de l'effet causé par un certain air ou encore la façon dont celui-ci fut chanté[187].

Le mélodrame est donc résultat de la transposition du théâtre au roman d'un style qui « entraîne l'émotion et une mise en scène sensationnelle[188] », de manière exagérée, l'auteur « enluminant ses images à l'aide de coloris de plus en plus outrés, accentuant

---

[185] Philippe Berthier, *La Vie quotidienne dans* La Comédie humaine *de Balzac*, Paris, Hachette, 1998, p. 270-74.
[186] Yoshie Oshita, « L'Imaginaire mélodramatique dans Balzac », *op. cit.*, p. 322.
[187] Le mélodrame tire son origine du grec *melos*, « chant », et du français moderne « drame ». Ainsi, le rapprochement entre le mélodrame et la musique est de fait logique.
[188] Yoshie Oshita, « L'Imaginaire mélodramatique dans Balzac », *op. cit.*, p. 329.

de plus en plus, dans les gestes et les poses de ses figures, écrivant ses images sur ce que Peter Brooks appelle judicieusement " le mode de l'excès " [189]. » Or, ce qui est intéressant et important de mentionner, c'est que cet excès se produit naturellement avec une grande fluidité, écartant alors les écrits balzaciens de l'enflure longinienne, d'un sublime voulu comme sublime, et donc fabriqué ; le sublime résulte ainsi de ces excès et non l'inverse. Le dernier tableau est d'ailleurs imprégné de cette esthétique de la surabondance qui provoque une correspondance des sens :

> Le jour tombait, un humide crépuscule agaçait les nerfs, il [Rastignac] regarda la tombe et y ensevelit sa dernière larme de jeune homme, cette larme arrachée par les saintes émotions d'un cœur pur, une de ces larmes qui, de la terre où elles tombent rejaillissent jusque dans les cieux. Il se croisa les bras contempla les nuages, et le voyant ainsi, Christophe le quitta. (*PG*, III, 290)

L'abondance des détails entraîne le mélodrame de la scène notamment par la richesse du réseau de correspondances occultes entre cette larme réunissant les cieux et le tombeau, sanctifiant ainsi le vieil homme qui peut désormais reposer en paix. L'auteur désire jouer sur « l'émotion du lecteur, revendication clairement énoncée dans le prologue du *Père Goriot*[190]. » Il ne s'agit pas tant de peindre la réalité comme elle est, mais à l'opposé, d'en peindre les plus infimes détails afin de transformer ce type de scène en hyperbole, ou plus encore, de « contraindre un spectacle quotidien à se métamorphoser en vision[191] » ; vision céleste dans ce cas, qui ne va pas sans rappeler l'enthousiasme antique. Cependant, le mélodrame n'est pas le seul genre à impacter sur le style balzacien et de fait, sur le sublime qui peut en découler.

Balzac excelle dans le drame, lequel diffère rapidement d'un roman à l'autre, l'auteur étant tout à fait à l'aise dans cet exercice et démontrant la diversité des tragédies qui se déroulent derrière les portes fermées des ménages français. Dans cet épisode du *Père Goriot*, l'on se trouve confronté à un mélodrame d'ordre moral qui change à jamais Rastignac, le jeune homme n'apparaissant plus, dans le reste de *La Comédie humaine*, aussi humain et empathique : on le croisera dans quelques salons du Faubourg Saint-

---

[189] Juliette Frølich, « Balzac dramaturge de mélodrame », dans l'*Année balzacienne*, 2001, n°1, p. 58.
[190] *Ibid*., 50.
[191] Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Neufchâtel, La Baconnière, et Paris, Éd. Le Seuil, 1965, p. 126.

Germain ou encore dans la loge de Mme de Listomère dans *Illusions perdues*, où il est dépeint davantage comme une copie d'Henry de Marsey et non plus comme le jeune provincial innocent et nouvellement arrivé à Paris dans *Le Père Goriot*. En comparaison avec *Le Père Goriot*, dans *Gobseck* Balzac présente une scène mélodramatique plutôt « populaire » (le conflit familial résultant de l'adultère et d'une lignée illégitime d'enfants) et dans *La Peau de chagrin*, le mélodrame se veut autant émotionnel que spirituel et philosophique.

Pour expliquer le mélodrame, Peter Brooks va lier intimement l'exubérance du style et la théâtralité des scènes, démontrant alors les causes et les résultats de celui-ci dans l'art, et en général : « Puisque le mélodrame dramatique est né d'un art muet, la pantomime, et puisque l'essentiel de son message est lisible dans le registre à la fois des signes non verbaux et verbaux, il offre un répertoire de gestes, d'expressions faciales, de postures physiques et de mouvements […] qui obligent l'acteur d'être expressif dans son jeu et le directeur dans ses choix de mises en scène[192]. » Il semble que l'ensemble du talent et du travail légué par Balzac se résume à travers ces quelques lignes, lesquelles portent, pourtant, sur le cinéma muet. Si le romanesque influe sur le récit, le mélodrame en accentue la pesanteur. Que serait une Antoinette de Navarreins ne suppliant pas pour sa vie, si elle ne se retrouvait pas agenouillée devant son exécuteur, mains jointes, et soudainement, passionnément amoureuse de cet homme qu'elle craignait tant ? De même que la Comtesse de Restaud se jetant aux pieds du comte mourant et que « les dernières émotions de la vie [avaient rendu] presque hideux » (*Gb.*, II, 1005-1006) afin de lui demander grâce et pitié pour ses enfants illégitimes. Le meurtre de la belle Espagnole ne serait pas le même si à la fin de la scène la marquise de San-Réal ne se tenait pas debout, « les cheveux arrachés, […] couverte de morsures, dont plusieurs saignaient, […] sa robe déchirée la laissa[nt] voir à demi nue, les seins égratignés ». (*FYO,* V, 1107) Et quoi dire du pauvre père Goriot agonisant, « usant ses

[192] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess,* New Haven and London, Yale University Press, 1995, p. X. À noter que les traductions proposées sur cet ouvrage sont personnelles. « Because stage melodrama was born out of a wordless form, pantomime, and because it made its messages legible through a register of nonverbal as well as verbal signs, it offered a repertory of gestures, facial expressions, bodily posture and movements readily adapted to the silent cinema, which could not help but be expressionistic in its acting and directional styles. »

dernières forces pour étendre les mains, rencontra[nt] de chaque côté de son lit les têtes des étudiants, les sais[sisant] violemment par les cheveux, et [laissant entendre] faiblement [deux mots, deux murmures accentués par l'âme qui s'envola sur cette parole] : " Ah ! mes anges ! " ». (*PG*, III, 284) Malgré l'ironie de cette dernière scène, car ses dernières paroles auraient dû être destinées à ses deux filles, la gestuelle et le *pathos* résultent de l'intervention du mélodrame. Certes, sa mort est malheureuse, mais l'attention particulière portée à ce dernier moment de la vie du père Goriot illustre l'intention mélodramatique de Balzac, puisque sa mort aurait pu être simplifiée.

Chez la jeune Antoinette et la marquise de San Real, le mélodrame est certes évident, mais souligne également ce que Brooks identifie comme l'hystérie, la définition de cette dernière trouvant étrangement son écho dans la théorie de l'enthousiasme : « Il s'agit certes d'une acmée lorsque les corps réagissent de manière presque hystérique, si par hystérie nous entendons une condition qui traduit un langage corporel, une condition par laquelle les émotions refoulées deviennent lisibles sur le corps[193]. » Il semble en effet que le mélodrame tend à révéler ce que l'inconscient tente de cacher, réprimer. Mais ce silence n'est jamais total, car le corps a son propre langage qu'on ne peut souvent pas contrôler. N'est-ce pas face à la croix de Lorraine que la duchesse de Langeais découvre son amour pour le général ? L'hystérie dénude l'homme, ou la femme particulièrement, de toute pression sociale et la révèle pour ce qu'elle est, pour sa nature propre. Comme souvent l'explique Balzac dans ses correspondances avec Mme Hanska, certaines choses ne méritent pas d'être dites, le corps étant beaucoup plus puissant que la parole, car l'incapacité de contrôler son subconscient est irréfutable. De là s'observent les rapprochements entre le sublime et le mélodrame — ou plutôt, comment le mélodrame contribue à donner naissance ou nourrir le sublime. Au même titre que les grands théoriciens du sublime, Peter Brooks confirme que le mélodrame a sur le corps un « overwhelming affect[194] » (effet accablant) lorsque le personnage est aux prises avec une charge émotive trop importante : le drame dépasse donc simplement la

[193] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination, op. cit.*, p. XI.« It is a moment when bodies behave nearly hysterically, if by hysteria we understand a condition of bodily writing, a condition in which the repressed affect is represented on the body. »
[194] *Id.*

compréhension et le rationnel. Pour appuyer ses propos, Brooks explique la technique du réalisateur américain David Wark Griffith, en rapport à l'hystérie et dans une perspective psychanalytique, celui-ci démontrant que « toute personne dont la capacité de communiquer est récusée, intériorisera l'effet d'une manière somatique et s'exprimera par le biais du langage corporel[195]. »

Brooks nourrit ses propos des théories freudiennes, lesquelles seront plutôt écartées de cette étude. Toutefois, grâce à celles-ci, l'écrivain réussit à traduire l'essence du mélodrame et les effets qu'il induit sur l'individu. Par exemple, dans la première scène de *La Peau de chagrin*, on retrouve Raphaël de Valentin se préparant à miser sa dernière pièce. Bien que l'argent et le jeu soient un thème récurrent dans *La Comédie humaine*, cette scène propose un mélodrame qui se présente sous la forme d'une parabole. Celui-ci est prêt à tout risquer dans le seul espoir de pouvoir acquérir cette pièce d'or qui lui est cher et qui pourrait changer le cours de sa vie. Un désir, désespéré, de tout miser afin d'accéder à quelque chose de plus élevé, occupe les pensées de Raphaël. Le mélodrame tend à mettre, au même titre que le romanesque, un personnage en condition difficile afin de voir ce qu'il adviendra de cette saynète. Il s'inscrit également de manière plus profonde dans la structure même du récit : la parabole initiée dans l'incipit de l'œuvre sera l'un des leitmotive du roman, conjointement aux thèmes de la vie et de la mort, c'est-à-dire la recherche de l'apport matériel, puisque cette pièce devient « un symbole de « superdrama », c'est-à-dire de vie ou de mort, de perdition ou de rédemption, de paradis ou d'enfer ; de la force du désir prise dans une lutte mortelle contre la force de vie[196]. » D'ailleurs, n'est-ce pas suite à cette défaite que Raphaël se mouvra, d'un pas décidé, vers sa mort préméditée ?

Finalement, Brooks confirme ce que l'on présente comme inhérent au sublime, et de fait au mélodrame, depuis le commencement de cette étude, c'est-à-dire l'importance de la violence : « [Melodramatic] seem[s] to describe, as no other word quite did, the

---

[195] *Id*.

[196] *Ibid*., p. 2. « That coin has become the token of a superdrama involving life and death, perdition and rédemption, heaven and hell, the force of désire caught in a death struggle with life force. »

mode of their [Balzac and Henry James] dramatization, especially the extravagance of certain representations, and the intensity of moral claim impinging on their characters' consciousness[197]. » L'utilisation du verbe « impinge » caractérise l'essence même du mélodrame et son étymologie latine, *impingere,* nous informe quant à sa sémantique : « jeter contre, pousser violemment » ; voilà l'effet du mélodrame sur la psyché des personnages, d'un objet qui produit un choc physique ou psychologique extrêmement violent. Mais parler de violence engage dès lors une conversation sur la moralité de ces représentations, car « l'exultation résultant de l'intrigue est la conséquence quasiment directe du conflit mélodramatique qui prend lieu à l'intérieur même du domaine occulte de la morale[198]. » En effet, il semble que le mélodrame émane d'abord et avant tout d'un conflit moral : l'adultère, l'injustice familiale, économique ou politique. Bien que les conflits diffèrent largement d'un roman à l'autre, il est évident que la morale occupe un rôle central dans le développement de ceux-ci.

Le thème de la violence au XIXe siècle est omniprésent, autant dans l'Histoire que dans l'imaginaire, et lorsque l'on se rapporte aux divers textes traitant du sublime, de l'Antiquité au XIXe siècle, elle est d'autant plus présente puisqu'inhérente au phénomène. À travers le mélodrame, Balzac démontre ainsi l'essentiel de ses choix littéraires : chacun connaît ses petits drames, mais bien que certains drames passent inaperçus parce qu'ils sont privés, ils ont néanmoins une portée affective et esthétique aussi conséquente, voire plus, que ceux connus du public.

Du romanesque

Le romanesque s'unit au mélodrame afin de former un tout homogène qui non seulement permet l'exaltation des sens et la prolifération des sentiments, mais surtout permet l'intégration de la suite d'évènements tragiques « fantastiques », jugée moins

[197] *Ibid*., p. XIII. « Mélodramatique semble décrire, comme nul autre mot ne réussit à le faire, le mode de dramatisation [de Balzac et Henry James], spécifiquement par l'extravagance de certaines représentations et de l'intensité des impératifs moraux qui affecte la conscience de leurs personnages. »

[198] *Ibid*., p. 6. « […] the excitement of plot if generated almost exclusively from melodramatic conflict within the realm of moral occult »

vraisemblable, due à l'accumulation des dits évènements. Voici en quoi consiste le romanesque : l'acharnement incessant de la Fatalité sur les personnages, entraînant ceux-ci de péripétie en péripétie dans un tourbillon d'actions qui semble s'accélérer de scène en scène.

Isabelle Pitteloud écrit que

> […] les objets représentés dans le roman — qu'il s'agisse des personnages, de leurs sentiments ou des situations romanesques dans lesquelles ils se trouvent — ont pour fonction de mettre le lecteur en rapport avec des valeurs éthiques et esthétiques : comique, tragique, beau, léger, terrible, puissant, etc. Ainsi, les émotions vécues par le personnage et figurées dans le roman participent à l'élaboration de certaines catégories esthétiques : en saisissant la tristesse éprouvée par un personnage dans telle ou telle situation romanesque, [on] découvre par exemple la dimension tragique de son existence.[199]

Le fonctionnement de l'objet romanesque balzacien s'aventure déjà sur la voie du sublime, et ce, en s'attardant strictement à la définition qui en est donnée. La panoplie d'émotions répertoriée et utilisée dans *La Comédie humaine*, et les méthodes usées afin de les transmettre — mélodrame, romanesque —, prédisposent le lectateur à appréhender le drame se déroulant dans le récit, d'être submergé par celui-ci, et éventuellement dépassé ; car le romanesque des évènements — en opposition au romanesque psychologique[200] — est un agencement « inattendu » de situations qui « prend sa source dans un exercice de l'imagination, un débordement de la représentation, un reflux ou une écume de l'action impossible ou empêchée[201]. » De fait, comme avancé précédemment, le romanesque est une *mise en scène du possible* à partir d'objets réels. Cette appréhension particulière du romanesque résume grossièrement le sublime mathématique kantien, lequel se cristallise autour de l'infini et de l'impossibilité de concevoir l'intégralité d'un objet, conséquence de la limitation de l'imagination.

La force résultant de l'association du mélodrame et du romanesque est théoriquement sans limites. En effet, les deux phénomènes pourront agir sur, certes, les

---

[199] Isabelle Pitteloud, « Romanesque, pudeur et sublime dans *La Duchesse de Langeais* », *op. cit*., p. 389.
[200] Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard-NRF, 1938, p. 77.
[201] *Id*.

évènements du récit, mais plus encore sur le physique et la psychologie des personnages, en intervenant sur l'imagination des belligérants. La fine paroi séparant toutefois l'imagination de la réalité demeure très importante : une fois cette paroi brisée, la fiction et la réalité ne se discernent plus, puisqu'« en devenant réalité, la fiction n'est plus gouvernable et son résultat est la mort [c]ar la pensée — en forme de désir, passion volonté — peut tuer[202]. » Il est donc impératif que les personnages ne confondent pas fiction et réalité pour que le sublime prenne forme. On retrouve ce phénomène de confusion dans le dénouement bien mélodramatique d'*Adieu*, qui d'ailleurs illustre la philosophie toute balzacienne de l'écriture : « surchargé d'émotion, l'esprit de Stéphanie est l'objet d'une sorte de court-circuit et l'héroïne meurt foudroyée[203] » par le même « torrent électrique » qui l'a ranimée dans cette ultime scène, où Stéphanie retrouve la mémoire, l'instant d'embrasser son sauveur, pour mourir pétrifié quelques secondes plus tard. La même situation peut également s'observer dans la scène finale de *La Recherche de l'Absolu*, où la passion conduit Balthazar sur son lit de mort, moment où il abandonne simultanément sa quête de l'absolu et trouve enfin la solution de sa recherche.

Bien entendu, le mélodrame et le romanesque ne sont pas circonscrits uniquement aux scènes de mort, mais malgré leur versatilité, leur application dans ce contexte particulier demeure néanmoins plus puissant et met en évidence les éléments centraux à la définition du sublime balzacien, c'est-à-dire l'importance des passions, de la violence — morale et physique — et de la mélancolie dans un cadre romantique et réaliste.

L'une des grandes réalisations thématiques de Balzac est de mettre en évidence la violence des passions sur les corps. On observe cette force dans l'adaptation de *La Vendetta* à la scène par Victor Ducange, en 1831, puisque là où Balzac joue sur la puissance des passions, qui conduit Ginevra à sa mort après la perte de son enfant, Ducange utilise la violence physique afin de mettre fin à ce personnage, tué par un coup

---

[202] Elena Del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », dans l'*Année balzacienne*, 2004, n° 5, p. 107.
[203] *Id.*

de fusil[204]. La violence des passions est donc plus forte que la violence physique, mais intraduisible dans un univers fictionnel situé à l'extérieur du roman : l'âme est plus facilement influencée par les maux et a plus de chances d'en mourir que le corps en lui-même. N'est-ce pas l'une des thématiques phares de *La Comédie humaine* ? Et la différence dans le dénouement de ces deux œuvres démontre à quel point Balzac ne donne pas dans la facilité, puisqu'illustrer le désespoir et le laisser-aller d'une pauvre mère, bien que plus ardu à peindre, transmet davantage de sentiments qu'un simple meurtre.

On admet que Balzac excelle dans l'art de faire mourir ses personnages, et la perte de ceux-ci n'est jamais mise en scène exactement de la même manière, bien que l'on retrouve certains échos et clins d'œil. Une mort peut être en elle-même sublime chez Balzac, sans aucun doute. Toutefois, elle est davantage sublime lorsqu'elle est mise en relation et qu'elle établit des correspondances avec d'autres morts ; la « similitude » de ces pertes, dues aux passions, permet de traduire plus habilement le drame de la mort d'un être aimé — bien que cela ne soit pas le cas dans toutes les situations — ; mais plus encore, d'un être foudroyé et conduit au cimetière à cause des passions qui l'animaient[205]. La constante réactualisation du motif macabre présente d'une part la versatilité de l'écriture balzacienne et d'autre part, d'une parfaite exécution du romanesque dans les récits.

Finalement, à ces deux styles que sont le mélodrame romantique et le romanesque se rattache l'une des thématiques chères au romantisme, la mélancolie. En effet, Balzac « met en rapport la thématique de la mélancolie avec les déchirements intérieurs […][206] », et puisque la mélancolie est un état d'esprit, une nature intérieure qui se projette sur son environnement, elle offre à l'auteur la possibilité de peindre une multitude de tableaux,

---

[204] Véronique Bui, « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », dans l'*Année balzacienne,* n° 1, 2000, p. 337.

[205] *Ibid.*, p. 343. « […] la scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* est nourrie par ce que Balzac a pu mettre en scène dans d'autres sections de *La Comédie humaine,* mais en l'adaptant au nouveau texte qu'il produit. »

[206] André Lorant, « Balzac et la mélancolie. *Études philosophiques* », dans l'*Année balzacienne*, n° 7, 2006, p. 197.

tous plus mélancoliques les uns des autres. Elle sera communément utilisée comme une représentation, c'est-à-dire qu'elle contribuera à instaurer des types de descriptions et notamment l'état mental des personnages, lequel se traduira par les poses dans lesquelles ils seront dépeints ; et dans l'héritage goethéen, l'apparition de la mélancolie se traduira notamment à travers la contemplation et l'arrêt sur image. Si elle peut s'exprimer par les mots (« chaque suicide est un poème sublime de mélancolie » (*RA*, X, 64)), parfois le langage ne semble pas pouvoir traduire l'émotion et le sublime de la mélancolie s'impose alors « dans la paradoxale résonance d'un silence[207] ».

Chez Balzac, on observe promptement que les mots s'exténuent et que « l'écriture du sublime bute sur une certaine usure, ou impuissance des mots[208] », contraignant alors l'auteur à trouver un nouveau médium pour s'exprimer. De là s'impose une stylistique qui définit l'écriture balzacienne, se veut l'écho direct du mélodrame et finalement contribue beaucoup à l'instauration du sublime : l'emprunt à d'autres disciplines de leurs modes d'expression[209]. Si le mélodrame reprend la pantomime théâtrale, le roman balzacien usera à l'excès les analogies picturales, musicales, historiques, etc. La convergence de ces diverses techniques narratives, en alimentant l'esthétique générale des récits, aide également à traduire des états d'âme qui ne savent trouver leur forme en mots, comme pour la mélancolie.

Dans toute *La Comédie humaine*, *La Recherche de l'Absolu* est le roman qui intègre le plus la mélancolie, autant du point de vue narratif que diégétique, tout en étant le plus dense et le plus tragique de tous. De nombreux tableaux, souverainement mélancoliques, parsèment ce roman, dans lequel Balzac soulève la problématique morale résultant du déchirement des passions entre les devoirs et les souffrances de l'homme supérieurement doué au sein de la société et l'affection qu'il peut avoir à l'égard de sa famille. La mélancolie tend à démontrer les résultats d'une nature singulière animée de passions qui globalement tuent, thématique présente aussi bien dans *Louis Lambert*,

[207] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 279.
[208] *Id*.
[209] *Id*.

Séraphîta que dans *Les Proscrits*. On observe que la mélancolie se traduit par une contemplation hors du temps, où la « personne […] perd la conscience de son être physique par une pensée fixe […] » (*RA*, X, 667) et sombre dans une rêverie profonde. À tour de rôle, elle affectera Joséphine, Balthazar et Marguerite, dans leurs moments de désespoirs : désespoir de retrouver son mari ; désespoir de retourner à ses expériences ; et désespoir face à l'incapacité de contrôler la folie de son père.

Somme toute, le drame « est partout, excepté au théâtre[210] » : il est, selon Balzac, dans le quotidien des ménages. En effet, trois mois après la bataille d'*Hernani*, le succès de cette pièce lui paraissant exagéré, il annonce la fin précoce du drame, entreprenant alors de mettre le roman « sur le terrain idéologique et esthétique du genre qui triomphe dans les salles : genre dont il apprécie les intentions et les postulats, mais qui lui apparaît critiquable — ridicule et caricatural — dans ses réalisations[211]. » Ce coup d'envoi, donné par l'auteur en 1830, oriente dès lors le roman vers le mélodrame[212]. L'auteur créera alors un réseau complexe de personnages et de récit qui seront tous influencés par les divers concepts développés à l'ère romantique.

V
Critères du sublime

L'étendue et la diversité des théories portant sur le sublime sont beaucoup trop importantes afin de pouvoir réellement établir, a priori, une typologie du phénomène. Au vu des concepts et des spécificités balzaciennes déjà abordés, et des autres théories qui seront discutées ultérieurement au cours de cette étude, il est donc impératif de définir

[210] Balzac, « Des mots à la mode », dans *OD*, t. II, mai 1830, p. 753.
[211] Elena Del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *op. cit.*, p. 101.
[212] Balzac,« Des mots à la mode », *op. cit.*, t. II, p. 752-53.

des critères qui permettront d'identifier de manière appropriée ce qu'est le sublime chez Balzac.

Non seulement ces critères sont les points de convergence des divers schèmes présentés, mais prennent également en considération les attributs particuliers de l'écriture balzacienne. À partir des thématiques, concepts et schèmes discutés jusque-là, on peut alors construire une typologie du sublime exclusive au génie balzacien.

Notons cependant qu'il est vital de se disculper, d'emblée, de toute subjectivité : les lois qui définissent la sublimité d'un motif n'ont pas été choisies en fonction des holotypes balzaciens, mais résultent d'une recherche intensive et d'une connaissance des règles qui régissent le sublime. Ainsi, ces dernières ne sont pas construites afin de répondre aux besoins de l'étude, mais bien l'inverse : les exemples tirés des textes s'inscriront dans ce que l'on appellera la théorie globale du sublime, laquelle constituera les fondations de notre approche et qui permettra d'attester de l'existence d'un sublime spécifiquement balzacien.

I. Le sublime doit naître d'une passion qui se traduira par une violence physique, morale ou psychologique, car est grand ce qui coupe le souffle, émoi et surprend le lectateur. Le sublime doit être a double sens : la grandeur qu'il inspire sera ressentie chez l'individu qui engagera l'action tout comme chez celui qui assistera à celle-ci.

II. Le sublime doit obligatoirement se rapporter au sens étymologique grec du mot « sublime », c'est-à-dire d'une dépossession de l'être, de la *furor animi.* Il contraint à une rupture du *principium individuationis* et résulte en *alienatio mentis*, c'est-à-dire à un anéantissement de la subjectivité. L'individu est alors dépassé par l'objet, le conduisant jusqu'au plus total oubli de soi. Conséquence de l'enthousiasme, de la *furor animi* et de l'*alienatio mentis*, l'objet induit une impossibilité d'appréhension qui déjoue la logique.

III. Si l'objet est sublime, selon l'étymologie contemporaine (adjectif), il doit obligatoirement être associé à un autre élément afin de ne pas tomber dans la catégorie du Beau. De plus, lorsqu'une représentation du Beau sera présente, elle devra être analysée à l'intérieur de la représentation globale qui entoure l'objet et qui contrastera avec celui-ci. Si un objet issu du Beau veut prétendre au sublime et qu'il n'existe aucun contraste entre lui et le fond, il doit de fait résulter en la médusation du sujet : il doit produire un effet médusant chez le lectateur.

IV. Si un trait de caractère ou si un personnage est sublime de nature, il doit obligatoirement s'illustrer par de grandes actions, héroïques ou non.

V. La catégorie du sublime naturel sera la seule qui pourra prétendre au sublime « classique » en se fondant uniquement sur la description et l'effet, relatifs aux théories d'Edmund Burke et Emmanuel Kant. L'objet ne doit pas obligatoirement intégrer l'inquantifiable et l'infini dans sa présentation, mais doit malgré tout témoigner d'une grande puissance.

VI. Une scène sur laquelle le mélodrame et le romanesque agiront n'est pas un gage de sublime. Les deux phénomènes ne sont pas indépendants et doivent obligatoirement se rapporter à l'un des critères énoncés précédemment.

En se fondant ainsi sur ces critères, il sera non seulement plus aisé de demeurer objectif quant aux choix des exemples et des extraits, mais également il sera possible de conserver une même ligne de pensée tout au long de l'étude. Peut-être qu'à certaines occasions devrons-nous nous écarter de ces critères, notamment si l'on est confronté à un cas particulier, à une exception ; mais si cela arrive, les causes de cette digression seront identifiées et justifiées parallèlement aux critères préétablis.

Il est désormais possible d'entrer dans cette typologie du sublime avec une expérience du sublime plus conséquente qui permettra d'éclairer nos recherches.

> Dans la philosophie balzacienne, influencée par Swedenborg, il existe une progression de l'être, qui est le maillon d'une chaîne partant de la matière pour aboutir à l'esprit : l'homme est « moyen d'union entre le Naturel et le Spirituel ». Son évolution s'accomplit à l'intérieur de trois grands cercles principaux et hiérarchisés : celui des instincts, celui de l'intelligence et celui de la spiritualité. Une grande partie de l'humanité balzacienne est travaillée par la matière, ce sont les héros les plus connus ; mais d'autres cheminent vers les sphères supérieures, le cas extrême étant l'assomption de Séraphîta.[213]

Ainsi, à travers ces trois sphères identifiées que sont l'instinct, l'intelligence et la spiritualité seront présentées les quatre grandes catégories qui constituent le cœur de cette étude, chacune s'inscrivant dans la conception de la philosophie balzacienne : le sensoriel, le rationnel, le passionnel et le déontique. À travers ces types seront exposés les causes et les résultats de ce que nous appellerons ultimement, le sublime selon Balzac.

[213] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 268. Citation prise en note de bas de page.

Troisième partie

Typologie du sublime

Introduction

Pour mener à bien une typologie, il est nécessaire de créer des catégories plutôt étanches et précises. Grâce aux théories abordées précédemment et aux avancées littéraires proposées par Balzac, il est désormais possible de distinguer plusieurs types de sublime. À des fins académiques, et également afin de voir plus aisément à travers ceux-ci, ces types sont regroupés sous quatre grandes catégories, elles-mêmes subdivisées par thème selon les scènes jugées importantes pour l'étude du phénomène.

Par souci d'objectivité, débutons cette analyse avec l'un des constats de Burke, premier élément sur lequel s'appuiera toute cette étude : « les seules facultés naturelles de l'homme liées aux objets extérieurs sont […] les sens, l'imagination et le jugement[214] ». Le philosophe irlandais détaille ici les trois principes qui portent le sublime : le premier contact avec l'objet, qui se fait grâce aux sens ; son appréhension par l'imagination ; et finalement le recul nécessaire par rapport au dit objet afin d'en exhaler l'esthétique. Notons aussi que cette même démarche sera utilisée chez Kant, qui prendra forme dans son sublime mathématique et dynamique. Mais ce que Burke identifie et devient essentiel à l'étude, c'est l'importance du médium qui permet d'appréhender les sources du grand, lequel s'incarne dans les sens. Et comme la conformation des organes chez l'homme est sensiblement identique, les perceptions en résultant le sont également.

Tout comme Longin presque deux millénaire plus tôt, Burke impose le concept de l'universalité dans l'étude du sublime. Ainsi, ce qui crée la douleur ou le plaisir chez l'un devrait conséquemment engendrer le même type de réactions chez l'autre. Les scènes

[214] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Présentation et traduction par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin (Col. Bibliothèque des textes philosophiques), 2009, p. 66.

sublime proposées ci-dessous se fondent sur le point de vue plus ou moins objectif de la part du chercheur ; mais ce que ce dernier relèvera de sublime dans certaines scènes devrait corollairement induire le même type de sentiments chez les autres lecteurs, car « ce qui paraît lumineux à un œil le paraîtra à un autre ; […] ce qui semble doux à un palais l'est à un autre ; […] ce qui est sombre et amer pour celui-ci l'est également pour celui-là […][215]. » Grâce à ce principe d'universalité énoncé ici par Burke — mais déjà présent chez Longin —, il est plus aisé de proposer des catégories objectives. Certes l'universalité n'est pas le seul concept qui déterminera de la sublimité d'une scène, mais elle en pose tout de même les fondations ; et pour ce qui concerne les autres piliers de ce monument, ils seront exposés à travers les différentes catégories.

I
Le sublime sensoriel

> Ainsi personne ne pouvant entendre prononcer un peu majestueusement ces paroles, que la lumière se fasse, etc., sans que cela excite en lui une certaine élévation d'âme qui lui fait plaisir, il n'est plus question de savoir s'il y a du sublime dans ces paroles, puisqu'il y en a indubitablement. S'il se trouve quelque homme bizarre qui n'y en trouve point, il ne faut pas chercher les raisons pour lui montrer qu'il y en a ; mais se borner à le plaindre de son peu de conception et de son peu de goût qui l'empêche de sentir ce que tout le monde sent d'abord.[216]
>
> *Nicolas Boileau*

Les théories du sublime ont toutes un dénominateur commun et ce, qu'il s'agisse de Longin, Burke ou Kant, pour ne citer qu'eux : tous s'accordent pour dire que les divers sens sont nécessaires à l'instauration d'un « climat sublime ». Bien que leur démarche intellectuelle et leur interprétation diffèrent, l'introduction des sens dans leurs théories

[215] *Id*.
[216] Nicolas Boileau Despreaux, *Oeuvres complètes de Nicolas Boileau Despreaux,* Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1861, p. 371.

démontre que ceux-ci sont les premiers à être sollicités dans l'expérience du sublime : ils sont les outils rudimentaires et universels auxquels l'homme fait appel pour appréhender son environnement et sans eux, toute connexion avec l'extérieure serait alors empêchée ; l'individu ne pourrait sentir, toucher, voir, goûter ou entendre le monde. Sans les sens, l'expérience du monde et l'existence de l'homme deviennent impossibles et surtout, inconséquentes. Boileau le souligne dans sa relecture de Longin en affirmant que le sublime n'est pas impropre à rester un phénomène de la poétique et qu'il ne peut se manifester qu'à travers l'évidence d'une perception.

Cette première catégorie s'attarde donc sur l'importance de l'expérience sensorielle dans l'apparition du phénomène, puisque les sens attestent de ce contact liminaire fondamental qui conduira, ultimement, à l'intellectualisation du schème.

Le sublime naturel

La pensée du sublime, exposée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger,* vient couronner la tension entre l'intellect et le sensible, constitutive de son questionnement esthétique. Ce schème qu'est le spectacle de la nature a été traité auparavant, mais les théoriciens privilégiaient le cadre esthétique et artistique tel un motif dans un tableau ou les impacts philosophiques et théoriques de ces motifs sur l'homme, la société et la cosmogonie. Kant révolutionne la conception du paysage, et ce toujours dans l'héritage de Burke, faisant du simple motif, un thème grandiose.

La perspective kantienne met en évidence l'importance de l'élévation face à l'objet, laquelle doit être impulsée par une pure *présentation* ; il exclut par voie de conséquence toute *représentation* et assied sa pensée en affirmant que le sublime ne peut trouver sa place que dans la Création ; autrement dit la nature. Les écrits du philosophe allemand mettent en avant le caractère essentiel de l'expérience de l'intellect dans le processus qui conduit à définir un paysage comme sublime. Il y consacre deux ouvrages : *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, court texte présentant une première approche du

sublime, et *Critique de la faculté de juger,* modération entre sa *Critique de la raison pure* et sa *Critique de la raison pratique,* c'est-à-dire entre l'entendement de la nature et l'usage pratique de la moralité dans ses actions. Le sublime kantien se subdivise en deux conceptions qui traduisent deux processus intellectuels devant la nature : le sublime mathématique d'une part, le sublime dynamique d'autre part.

Le sublime mathématique est défini comme appartenant à l'ordre de la mesure, des nombres ; « [...] nous ne permettons pas que l'on cherche en-dehors de cette chose une mesure qui lui serait appropriée, mais nous voulons qu'on la trouve seulement en cette chose elle-même[217]. » Dans un premier temps, on observe un échec dans l'entendement de ce qui est appréhendé ou perçu, conséquence du manque de délimitation de l'objet. Puis, l'esprit se perd devant l'infiniment grand ou l'infiniment petit. Le sublime mathématique traduit l'impossibilité pour l'imagination de tracer les contours de l'objet admiré, sous l'effet du caractère vaste et intangible qu'il présente à l'esprit humain.

Le sublime dynamique, lui, repose sur la notion de « force[218] ». Celle-ci, associée à l'idée de peur, demande d'être contrebalancée par la certitude de la « sécurité ». Le thème lucrétien du « suave mari magno[219] » trouve ainsi un écho chez Kant. L'approche kantienne rejoint donc certains concepts développés par ses prédécesseurs.

> La nature n'est pas considérée comme sublime dans notre jugement esthétique en tant qu'elle engendre la peur, mais parce qu'elle fait appel à la force inscrite en nous (et qui n'est pas nature) pour que nous considérions ce dont nous nous soucions (biens, santé et vie) […]. En ce sens, la nature est dite ici sublime simplement parce qu'elle élève l'imagination à la présentation de ces cas où l'esprit peut se rendre sensible [à] la sublimité propre de sa destination dans ce qu'elle a de supérieur même à la nature.[220]

---

[217] Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 25.
[218] *Ibid.,* §28.
[219] LUCRÈCE, *De Rerum natura*, livre II, v. 1 – 61.
[220] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 1995, p. 244. « En ce sens la nature n'est pas considérée comme sublime dans notre jugement esthétique dans la mesure où elle engendre la peur, mais parce qu'elle constitue un appel à la force qui est en nous (mais qui n'est pas nature), force qui nous permet de regarder ce dont nous nous soucions (les biens, la santé et la vie) comme de petite chose et par conséquent de ne pas voir en celle de la nature (à laquelle nous sommes soumis en toutes ces choses) en ce qui nous concerne nous et notre personnalité une puissance devant laquelle nous devrions nous incliner, lorsqu'il s'agit de nos principes suprêmes et de leur maintien ou de leur abandon. »

Le sentiment du sublime repose donc sur l'écart entre ce qui est perçu par les sens et ce qui, dans l'esprit, permet de supplanter la menace de la nature. Cette tension est synthétisée par Schiller, qui oppose le physique et le moral, la faiblesse et la force :

> Nous nommons sublime un objet à la représentation duquel notre nature physique sent ses bornes, en même temps que notre nature raisonnable sent sa supériorité, son indépendance de toutes bornes : un objet donc à l'égard duquel nous sommes *physiquement* les plus faibles, tandis que moralement nous nous élevons au-dessus de lui par les idées.[221]

Le sublime induit chez l'homme une réflexion sur sa propre condition. La confrontation à la force de la nature lui rappelle qu'il n'est qu'une infime partie du monde auquel il assiste et participe. Le seul privilège qui lui est accordé est la prétention de sa supériorité intellectuelle.

Mais les définitions métaphysiques ne suffisent pas en elles-mêmes à démontrer l'effet du sublime chez l'homme, car bien que la théorie établisse la compréhension générale du phénomène, chaque situation a ses propres caractéristiques qui la différencient des autres. De fait, il faut se détacher du constat kantien, selon lequel le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible : non seulement adhérer entièrement aux théories kantiennes limiterait fortement les possibilités d'apparition du schème et nous replongerait du reste dans les analyses classiques déjà effectuées auparavant, mais aussi cette étude se révélerait synallagmatique, puisque nombre de théoriciens ne souscrivent pas aux écrits de la *Critique*.

Longin est le premier à définir le sublime comme pouvant provenir de diverses sources et que la nature à elle seule n'est pas suffisante à la transmission de l'esthétique sublime :

> […] les œuvres de nature sont enlaidies et tout à fait avilies par les règles techniques qui les momifient. Moi, je veux prouver qu'il en est tout autrement, si l'on veut bien considérer que la nature, de même que le plus souvent, dans les moments de pathétique et d'élévation, elle se donne à elle-même une règle, de même n'a pas de coutume de se livrer au hasard ni d'être absolument sans méthode ; et que c'est elle qui fournit l'élément premier et archétypique pour la genèse de toute production, mais

[221] Friedrich von Schiller, *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 37.

> qu'en ce qui concerne les quantités et le temps, pour chaque chose, et la pratique et l'utilisation les plus sûres, c'est la méthode qui est capable d'en circonscrire les limites et d'y collaborer.[222]

Certes les propos de Longin portent ici sur l'importance de la technique, mais plus encore, l'utilisation de celle-ci implique que l'homme a un rôle dans la mise en forme du sublime. Boileau succédera à Longin, adjoignant au texte de ce dernier l'idée que les sens sont essentiels à l'appréhension du phénomène : il entraîne alors le sublime sur la voie du sensualisme anglais, dont Burke se fera le représentant. Que dire des théories de ce dernier qui sont fondamentalement discordantes à cette représentation métaphysique du sublime et n'hésite pas à s'ancrer profondément dans le sensible : le sublime exprime beaucoup moins le respect que l'effroi et l'a*stonishment*[223]*.* Burke favorise ainsi davantage l'intensification d'un motif aux dépens de l'élévation, soutenant résolument l'utilisation de l'artifice, à l'instar de Longin d'ailleurs. Par conséquent, le rejet d'une partie des théories kantiennes, et l'adhésion à un sublime plus divers et universel, nous rapprochent de ce qui pourrait être un sublime réaliste et balzacien, issu d'une *représentation* produite par l'homme ou tout simplement de l'homme en lui-même, *présentation* de nature. Burke élabore sa théorie du sublime dans cette perspective, affirmant qu'il est naturel d'honorer autant la force et la sagesse de l'homme que ses faiblesses et ses imperfections, puisque la constitution de celui-ci est un hymne au Créateur[224]. Ainsi, il confirme que l'individu, et donc le sensible, est porteur et transmetteur de sublime puisqu'il se révèle être la création du Tout-Puissant.

Alors que l'individu se satisfait de contempler le sublime chez Kant, il est acteur et spectateur chez Longin et Burke. En prenant ainsi parti pour les conceptualisations prékantiennes, sans toutefois les oblitérer, la ligne directrice en matière de « règles sublime » dans un cadre balzacien se trace progressivement, car de nombreuses scènes proposent aux lecteurs des paysages naturels qui illustrent l'ingéniosité de l'auteur en matière de remodelage du sublime, sans toutefois s'inscrire dans une tradition purement

---

[222] Longin, *Du sublime*, *op. cit*., p. 53.
[223] « C'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous [l]es mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur », conséquence de la passion engendrée par le grand et le sublime de la nature. Burke, *Recherche, op. cit*., p. 119.
[224] Burke, *Recherche, op. cit*., p. 114-115.

kantienne. Mais Balzac offre néanmoins au lecteur de *La Comédie humaine* quelques paysages typiquement kantiens qui s'inscrivent dans la continuité des théories soumises dans la *Critique de la faculté de juger.*

Le paysage kantien

Cette typologie débute par l'analyse de l'une des scènes de *La Duchesse de Langeais,* dans laquelle le narrateur brosse, par le biais d'une analepse, le portrait du personnage d'Armand de Montriveau : l'intérêt de cette scène se cristallise sur le rapport entre les descriptions du personnage et la description du paysage. L'homme en lui-même est une légende vivante qui défie les lois mortelles. Enfant de guerre, amateur de sensations extrêmes, Armand quitte, au lendemain des Cent-Jours[225], la France, en direction de l'Afrique. Terre mal connue à l'époque, regorgeant de mystères et de dangers, le continent africain s'avère le lieu idéal pour un jeune militaire en quête de sensations semblables à celles des champs de bataille ; et il ne sera pas déçu. Tombant aux mains d'une tribu sauvage, il est « dépouillé de tout, mis en esclavage et promené pendant deux années à travers les déserts, menacé de mort à tout moment et plus maltraité que ne l'est un animal dont s'amusent d'impitoyables enfants. » (V, 942) Sa vie ne tient qu'à un fil, mais d'un pas assuré il prouve sa valeur et sa force, s'accrochant avec volonté à la vie, et malgré les périls auxquels ses bourreaux le confrontent, il garde la santé et sa vivacité d'esprit : « sa force de corps et sa constance d'âme [l'aida à] supporter toutes les horreurs de sa captivité. » (V, 942)

Armand apparaît donc dans la communauté des Treize comme l'élément dissemblable et contrastant, en opposition avec la nature même de ses confrères, puisque les qualités définissant le militaire semblent manquer à ses associés. Dans certaines scènes, il est aussi ce qui se rapproche le plus du personnage sublime romantique staëllien ou goethéen ; à la différence que, chez Montriveau, la contemplation

[225] Dernière période du règne de Napoléon Ier, qui s'étend de la date de son arrivée à Paris après son retour de l'île d'Elbe (20 mars 1815) à celle de sa seconde abdication (22 juin).

ne conduit pas à la réflexion ou l'intériorisation, mais agit comme un stimulant qui l'incite à se surpasser. Si dans la *Critique de la faculté de juger,* le sublime mathématique et le sublime dynamique sont deux processus qui s'effectuent par la simple contemplation de la *présentation,* à l'instar des héros romantiques qui laissent volontairement leur corps entrer dans une sorte de torpeur, conséquence de cette contemplation qui les empêche réellement et ultimement d'accomplir quelque chose, on observe chez Balzac que le personnage sublime se distingue des autres par sa capacité à sortir de cette paralysie, en concentrant son énergie vers l'objet. Montriveau exemplifie cette hypothèse dans *La Duchesse de Langeais* et ce, de maintes manières. Car, suite au succès de son évasion, il décide d'entreprendre un voyage à travers le désert, aventure pourtant jugée impossible par les indigènes. Bien qu'il ait conscience des « horribles difficultés à vaincre » (V, 944) qui se présenteront à lui et du risque de mourir, il entreprend malgré tout, courageusement et obstinément, cette pérégrination.

> Il avait un désert à traverser, et ne pouvait aller qu'à pied au lieu qu'il voulait explorer. Un seul guide était capable de l'y mener. Jusqu'alors aucun voyageur n'avait pu pénétrer dans cette partie de la contrée, où l'intrépide officier présumait devoir trouver la solution de plusieurs problèmes scientifiques. Malgré les représentations que lui firent et les vieillards du pays et son guide, il entreprit ce terrible voyage. S'armant de tout son courage aiguisé déjà par l'annonce d'horribles difficultés à vaincre, il partit au matin. Après avoir marché pendant une journée entière, il se coucha le soir sur le sable, éprouvant une fatigue inconnue, causée par la mobilité du sol, qui semblait à chaque pas fuir sous lui. Cependant il savait que le lendemain il lui faudrait, dès l'aurore, se remettre en route ; mais son guide lui avait promis de lui faire atteindre, vers le milieu du jour, le but de son voyage. Cette promesse lui donna du courage, lui fit retrouver des forces, et, malgré ses souffrances, il continua sa route, en maudissant un peu la science ; mais honteux de se plaindre devant son guide, il garda le secret de ses peines. Il avait déjà marché pendant le tiers du jour lorsque, sentant ses forces épuisées et ses pieds ensanglantés par la marche, il demanda s'il arriverait bientôt. « Dans une heure », lui dit le guide. Armand trouva dans son âme pour une heure de force et continua. L'heure s'écoula sans qu'il aperçût, même à l'horizon, horizon de sables aussi vaste que l'est celui de la pleine mer, les palmiers et les montagnes dont les cimes devaient annoncer le terme de son voyage. Il s'arrêta, menaça le guide, refusa d'aller plus loin, lui reprocha d'être son meurtrier, de l'avoir trompé ; puis des larmes de rage et de fatigue roulèrent sur ses joues enflammées ; il était courbé par la douleur renaissante de la marche, et son gosier lui semblait coagulé par la soif du désert. Le guide, immobile, écoutait ses plaintes d'un air ironique, tout en étudiant, avec l'apparente indifférence des Orientaux, les imperceptibles accidents de ce sable presque noirâtre comme est l'or bruni. « Je me suis trompé, reprit-il froidement. Il y a trop longtemps que j'ai fait ce chemin pour que je puisse en reconnaître les traces, nous y sommes bien, mais il faut encore marcher pendant deux heures. » « Cet homme a raison », pensa M. de Montriveau. Puis il se remit en route, suivant avec

> peine l'Africain impitoyable, auquel il semblait lié par un fil, comme un condamné l'est invisiblement au bourreau. Mais les deux heures se passent, le Français a dépensé ses dernières gouttes d'énergie, et l'horizon est pur, et il n'y voit ni palmiers ni montagnes. Il ne trouve plus ni cris ni gémissements, il se couche alors sur le sable pour mourir ; mais ses regards eussent épouvanté l'homme le plus intrépide, il semblait annoncer qu'il ne voulait pas mourir seul. Son guide, comme un vrai démon, lui répondait par un coup d'œil calme, empreint de puissance, et le laissait étendu, en ayant soin de se tenir à une distance qui lui permît d'échapper au désespoir de sa victime. Enfin M. de Montriveau trouva quelques forces pour une dernière imprécation. Le guide se rapprocha de lui, le regarda fixement, lui imposa silence et lui dit : « N'as-tu pas voulu, malgré nous, aller là où je te mène ? Tu me reproches de te tromper ; si je ne l'avais pas fait, tu ne serais pas venu jusqu'ici. Veux-tu la vérité, la voici. Nous avons encore cinq heures de marche, et nous ne pouvons plus retourner sur nos pas. Sonde ton cœur, si tu n'as pas assez de courage, voici mon poignard. » Surpris par cette effroyable entente de la douleur et de la force humaine, M. de Montriveau ne voulut pas se trouver au-dessous d'un barbare ; et puisant dans son orgueil d'Européen une nouvelle dose de courage, il se releva pour suivre son guide. Les cinq heures étaient expirées. M. de Montriveau n'apercevait rien encore, il tourna vers le guide un œil mourant ; mais alors le Nubien le prit sur ses épaules, l'éleva de quelques pieds, et lui fit voir à une centaine de pas un lac entouré de verdure et d'une admirable forêt, qu'illuminaient les feux du soleil couchant. Ils étaient arrivés à quelque distance d'une espèce de banc de granit immense, sous lequel ce *paysage sublime* se trouvait comme enseveli. Armand crut renaître, et son guide, ce géant d'intelligence et de courage, acheva son œuvre de dévouement en le portant à travers les sentiers chauds et polis à peine tracés sur le granit. Il voyait d'un côté l'enfer des sables, et de l'autre le paradis terrestre de la plus belle oasis qui fût en ces déserts. (V, 944-946)

La chaleur et la fatigue le mettent à rude épreuve ; mais tel un fidèle soldat conduit par son commandant, les encouragements successifs de son guide — « dans une heure » — le motivent. Ces paroles, qui ne servent au final qu'à distraire l'homme de sa torpeur, s'appuient très bien sur le paysage désertique qui s'offre à eux, incarnant l'idée de l'infini romantique — instant où le temps et le paysage semblent se confondre — que Kant reprendra, mais initialement développée par Addison : « comment l'infini tend à devenir un objet de plaisir et combien se crée une nouvelle convenance entre la sensibilité et ce qui jusque-là en était un objet de répulsion[226]. » Car l'infini, thématique fortement appréciée des romantiques, est représenté ici à travers son aspect spatio-temporel et trouve son explication dans les théories kantiennes.

Contrairement à un paysage hétérogène, le désert n'offre pas de bornes en terme de délimitation ou encore la possibilité de quantifier visuellement le temps par des motifs

[226] Joseph Addison, « Sur les plaisirs de l'imagination », cité dans Baldine Saint Girons *Fiat lux, une philosophie du sublime*, Quai Voltaire (Coll. La république des lettres), 1993, p. 62.

(arbres, montagnes, rivières, etc.). Dans le cas présent, il ne s'agit que d'une succession de dunes, toutes plus semblables les unes aux autres, l'homme étant dès lors dépourvu de tout repère visuel : rien n'aide à annoncer la fin de ce pénible voyage.

Kant souligne à plusieurs reprises que le sublime dépend entièrement de la résistance dans la finalité et la forme de la *présentation*[227]. En effet, si ces deux principes sont aboutis, l'infini disparaît, emportant alors le sublime dans sa lancée. Pour que le sublime mathématique prenne lieu, l'imagination et l'entendement doivent se fracturer, et l'intuition qui guide l'imagination dans la formation d'un objet, échoue à appréhender l'objet de par sa taille démesurée.

> Adopter intuitivement un *quantum* [grandeur] dans l'imagination, pour pouvoir l'utiliser comme mesure ou comme unité en vue de l'évaluation numérique des grandeurs, cela requiert deux opérations de ce pouvoir : l'appréhension (*apprehensio)* et la compréhension (*comprehensio aesthetica)*. L'appréhension ne fait pas problème, car elle peut aller jusqu'à l'infini ; mais la compréhension devient toujours plus difficile à mesure que l'appréhension progresse et elle arrive bientôt à son maximum, à savoir la mesure fondamentale, la plus grande au sens esthétique, de l'évaluation des grandeurs […] [;] la compréhension [a] un maximum que l'imagination ne peut dépasser.[228]

Kant considère qu'entre l'appréhension et la compréhension, cette dernière délimite la puissance de l'imagination. Le rôle de l'imagination est alors de tracer les contours de la *présentation* afin de lui donner forme. Si la tentative réussit, la compréhension apposera le qualificatif de, « beau » ou de « sublime », selon que l'individu a rationalisé l'objet (beau) ou non (sublime).

On constate dans l'extrait ci-dessus du paysage désertique que la dualité de l'image qui s'offre aux deux voyageurs permet non seulement l'émergence d'un sublime flamboyant par le paysage infini, mais également par l'opposition formelle des deux *présentations* — l'enfer des sables et le paradis terrestre : d'un côté, le désert et le danger qui l'habite ; de l'autre, l'oasis qui représente la vie. Peignant un tableau éminemment

---

[227] Kant, *Critique de la faculté de juger, op. cit*., p. 229-242.
[228] Kant, *Critique de la faculté de juger. Œuvres philosophiques,* Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1984, t. II, p. 1019.

biblique — par cette opposition paradis et enfer, vie éternelle et mort par le feu astral —, Balzac offre au lecteur une peinture de l'indéfinissable du sublime et de l'indicible qui en résulte.

Les deux perspectives ne sont pas dénuées de toute beauté, mais elles posent la problématique d'une double sublimité : l'une d'entre elles doit, nécessairement, surpasser l'autre. Même si l'on peut supposer que le désert, comme tout paysage de l'infini, fascine et se prête davantage à la contemplation, la seule beauté du paradis sous-entend également une élévation spirituelle et ne peut être catégoriquement éliminée de l'équation.

Balzac décrit l'oasis comme un paysage sublime « enseveli » par le désert, lequel dévorerait instantanément le possible sublime de l'éden, en l'encerclant et en menaçant de l'engloutir ; mais inversement, cet îlot de verdure permet aussi d'appréhender plus objectivement le sublime du paysage dunaire. Ce paradis, enseveli par l'enfer des sables, offre l'espoir et surtout la liberté. Puisque Montriveau et son guide sont sauvés par cette arche, promesse de vie, la liberté kantienne peut alors se mettre en place : le danger se trouve temporairement écarté par la perspective de cette oasis et les deux hommes peuvent prendre du recul sur le panorama les enveloppant et être submergés par le sublime qui s'en exhale. Cette vision miraculeuse apparaissant aux pèlerins désireux les protège d'une mort certaine. L'immensité désertique s'offre alors comme un lieu où l'imaginaire de Montriveau peut aisément vagabonder, car une fois de plus, l'incommensurable empêche la cognition de sa composition : *absolute, non comparative magnum, de ce qui est grand au-delà de toute comparaison*[229]. Par voie de conséquence, le sublime dunaire supplante le sublime de l'oasis, sur le principe que celle-ci, certes, est porteuse de sublime, mais a surtout comme fonction primaire de soutenir le sublime de l'infini, beaucoup plus puissant, par le biais de la liberté qu'elle offre.

La quête héroïque dans laquelle se lance Montriveau ne va pas non plus sans rappeler l'épisode biblique du Christ conduit au désert pour y subir la tentation. Non

[229] *Ibid*., p. 1014.

seulement une analogie entre les deux hommes se profile, mais aussi, d'une manière plus générale, entre la beauté des deux scènes, où courage et endurance sont les seules armes face à l'adversité. D'ailleurs l'infini, qu'il s'agisse de l'infini des sables, des montagnes ou de la mer, est « une grande pensée divine » (*EM*, X, 914) qui entend un moyen de transport vers le sacré.

Ce transport se traduit par une élévation transcendantale qui induit, comme chez Étienne d'Hérouville dans *L'Enfant maudit*, un sentiment de plénitude et d'harmonie qui engage alors le *principium individuationis* et l'*alienatio mentis,* résultant alors en une prise de conscience de l'universel[230]. Mais chez Balzac l'infini devient plus qu'un thème : il devient une représentation de la communion entre le terrestre et le divin.

> Il avait saisi les langages muets de cette immense création. Le flux et reflux était comme une respiration mélodieuse dont chaque soupir lui peignait un sentiment, il en comprenait le sens intime. […] Enfin, il avait fini par deviner dans tous les mouvements de la mer sa liaison intime avec les rouages célestes, et il entrevit la nature dans son harmonieux ensemble, depuis le brin d'herbe jusqu'aux astres errants qui cherchent, comme des graines emportées par le vent, à se planter dans l'éther. […] [Il] vivait comme une mouette, comme une fleur, prodigue seulement des trésors d'une imagination poétique, d'une science divine de laquelle il contemplait seul la féconde étendue. (X, 913-914)

Grâce à l'immensité, l'individu peut établir, comme chez Étienne d'Hérouville, un dialogue entre le céleste et lui-même. Il entraîne le mortel sur la voie de l'absolu, sans qu'une chute implicite y soit rattachée — comme c'est le cas chez les chercheurs d'absolu. Peut-être trouve-t-on dans cette démarche les raisons qui poussèrent par exemple Montriveau à s'élancer, tête baissée, dans cette aventure téméraire : l'ultime épreuve le confrontant à Dieu.

Ainsi, de cette forte symbolique accompagnant les personnages contemplateurs d'infini s'érige donc le sublime, dans sa plus pure signification étymologique. La duchesse de Langeais se dira elle-même frappée « par l'aspect de ce poétique personnage [Montriveau], [...] de qui elle avait rêvé pendant la nuit », puisque « s'être trouvée dans

[230] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 267.

les sables brûlants du désert avec lui, l'avoir eu pour compagnon de cauchemar, n'est-ce pas chez une femme de cette nature un délicieux présage d'amusement... » (*DL*, V, 946) En iconisant Montriveau, elle en fait l'égal du Christ, l'analogie de la traversée du désert ne pouvant être plus frappante.

Cet évènement particulier transgresse les barrières spatio-temporelles, puisque dans un paysage aussi immuable que le désert, les personnages qui y sont confrontés tentent sans cesse et infructueusement de se représenter l'infini, alors qu'en réalité l'espace est indéfinissable et la temporalité trop grande : « “ Dans une heure ”, lui dit le guide [alors que celui-ci n'en avait pas plus la certitude]. Armand trouva dans son âme pour une heure de force et continua. L'heure s'écoula sans qu'il aperçût, même à l'horizon, horizon de sables aussi vaste que l'est celui de la pleine mer, les palmiers et les montagnes dont les cimes devaient annoncer le terme de son voyage. » (V, 945) « Rêve en plein jour » (*EM*, X, 915) affirmera Balzac, l'expérience sublime de l'infini renvoie à une sorte d'état onirique, lequel provoque une « suspension du moi », comme le dira Renée de Smirnoff. Les liens unissant les paysages d'absolu, la problématique de l'espace et du temps, ainsi que la communion céleste (l'élévation) soulignent donc le caractère sublime de cet épisode.

Un autre exemple existe dans *La Comédie humaine* de ce type de paysage désertique et qui met en place les mêmes principes métaphysiques et esthétiques.

> Toute grande âme, en venant là, sera saisie par les beautés spéciales du paysage qui déploie ses savanes après le parc, dernière végétation du continent. Ces tristes carrés d'eau saumâtre, divisés par les petits chemins blancs sur lesquels se promène le paludier, vêtu tout en blanc, pour ratisser, recueillir le sel et le mettre en *mulons* ; cet espace que les exhalaisons salines défendent aux oiseaux de traverser, en étouffant aussi tous les efforts de la botanique ; ces sables où l'œil n'est consolé que par une petite herbe dure, persistante, à fleurs rosées, et par l'œillet des Chartreux ; ce lac d'eau marine, le sable des dunes et la vue du Croisic, miniature de ville arrêtée comme Venise en pleine mer ; enfin, l'immense océan qui borde les récifs en granit de ses franges écumeuses pour faire encore mieux ressortir leurs formes bizarres, ce spectacle élève la pensée tout en l'attristant, effet que produit à la longue le sublime, qui donne le regret de choses inconnues, entrevues par l'âme à des hauteurs désespérantes. Aussi ces sauvages harmonies ne conviennent-elles qu'aux grands esprits et aux grandes douleurs. Ce désert plein d'accidents, où parfois les rayons du soleil réfléchis par les eaux, par les sables, blanchissent le bourg de Batz, et

> ruissellent sur les toits du Croisic, en répandant un éclat impitoyable, occupait alors Camille des jours entiers. Elle se tournait rarement vers les délicieuses vues fraîches, vers les bosquets et les haies fleuries qui enveloppent Guérande, comme une mariée, de fleurs, de rubans, de voiles et de festons. Elle souffrait alors d'horribles douleurs inconnues. (*B.*, II, 705-706)

Le panorama s'offrant ici à Camille, au caractère effroyable et inhospitalier, où tout semble converger afin d'empêcher la vie de s'y enraciner, induit les mêmes réactions que chez Montriveau. La contemplation et l'appréciation du paysage sont ici possibles grâce à cette rupture brutale incarnée par le parc qui délimite le désert de Guérande : l'espace vert endosse donc le même rôle que l'oasis en assurant la liberté du contemplateur. Comme Montriveau, Camille se sent irrésistiblement attirée vers ce lieu hostile, « se tourna[nt] rarement vers les délicieuses vues fraîches » du bourg, préférant l'aridité du paysage côtier et ses « sauvages harmonies », et ce, malgré les « horribles douleurs » qu'il lui cause.

Le sublime de cette *présentation* prend forme dans l'élévation qu'elle offre au personnage, le désert devant être admiré à « des hauteurs désespérantes » et ne convenant qu'« aux grands esprits et aux grandes douleurs ». On retrouvait d'ailleurs ce même paysage évoqué dans *Un drame au bord de la mer* (*Dr.*, X, 1166), vue saturée « de silence et de profondeur, […] laiss[ant] le contemplateur accablé, « brisé » par un sentiment de manque et l'appel d'une transcendance[231]. »

Mais l'esthétique qui émane de cette scène de *La Duchesse de Langeais* ne se limite pas qu'aux phénomènes précédents : elle prend également forme grâce à une simple, mais profonde opposition : celle du grand et du petit. D'une part Montriveau, infime corps dans cet océan de sable, presque imperceptible dans ce tableau gigantesque et manichéen, et d'autre part l'existence de cette oasis, symbole de vie et de sécurité ; certes, toute aussi ténue que l'homme, mais cette fois-ci consciente de son essence. La disparition se confronte à l'apparition, l'oubli à la réminiscence, la mort à la substance. Balzac écrit :

[231] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », *op. cit.,* p. 267.

> Imaginez la mer embrassée d'un coup d'œil, elle vous ravit, vous transporte, vous enchante ! mais vous êtes sur un cap, vous la dominez, le soleil lui prête une physionomie qui vous parle de l'infini. Mettez-vous à y nager, tout y est confus ; vous la voyez partout semblable à elle-même, les lignes de l'horizon vous échappent, partout des flots, partout le vert sombre, et la monotonie de sa voix vous lasse. Ainsi, pour avoir une intuition de l'infini […], vous devez monter sur un cap ; l'esprit de Dieu vous apparaît alors sur les eaux, vous voyez un soleil moral qui les illumine. (*PLM*, XI, 506)

L'auteur reprend l'imagerie kantienne de la mer afin de démontrer de l'importance de la distance et de la liberté, dans l'appréciation du paysage. Balzac met également en avant le statut céleste auquel l'individu doit prétendre afin de pouvoir se délecter de l'esthétique de l'infini : l'élévation est identifiée comme impérative au jugement esthétique par Balzac. On retrouve cette même problématique de la puissance et de l'esthétique chez Kant dans sa théorie du sublime dynamique. Selon celui-ci, alors que l'imagination progresse temporellement dans l'appréhension de l'objet, la compréhension régresse, puisqu'elle est en constante recherche, tentant incessamment de se représenter l'objet dans une forme finie. Kant reprend la violence de l'enthousiasme et la transpose au rapport existant entre raison et nature : le sublime dynamique semble consister en ce qui est purement et simplement puissant[232]. Comme le philosophe affirme que la nature est une force qui n'a aucun pouvoir sur l'homme, l'esthétique se présente alors comme un filtre protecteur, face à l'horreur de celle-ci. Autrement dit, afin d'affirmer sa domination sur la nature, l'homme utilise le jugement esthétique pour parer à la peur qu'elle insuffle en lui : sans crainte, la nature ne peut être sublime. Le sublime dynamique « nous révèle en même temps une faculté de nous juger indépendant par rapport à cette force irrésistible, ainsi qu'une supériorité sur la nature[233]. » Et la cause du jugement, esthétique ou personnel, se retrouve dans la sécurité évoquée précédemment : sans elle, la peur domine l'esprit. Dans le cas présent, l'oasis permet à la raison de poser ce filtre entre l'objet et le sujet afin d'en apprécier l'exaltation esthétique.

Le sublime ne se restreint pas qu'à l'horreur de la nature, la perspective kantienne ayant ses limites puisqu'elle est extrêmement réductrice : nombreuses situations réelles

---

[232] Kant*, Critique de la faculté de juger*, Pléiade, *op. cit.*, p. 1031.
[233] *Ibid.*, p. 1032.

ou fictives ne mettent pas en scène la nature mais l'homme, duquel un sublime peut définitivement émaner. En réfutant ainsi la théorie de l'auteur de la *Critique*, non seulement l'on ouvre la porte à de nouvelles possibilités en matière de sublime, mais également l'on affirme la supériorité du sensible sur la raison, ayant comme conséquence le rejet du sublime dynamique kantien et les conceptions platoniciennes de la *représentation*. Certes, l'homme est un être de raison ; mais s'il agissait uniquement selon celle-ci, sa vie serait monotone.

Longin et Burke s'inscrivent dans cette perspective, car selon eux, une vie sans passion ni frisson n'est pas une vie pleinement vécue : l'un se justifierait avec la théorie de l'enthousiasme et l'autre avec le sentiment de *delight* amenant l'*astonishment*. Même si ces deux concepts (enthousiasme, *delight*) décrivent l'expérience sublime d'une façon plus ou moins similaire à Kant, ils abordent le phénomène principalement par son côté sensible et surtout, universel : l'individu est plus à même de comprendre et d'identifier les causes et les impacts du sublime sur lui, les théories prékantiennes intégrant des concepts et réalités connus de tous (religion, les sensations, la peur, le plaisir, etc.) qui demeurent à l'extérieur du substrat purement philosophique. Certes la libération de la peur et la souveraineté de la raison sont les fondements de la théorie kantienne, mais à quel prix nous demanderons-nous ? « Car c'est bien une violence qu'exerce la raison sur la sensibilité dans le seul but d'étendre la sensibilité à la mesure de son propre domaine (pratique), et de lui permettre de regarder vers l'infini qui, pour elle, est un abîme[234] », écrit Kant. Mais dans son ouvrage préliminaire qui donna naissance à sa *Critique,* le philosophe allemand semble considérer le sublime dans une perspective plus *humaniste* et moins rationnelle :

> Les divers sentiments de plaisir ou de déplaisir, de satisfaction ou de contrariété, dépendent moins de la nature des choses extérieures qui les suscitent que de notre sensibilité propre. Il en résulte que certains hommes trouvent du plaisir où d'autres n'éprouvent que du dégoût, que l'amour est souvent un mystère pour tout le monde et que ce qui contrarie l'un vivement laisse l'autre indifférent. Ces particularités de la nature humaine offrent un immense champ d'observation et cachent encore une mine de découvertes aussi agréables qu'instructives.[235]

[234] Kant, *Critique de la faculté de juger,* GF, *op. cit*., p. 102.
[235] Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduit par R. Kempf, Paris, J. Vrin (Coll. Bibliothèque des textes philosophiques), 2008, p. 17.

Le sublime sensoriel ne saurait exister sans que celui-ci soit ressenti par quelqu'un. Il est ainsi primordial, à l'inverse de la démarche kantienne, de considérer la nature de l'homme dans l'équation et non pas uniquement la relation entre la *présentation* et l'esprit, puisqu'il s'agit bien de l'homme qui ressent et intellectualise le sublime, non pas la nature. En effet, lorsque l'on retrouve Armand en quasi-errance dans le désert, on ne peut pas considérer cette scène que du point de vue débattu dans la *Critique.* Plus encore, le constat émis par Kant dans ses *Observations* confirme l'hypothèse initiale selon laquelle le sublime peut être la conséquence de l'homme, inspiré par la nature (source du Grand) ; mais le philosophe exclut par la suite entièrement ce dernier élément de sa théorie.

On observa précédemment que le paysage dunaire sublime[236] les différents acteurs du récit (personnages, narrateur et lecteurs) : l'explication du sublime mathématique a bien mis en évidence ce fait, tout comme le sublime dynamique. En effet, aucun ne contestera la force et la puissance du désert, tout comme l'esthétique qui le ceint : personne ne s'aventurerait sciemment dans un paysage désertique où la sécheresse et la chaleur suffisent à emporter le plus fort des hommes. L'horreur est alors bien réelle et l'apparition de l'oasis confirme l'existence du sublime d'un point de vue kantien. En résumé, « est *beau* ce qui plaît dans le simple jugement appréciatif […] », mais « est *sublime* ce qui plaît immédiatement à travers la résistance qu'il oppose à l'intérêt des sens[237]. »

Toutefois, le sensible nous attire indubitablement vers la figure de Montriveau et montre une autre facette du sublime : la volonté humaine. Tout homme est animé par l'instinct de survie, à l'instar de Montriveau qui atteste, dans cette scène — et tout au long du récit —, d'une force et d'une puissance souverainement sublime, à l'égal du paysage dans lequel il évolue. Cette supériorité unique lui permet de survivre à sa captivité et à cette traversée du désert, tout en faisant de lui l'homme devant lequel la duchesse s'élancera, par amour, mais aussi par peur ; peur de cette croix de Lorraine la menaçant ;

[236] Le mot sublime s'utilise en tant que verbe et ne se rapporte pas à l'étymologie discutée précédemment et qui se rapporte au phénomène du sublime en lui-même.
[237] Kant, *Critique de la faculté de juger*, GF, *op. cit*., p. 250.

peur de perdre l'homme qu'elle admire et aime. Mais de pair avec cette pulsion de survie s'adjoint également l'attraction du danger.

Car inhérentes à la nature humaine, l'interdiction et l'attraction du danger fonctionnent comme un appel auquel l'être humain se doit de répondre : qu'il s'agisse des Treize, des figures militaires balzaciennes, de Laurence de Cinq-Cygne, des Simeuse ou de Vautrin, l'interdit apparaît, dans *L'Histoire des Treize* et dans *La Comédie humaine* de manière générale, comme la tentation suprême. L'aventure et la peur sont pour ces acteurs l'unique moyen d'ajouter une part de trépidation à leur existence plate. Avides de frissons, ces personnages s'engagent dans différentes actions ayant pour but de pimenter leur quotidien. Mais l'investissement du soi dans ces actions diffère d'un personnage à l'autre, de même que le niveau de danger de ce dernier.

Le paysage burkien

L'importance que prend le dépassement de soi dans l'*Histoire des Treize* est évidente, et tout particulièrement dans *La Duchesse de Langeais*, le récit ayant été entre autre élaboré autour de cette thématique à travers les Treize. Le portrait offert par Balzac du général Armand de Montriveau s'inscrit parfaitement dans cette perspective. À l'intérieur de cette société secrète, il est le seul homme témoignant d'une force physique et mentale exceptionnelle. La narration de ses aventures dans les bals du faubourg Saint-Germain est d'ailleurs la cause de son succès. Elles sont également à l'origine de sa relation avec la duchesse de Langeais, admirative de son énergie brute et de la sublimité de son caractère, tendant vers l'héroïsme — trait d'ailleurs démontré précédemment. Pressentant le danger, mais désireuse de jouir à son tour de ces sensations adrénaliniques induites par l'être désiré, elle entreprend pourtant la conquête de cet homme. Ce couple incarne donc l'archétype de cette thématique du danger attractif et de laquelle découlera le sublime.

Les ambitions d'Antoinette, moins grandes, ne sont pas pour autant moins périlleuses que celles de son amant :

> La duchesse de Langeais, sachant de quel prix passager était la conquête de cet homme, [se] résolut [...] d'en faire un de ses amants, de lui donner le pas sur tous les autres, de l'attacher à sa personne, et de déployer pour lui toutes ses coquetteries [;] [pure] fantaisie, pur caprice de duchesse[.] (V, 947)

La route dangereuse sur laquelle Antoinette s'engage est celle de l'amour et de la passion, que cette dernière soit bonne ou mauvaise. Mais pour un homme de caractère comme Montriveau, ce petit jeu amoureux, duquel il ne perçoit que mensonges et manipulations, peut rapidement se transformer en vengeance mortelle ; de là naît l'intérêt de la duchesse qui anticipe ce danger. Cette relation magnétique — attirance et répulsion — empreinte de dangers réels (pour la duchesse) atteste de la composition exceptionnelle du général. D'ailleurs, la dernière tentative de l'amant de posséder sa bien-aimée vient appuyer le sublime inné du personnage, et qui s'inscrit, une fois de plus, dans une *présentation* à la hauteur du colosse.

> Aussi la pureté de sa règle y attira-t-elle, des points les plus éloignés de l'Europe, de tristes femmes dont l'âme, dépouillée de tous liens humains, soupirait après ce long suicide accompli dans le sein de Dieu. Nul couvent n'était d'ailleurs plus favorable au détachement complet des choses d'ici-bas, exigé par la vie religieuse. Cependant, il se voit sur le continent un grand nombre de ces maisons magnifiquement bâties au gré de leur destination. Quelques-unes sont ensevelies au fond des vallées les plus solitaires ; d'autres suspendues au-dessus des montagnes les plus escarpées, ou jetées au bord des précipices ; partout l'homme a cherché les poésies de l'infini, la solennelle horreur du silence ; partout il a voulu se mettre au plus près de Dieu : il l'a quêté sur les cimes, au fond des abîmes, au bord des falaises, et l'a trouvé partout. Mais nulle autre part que sur ce rocher à demi européen, africain à demi, ne pouvaient se rencontrer autant d'harmonies différentes qui toutes concourussent à si bien élever l'âme, à en égaliser les impressions les plus douloureuses, à en attiédir les plus vives, à faire aux peines de la vie un lit profond. Ce monastère a été construit à l'extrémité de l'île, au point culminant du rocher, qui, par un effet de la grande révolution du globe, est cassé net du côté de la mer, où, sur tous les points, il présente les vives arêtes de ses tables légèrement rongées à la hauteur de l'eau, mais infranchissables. Ce roc est protégé de toute atteinte par des écueils dangereux qui se prolongent au loin, et dans lesquels se joue le flot brillant de la Méditerranée. Il faut donc être en mer pour apercevoir les quatre corps du bâtiment carré dont la forme, la hauteur, les ouvertures ont été minutieusement prescrites par les lois monastiques. (V, 906)

Balzac choisit ce cadre impétueux pour le dénouement[238] de son récit, la scène concluant majestueusement la quête d'amour de Montriveau où ce dernier retrouve sa maîtresse, même si ces retrouvailles se concluent sur un drame inattendu. Le paysage décrit par le narrateur est sûrement le plus sublime de toute *La Comédie humaine* puisqu'en ce lieu, les obstacles et les interdits physiques et moraux s'accumulent.

Dans un premier temps, le sublime trouve sa source dans les analogies et les champs lexicaux qui les construisent. À l'image de la description du voyage de Montriveau à travers le désert, Balzac use d'un lexique fondé sur des oppositions, l'antithèse composant la majorité de ces figures de style : le beau et le laid, la liberté et le danger, le céleste et l'infernal, la vie et la mort. Avant même de s'avancer dans la description de « ce rocher à demi européen, africain à demi », Balzac débute son introduction par le thème de la grandeur puissante, laissant alors supposer que ces descriptions sont des analogies qui seront reportées par la suite au panorama de l'île espagnole offert aux yeux du lectateur. En quelque sorte, les exemples cités de ces paysages déjà sublime du continent semblent pâles en comparaison de ce qu'offre la vue de ce rocher situé entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, le familier et l'exotique.

Cette confrontation est-elle encore plus accentuée par les adjectifs et les verbes qui la construisent, et ce, grâce aux associations faites entre les sujets d'un côté, les groupes verbaux et les locutions adjectivales de l'autre, ceux-ci jouant fortement sur le *delight* ; mais ces associations créent également une atmosphère mystique et unique, déontique à l'instauration du sublime. D'ailleurs, on constate que nombre de ces syntagmes sont identifiés par Burke dans sa *Recherche* comme « sources de Grand » ; car, des vallées les plus solitaires aux montagnes les plus escarpées, des maisons jetées au bord des précipices à la quête des poésies de l'infini sur les faîtes du monde, aux profondeurs des abîmes ou au bord des falaises, l'homme semble chercher la solennelle horreur du silence. John Baillie ne dit-il pas que la présence du sublime « affecte l'esprit d'un calme solennel en le remplissant d'une seule idée, vaste et uniforme[239] ? »

[238] Bien que ce passage soit présenté en incipit du récit et non pas en dénouement, la description du lieu demeure la même et permet de dépeindre l'endroit où l'action ultime se déroulera.
[239] John Baillie, *Essay on the Sublime*, 1747, sect. II, p. 12.

Trois éléments importants doivent être relevés ici, lesquels définissent les exemples précédents comme issus du sublime. Primo, les incidences qu'ils ont sur l'esprit en l'occupant in extenso ; puis, la contemplation engendrée, se traduisant par ce calme solennel ; finalement, le vaste et l'uniforme de la représentation créée par l'imaginaire. D'un point de vue théorique, ces concepts s'incorporent pleinement aux hypothèses émises dans la *Critique*. Quant aux postulats de Burke, ces violences de la nature sont clairement identifiées dans son ouvrage comme créatrices de sublime[240], ce dernier apparaissant comme le beau s'animant jusqu'à nous terrasser[241]. Il approfondit cette pensée et associe à la manière de Sade le plaisir à la douleur, ceux-ci étant tous deux de nature positive et « ne dépend[a]nt en aucune manière l'un de l'autre quant à leur existence[242]. »

À partir de là se forme la théorie sensuelle de Burke, puisque

> tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire a pliés forte émotion que l'Esprit soit capable de ressentir. Je dis la plus forte des émotions, parce que je suis convaincu que les idées de douleur sont beaucoup plus puissantes que celles qui viennent du plaisir. Sans aucun doute, les tourments qu'on peut nous faire endurer ont des effets sur le corps et sur l'esprit bien plus considérables que tous les plaisirs que pourrait suggérer la volupté la plus raffinée, ou dont pourraient jouir l'imagination la plus vive et le corps le plus robuste et le plus exquisément sensible.[243]

La singularité de Burke prend forme dans sa démarche : il identifie les sources potentielles de sublime et leurs effets sur l'homme. Contrairement à son successeur, il ne s'interroge pas sur les conséquences psycho-philosophiques. Toute l'importance de sa théorie se cristallise autour de l'aspect sensible du sublime, l'homme étant beaucoup plus dépendant de sa sensibilité que de sa raison dans un contexte où les passions violentes sont sollicitées. Burke peut ainsi prétendre à une universalité plus accessible, car il

---

[240] Hartmann, *Du sublime. De Boileau à Schiller*, *op. cit*., p. 36. « Dans une très large mesure en effet, Burke quitte le domaine jusqu[e-là] privilégié de la poésie, pour puiser directement aux sources naturelles du sublime. »
[241] Baldine Saint Girons, « Introduction », dans Burke, *Recherche*, *op. cit*., p. 51.
[242] Burke, *Recherche, op. cit.*, p. 88.
[243] *Ibid*., p. 96.

s'intéresse dans sa *Recherche* « au commun des mortels » ; alors que la complexité de la théorie kantienne et la perspective métaphysique dans laquelle il la développe demeurent inaccessibles aux gens communs. Les deux approches diffèrent donc largement l'une de l'autre, et bien que Kant s'attarde à exposer les résultats du sublime sur l'esprit, Burke aura en plus le mérite d'identifier ses diverses sources, de manière empirique.

> Mon dessein n'était pas de porter la critique sur le sublime et le beau d'aucun art déterminé, mais d'établir des principes qui permettent de reconnaître, de caractériser et de constituer une sorte de norme en ces domaines. J'ai pensé que le plus sûr moyen d'accomplir ce but était de rechercher les propriétés des choses qui éveillent naturellement l'amour et l'étonnement.[244]

Dans l'héritage de la pensée burkienne, Balzac prédispose donc simultanément le lectateur, en incipit du récit, à la suite de la description que l'on imagine alors encore plus majestueuse, tout en y intégrant la notion de *delight* développée par Burke, c'est-à-dire d'un plaisir qui se forme dans la relation à la douleur ; et tout cela, par l'intermédiaire des nombreuses analogies tirées des décors canoniques du sublime.

Sur cette île espagnole, l'on ressent comme une douleur, du paysage, grâce à cette force d'attraction et de répulsion qu'il entraîne sur le lectateur, lequel s'imaginant avancer aux abords de ce précipice afin d'admirer la beauté de l'abîme, d'avoir le sentiment de dominer ce danger et de se sentir emporté vers l'infini de l'océan ; mais douleur également dans l'anticipation du drame se profilant à l'horizon qui apeure le lectateur, et viscéralement l'attire, désireux d'en connaître les intrigues et le dénouement. Voilà donc le rôle de ces quelques lignes d'introduction : inscrire le mélodrame et le romanesque dans le récit, l'auteur apposant alors sa propre vision du sublime dans un cadre déjà considéré comme tel.

De fait, Balzac relie sa prose au phénomène grâce à son approche réaliste du récit : puisque des mésaventures impétueuses empreintes de gestes désespérés et de rebondissements narratifs surprenants sont sur le point de se dérouler, l'auteur les

[244] *Ibid*., p. 278.

combine ainsi à un lieu sans commune mesure et d'une intensité indéfinissable. D'ailleurs, on observera que l'apport personnel de Balzac au sublime, ou plutôt ce qui fait entrer certaines scènes dans la catégorie esthétique du sublime, est la conséquence directe non seulement d'un style mélodramatique et romanesque, mais plus encore de l'importance prise par la description, laquelle institue la connexion entre le sublime de l'homme et le sublime du paysage, au sens large du terme (paysage, décor, panorama, environnement, etc.).

Dans *La Duchesse de Langeais,* ce n'est qu'une fois ce cadre exceptionnel et général établi que Balzac se permet de décrire en détail l'île et le couvent y siégeant. Déjà à cheval entre deux continents, l'un mystérieux, l'autre connu, le monastère se présente à la fois à l'extrémité et à la cime de cette île : « point culminant du rocher, qui, par un effet de la grande révolution du globe, est cassé net du côté de la mer », illustrant ad litteram la fin du monde, laquelle d'ailleurs adviendra à la fin du récit, avec la mort d'Antoinette. Les « vives arêtes » longtemps sculptées par les intempéries bordant la falaise accentuent cette idée d'eschatologie figurée, lames aiguisées prêtes à déchiqueter tout être tentant de s'y approcher. Forteresse de pierres, d'eau et d'écueils sans mesure, celle-ci demeure infranchissable selon le narrateur et ne peut être entièrement admirée qu'à distance. Par l'accumulation de ces éléments Balzac crée une attraction visuelle à laquelle on ne peut se soustraire et qui induit le *delight* du lectateur ; Balzac fait donc de ce lieu une haute représentation du sublime.

Quant au paradigme kantien, représenté par une mer en furie, il trouve également son équivalent dans cet extrait, le philosophe affirmant qu'« il faut parvenir à voir l'océan seulement, comme le font les poètes, selon le spectacle qu'il donne à l'œil, soit, lorsqu'il est contemplé au repos, tel un clair miroir d'eau qui n'est limité que par le ciel, soit, lorsqu'il est agité, comme un abîme menaçant de tout engloutir, qu'il nous est quand même possible de trouver sublime (*erhaben)*[245]. » C'est spécifiquement grâce à ce jugement esthétique développé dans la troisième *Critique* qu'un changement de perception face à la violence de la nature est possible, associant à la fois le beau et le sublime.

[245] Kant, *Critique de la faculté de juger, op. cit.,* § 23.

> Le sublime naturel que Kant plaçait au-dessus du sublime artistique reste subjectif car « l'océan déchaîné est hideux » alors que « la rose est un bel objet ». Dans l'art, le beau et le sublime ne sont plus séparés comme ils le sont dans la nature mais se retrouvent réunis. Contrairement à l'aspect informe ou difforme du sublime, une peinture est toujours liée à une forme et à une belle forme. Le beau est toujours présent dans les œuvres sublimes et permet de donner une belle description des choses « qui dans la nature pourraient être laides et déplaisantes ».[246]

Par l'esthétisation de l'informe de la nature, notamment grâce au sublime dynamique qui engage le jugement esthétique, l'individu est à même d'apprécier l'objet se présentant à lui. Le *delight* burkien définit l'éloignement de la douleur au profit du plaisir[247], soit l'équivalent de la liberté chez Kant, ou à une douleur positive : délicieuse lorsqu'elle est induite par cette idée même de douleur et de danger, sans toutefois y être directement exposée[248]. Ce détachement de la *présentation* engagé par ces concepts permet d'y introduire le beau, ce qui confirme la conclusion précédente énonçant que la distanciation entre le sujet et l'objet est déontique à l'appréciation de ce dernier.

Mais pour justement jouir pleinement du paysage offert par Balzac, l'on doit impérativement s'arrêter sur le panorama insulaire de la scène finale du récit ; mais débuter cet examen serait également empiéter sur une autre catégorie du sublime, celle du sublime communautaire. Il reste néanmoins possible d'affirmer que le sublime issu des exploits réalisés par les Treize, domptant la férocité des lieux, est corollaire au paysage qu'ils affrontent : mer déchaînée, écueils acérés et falaises abruptes impraticables. Dans cet épisode que nous étudierons ultérieurement, nous observerons que « de même que la douleur opère plus énergiquement que le plaisir, elle […] touche bien moins que l'idée de mort[249] », puisque les passions relatives à la conservation de soi entrent en action : la puissance du sublime en est alors multipliée.

Cependant, tous les paysages naturels présents dans *La Comédie humaine* ne témoignent pas de la même qualité esthétique et métaphysique. Plus encore, certains

---

[246] Jean-Marie André, *Le beau-bizarre dans la peinture abstraite ou les pérégrinations d'une petite tache rouge*, Nancy, ALN Éditions, 2011, p.36.
[247] Burke, *Recherche, op. cit.*, p. 92.
[248] *Ibid*., p. 113.
[249] *Ibid.*, p. 96.

paysages sembleront sublime par la qualité et la richesse de leurs descriptions, mais demeureront toutefois exclut entièrement ou partiellement de cette typologie, conséquence de ce que Longin dénomme comme l'enflure, c'est-à-dire la fabrication non naturelle — par opposition à la *physis*, l'inné — du sublime.

L'enflure du sublime

Il faut en effet prendre en considération d'autres éléments qui sont extérieurs au texte afin de pouvoir étiqueter un motif comme sublime, tels que le style et le sous-genre. En effet, je pense ici aux *présentations* faites dans *Le Médecin de campagne* et *Le Lys dans la vallée*, lesquelles offrent des paysages souverainement sublimes (adjectif), mais qui ne pourront pas pour autant entrer dans notre étude.

Plusieurs causes empêchent ces deux vallées de trouver leur place parmi les autres paysages balzaciens sublime : le style grossi des descriptions, le sous-genre des écrits et la problématique du classement esthétique (Beau ou sublime) engendrent cette exclusion. Car l'on se retrouve acculé dans une zone grise où il n'est pas entièrement possible d'affirmer que le Beau est invariablement présent dans les œuvres sublime, tout comme cela n'est également pas tout à fait faux[250].

Les paysages dépeints dans *Le Médecin de campagne* et *Le Lys dans la vallée* sont en rupture avec les deux derniers exemples, puisqu'ils ne jouent plus sur l'horreur ou l'instinct de survie du lectateur, mais se fondent sur l'harmonie et l'équilibre de leur composition. Dans *Le Médecin de campagne*, la diégèse, les personnages et les paysages prennent naissance sous l'égide de l'utopie, transportée par un seul homme, rêvant d'une ville parfaite pour ses concitoyens : Benassis. Héritier d'un passé

[250] Il est vrai que le Beau s'inscrit généralement dans le sublime, dans les théories traditionnelles, mais il est possible d'observer le sublime sans que celui-ci soit influencé par le Beau. On trouvera notamment des exemples de ce type dans le sublime urbain ou encore le sublime déontique, lesquels prennent forme dans la laideur même et la violence pure de la *présentation*.

mélodramatique[251], il devient le sauveur de cette campagne reculée, dépourvue de routes et de commerces, lieu où la famine et la maladie sévissent.

Balzac met en place dans cet ouvrage une poésie du politique conciliant la représentation charnelle des corps — souffrants ou désirants —, la description des paysages et la digression argumentative[252]. Car à travers *Le Médecin de campagne*, Balzac énonce ses idéologies politiques ; mais « ce sens aigu de la synthèse idéologique avait de quoi irriter [s]es contemporains, qui ont souligné le caractère lourdement pédagogique de l'œuvre, ses incohérences ou ses invraisemblances – en somme, tout son masque de naïveté réelle ou feinte[253]. »

Or, malgré le caractère sublime des descriptions naturelles et la beauté qui s'en dégage, il est problématique d'intégrer celles-ci à cette typologie, ces descriptions relevant du fantasme pur : leur esthétique est davantage classique, et tend donc vers le Beau. À l'instar du *Lys dans la vallée*, tout semble trop parfait et pondéré : « La poésie sans la mesure est peut-être une impuissance » (*PLM*, XI, 506), écrit Balzac. On se trouve de fait confronté à un écueil stylistique qu'est le surfait.

On remarque que les rapports unissant le Beau et le sublime deviennent ambigus à partir du XVIIIe siècle, époque à laquelle ceux-ci sont définitivement séparés l'un de l'autre. Les règles des trois unités (espace, temporalité, action) et des proportions naturelles ne s'appliquent désormais plus, car beaucoup trop ancrées dans la théorie classique. Pourtant, la différenciation entre Beau et sublime remonte aux origines du phénomène, Longin et Platon identifiant bien les deux concepts comme étant distincts l'un de l'autre. Toutefois, les catégories n'étaient pas aussi étanches qu'elles le devinrent ultérieurement, décorum classique l'obligeant.

---

[251] La mort d'une jeune fille qu'il a séduite dans sa jeunesse, et celle du fils qu'il a eu d'elle l'on poussé à s'exiler dans la campagne grenobloise afin d'expier ses fautes.
[252] Alain Vaillant. *Lecture et commentaire dans* Le Médecin de campagne. [En ligne]. http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/medecin_de_campagne.htm.
[253] *Id*.

Chez Kant, la relation entre le Beau et le sublime est corollaire, dans la mesure où le Beau existe naturellement dans l'appréhension, mais que le sublime ne peut exister sans lui : « […] le Beau semble requis pour présenter un concept indéterminé de l'entendement, et le sublime un concept indéterminé de la raison[254]. » Contrairement à la sémantique contemporaine, le sublime ne définit pas ce qui est « plus que beau ». Bien que selon Kant il ne puisse pas exister sans la participation du Beau — mais que l'inverse soit possible —, les deux concepts sont bel et bien deux phénomènes distincts, et relèvent de deux esthétiques distinctes : le Beau est une valeur esthétique de la *mesure,* dont l'*Étude des proportions du corps humain selon Vitruve* de Léonard de Vinci atteste, dès le début de la Renaissance italienne, de l'importance des proportions dans l'esthétique ; le sublime est au contraire une valeur esthétique de la *démesure,* que l'on constate dans la peinture postrévolutionnaire, à travers des tableaux de paysages naturels terribles et vertigineux, ou encore des représentations aussi puissantes que *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault.

Si le beau prend racine, à l'origine, dans les théories pythagoriciennes, le sublime émerge des héros mythiques grecs, moralement condamnés certes, mais inspirants par leur véhémence : la violence des sacrifices humains d'Achille sur le bûcher de Patrocle dans l'*Iliade* ; l'*Œdipe* de Sophocle et la cécité volontaire qu'il s'impose lorsqu'il découvre son parricide ; ou encore la fureur de Médée suite à l'abandon de Jason qui la conduit à tuer ses propres enfants (Euripide et Sénèque) ; le sublime serait donc le surpassement des capacités de l'homme.

Chez Burke, les deux concepts prennent une signification nouvelle, presque psychanalytique, le Beau renvoyant au plaisir et le sublime à la douleur.

> [U]n remarquable contraste ressort de [la] confrontation [entre le sublime et le beau]. Les objets sublimes sont de grande dimension, les beaux objets relativement petits, le beau doit être uni et poli, le grand rude et négligé, l'un fuit la rectitude, mais s'en éloigne insensiblement, l'autre préfère la ligne droite et s'en écarte, quand il le fait, par

[254] Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit*., Pléiade, p. 1010.

> une déviation souvent très marquée, l'un ne saurait être obscur, l'autre doit être sombre et ténébreux, l'un est léger et délicat, l'autre solide et même massif.[255]

À la manière de Kant, Burke caractérise le sublime par sa puissance (« Je ne connais rien de sublime qui ne soit une modification du pouvoir[256] ») et sa grandeur (« De grandes dimensions sont une puissante cause du sublime[257] »). Le Beau semble donc « sympathiser spontanément avec l'univers extérieur », alors que le sublime s'appuie sur « le repli [de] l'instinct de conservation activé par un monde hostile[258]. » Il identifiera clairement les lignes qui distinguent l'un de l'autre : alors que le Beau est lié aux passions sociales, le sublime sera lié à l'instinct d'autoconservation.

Longin et Boileau ont également disserté sur le Beau et le sublime, mais leurs écrits s'éloignent toutefois des considérations actuelles de cette étude puisqu'ils s'inscrivent dans l'héritage de la poétique. Pour Longin, rhétoricien, les deux concepts se distinguent par le style utilisé lors du discours : le style simple d'un côté, qui correspond au Beau, et le style véhément de l'autre, issu du sublime.

> Car ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs. Assurément partout, accompagné du choc, le merveilleux toujours l'emporte sur ce qui vise à convaincre et à plaire ; puisqu'aussi bien le fait d'être convaincu, la plupart du temps, nous en restons maîtres ; tandis que ce dont nous parlons ici, en apportant une emprise et une force irrésistibles, s'établit bien au-dessus de l'auditeur. Et la pratique de l'invention, l'ordre et l'aménagement de la matière, on les voit se manifester péniblement, non pas à partir d'un passage ni même de deux passages, mais il y faut la totalité du tissu du discours ; tandis que le sublime, quand il se produit au moment opportun, comme la foudre il disperse tout et sur-le-champ manifeste, concentré, la force de l'orateur.[259]

Le sublime s'appuie sur plusieurs principes : il n'est pas nécessairement agréable ni éloquent ; il provoque l'admiration et le choc ; aucun ne peut s'en affranchir puisqu'il est irrésistible ; il relève d'une savante construction rhétorique ; et aveugle l'auditoire par sa force d'attraction immédiate. Afin d'illustrer ses propos, Longin établit une comparaison entre deux images qui mettent en évidence l'essence de son discours sur le sublime :

---

[255] Burke, *Recherche, op. cit.*, p. 215.
[256] *Ibid.*, p. 132.
[257] *Ibid*., p. 142.
[258] Hartmann, *Du sublime. De Boileau à Schiller*, *op. cit*., p. 43.
[259] Longin, *Du Sublime, op. cit.*, I-4, p. 52-53.

> […] ce ne sont pas, par Zeus, les petits cours d'eau que nous admirons, malgré leur limpidité et leur utilité. Mais c'est le Nil, le Danube ou le Rhin, et, bien plus encore, l'Océan ; et la petite flamme que nous allumons nous frappe moins parce qu'elle conserve son pur éclat, que les feux du ciel, même s'ils sont souvent obscurcis ; et nous pensons qu'elle est moins digne d'admiration que les cratères de l'Etna, dont les émissions projettent des roches depuis ses profondeurs, et des montagnes entières, et parfois réservent des fleuves de ce feu fameux né de la terre et qui ne suit que sa propre loi.[260]

En soulignant la différence fondamentale entre les deux notions, Longin confirme non seulement l'utilité des deux esthétiques, mais également de la diversité de leurs effets sur l'homme. Il termine d'ailleurs cette démonstration sur une hypothèse qui devient indispensable à cette étude : « ce qui est utile ou même nécessaire à l'homme est à sa portée ; mais pourtant ce qu'il admire toujours, c'est l'inattendu[261] » ; Burke complétant en affirmant que « la douceur du beau peut devenir poignante […] [mais que] le sublime apparaît parfois comme le beau qui s'anime jusqu'à nous terrasser […][262]. »

Bien que les liens entre les explications précédentes et le texte de Balzac puissent sembler obscurs, la prise en considération de ces théories permet d'effectuer une analyse comparative de la diégèse et de Benassis dans *Le Médecin de campagne*, par un jeu de miroir entre le passé et le présent.

> Ils allèrent à pas lents le long d'un sentier bordé de deux haies d'épine blanche en fleur qui répandaient de pénétrantes odeurs dans l'humide atmosphère du soir. Les rayons du soleil entraient dans le sentier avec une sorte d'impétuosité que l'ombre projetée par le long rideau de peupliers rendait encore plus sensible, et ces vigoureux jets de lumière enveloppaient de leurs teintes rouges une chaumière située au bout de ce chemin sablonneux. Une poussière d'or semblait être jetée sur son toit de chaume, ordinairement brun comme la coque d'une châtaigne, et dont les crêtes délabrées étaient verdies par des joubarbes et de la mousse. La chaumière se voyait à peine dans ce brouillard de lumière ; mais les vieux murs, la porte, tout y avait un éclat fugitif, tout en était fortuitement beau, comme l'est par moments une figure humaine, sous l'empire de quelque passion qui l'échauffe et la colore. Il se rencontre dans la vie en plein air de ces suavités champêtres et passagères qui nous arrachent le souhait de l'apôtre disant à Jésus-Christ sur la montagne : *Dressons une tente et restons ici*. Ce paysage semblait avoir en ce moment une voix pure et douce autant qu'il était pur et doux, mais une voix triste comme la lueur près de finir à l'occident ; vague image de la mort, avertissement divinement donné dans le ciel par le soleil, comme le donnent sur la terre les fleurs et les jolis insectes éphémères. […] En un

[260] *Ibid*., XXXV-4, p. 111-112.
[261] *Ibid*., XXXV-5, p. 112.
[262] Burke, *Recherche, op. cit*., p. 51.

> moment les feux du soleil ont fait resplendir la nature, puis soudain le paysage est devenu sombre et noir. Ces deux aspects si différents me présentaient un fidèle tableau de cette période de mon histoire. (IX, 489-490 ; 564)

En arrière-scène de ce paysage utopique, le médecin présente à Genestas et au lecteur toute la transfiguration qu'il a entreprise depuis son arrivée. L'esthétique résultante est une esthétique fondée sur un rapport d'opposition « avant/après » et qui n'entre pas dans la catégorie de l'antithèse comme précédemment. Balzac ne construit pas son récit sur des discordances analogiques, rhétoriques ou grammaticales comme dans *La Duchesse de Langeais*, mais diégétiques. Un lecteur avéré et attentif peut observer cette structure particulière. D'abord, dans l'histoire de ce Parisien arrivant dans un bourg provincial pauvre et insalubre, mais quittant ce monde en laissant comme héritage une ville florissante. Puis, dans les constantes comparaisons subséquentes entre la condition antérieure et actuelle de l'objet décrit.

Cette structure souligne en effet le caractère utopique du récit et les descriptions en elles-mêmes ne sont pas sublime : elles ne le deviennent que lorsqu'elles sont jugées par rapport à la double *présentation* qu'elles offrent, de manière analeptique. Renée de Smirnoff identifie d'ailleurs ce type de représentation comme partie intégrante d'une rhétorique du sublime, c'est-à-dire un des « moyens d'écriture mis par Balzac au service de l'expression du sublime », dont l'un est l'« usage appuyé du contraste[263]. » Ainsi, dans l'héritage de l'esthétique fraîchement développée par Hugo dans sa Préface de *Cromwell*, le contraste, souvent en clair-obscur ou oxymorique, devient l'outil principal de l'écrivain pour illustrer la « monstrueuse merveille », le « sublime horrible » (*F.*, V, 795) ou encore les « sauvages harmonies » (*B.*, II, 705) des *présentations*. Dans *Le Médecin de campagne,* on retrouve cette esthétique par la structure binaire du récit et qui se retrouvera également dans l'entièreté de *La Comédie humaine*, dont plusieurs exemples seront abordés ultérieurement.

De fait, certes, l'admiration de Genestas — et du lecteur — se tourne vers l'extraordinaire capacité du médecin à transformer son environnement et les

[263] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 278.

infrastructures au profit du Bien. Mais cette admiration n'est rien comparée à l'attirance voyeuse et sadique, et au plaisir que l'on prend dans les passages décrivant l'ère pré-Benassienne ; ou plutôt, serons-nous davantage marqué par Adrien le crétin agonisant ou le petit Jacques attendu par un Thanatos impatient de reprendre son bien.

> Quand il eut dépassé la ligne inégale que trace le bourg sur le flanc de la montagne, il aperçut la vallée, le moulin, et l'un des plus délicieux paysages qu'il eût encore vus. Arrêtée par la base des montagnes, la rivière forme un petit lac au-dessus duquel les pics s'élèvent d'étage en étage, en laissant deviner leurs nombreuses vallées par les différentes teintes de la lumière ou par la pureté plus ou moins vive de leurs arêtes chargées toutes de sapins noirs. Le moulin, construit récemment à la chute du torrent dans le petit lac, a le charme d'une maison isolée qui se cache au milieu des eaux, entre les têtes de plusieurs arbres aquatiques. De l'autre côté de la rivière au bas d'une montagne alors faiblement éclairée à son sommet par les rayons rouges du soleil couchant Genestas entrevit une douzaine de chaumières abandonnées, sans fenêtres ni portes ; leurs toitures dégradées laissaient voir d'assez fortes trouées, les terres d'alentour formaient des champs parfaitement labourés et semés ; leurs anciens jardins convertis en prairies étaient arrosés par des irrigations disposées avec autant d'art que dans le Limousin. (IX, 398-399)

D'une perspective kantienne, le paysage s'offrant à Genestas, lorsqu'il pose pour la première fois les yeux sur ces flancs de montagnes, couverts de sapins noirs, qui surplombent une enfilade de vallées où niche un lac et prospèrent les torrents, est sublime. D'un côté, parmi des pics qui semblent plus hauts les uns des autres se dessine une habitation isolée, et de l'autre, des chaumières frêles et abandonnées, pourtant encerclées de champs labourés et prospères. La ville qu'il rencontre sur son chemin, sorte d'Éden de la vallée du Rhône, est un bijou resplendissant qui pourtant laisse apparaître à quelques endroits les vestiges d'un passé plus trouble.

L'influence de la peinture est sans équivoque dans *Le Médecin de campagne*, où règnent les paysages escarpés comme ceux de Ruysdaël, Hobbema ou Van Ostade, et où s'instaure une poésie des ruines passées et présentes[264]. Balzac est conscient de la puissance de ces représentations sur l'imagination — la thématique des ruines étant récurrente depuis la fin du XVIIIe siècle — et identifie d'ailleurs deux types de sublime : le sublime agissant et le sublime contemplatif[265]. Ces derniers distinguent une fois de plus

[264] Anne-Marie Baron, « Fantasme et sublimation dans *Le Médecin de campagne* », *op. cit.,* p. 88.
[265] Balzac, *Traité de la prière, OD*, t. I, pp. 606-607 ; et Préface du *Livre mystique,* Tome XI, pp. 504-507.

la cinématique de la statique, mais cette fois-ci affirmant qu'il puisse exister dans l'hiératique un sublime invisible. Cette conception du phénomène, qui prend forme principalement dans la Préface du *Livre mystique*, se cristallise autour des trois types de récits qui composent le *Livre :*

> *Les Proscrits* sont le péristyle de l'édifice ; là, l'idée apparaît au Moyen Âge dans son naïf triomphe. *Louis Lambert* est le mysticisme pris sur le fait, le Voyant marchant à sa vision, conduit au Ciel par les faits, par ses idées, par son tempérament ; là est l'histoire des Voyants. *Séraphîta* est le mysticisme tenu pour vrai, personnifié, montré dans toutes ses conséquences. (*PLM*, XI, 506-507)

Dans *Le Médecin de campagne,* on constate que l'importance accordée à la lumière est centrale dans les divers paysages présentés, soit par le narrateur extradiégétique, soit par le médecin, et vient peaufiner ce chef-d'œuvre digne du Caravage : comme dicté par Burke, chaque rai de lumière et chaque ombre intensifie l'impression donnée par l'image sur l'observateur. D'une part, la montagne, « faiblement éclairée à son sommet par les rayons rouges du soleil couchant », enjolive ce paysage un peu sauvage, mais surtout laisse imaginer un contrebas beaucoup plus sombre, causé par l'ombre colossale de ce roc qui cache les limites et la profondeur de ce panorama, déjà accentué par cet effet « d'arbre aquatique » qui semble flotter. D'autre part, la lumière contribue à embellir le bourg, « obliquement traversé par les lueurs du soleil, étincela[n]t comme un diamant en réfléchissant par toutes ses vitres de rouges lumières qui semblaient ruisseler. » (IX, 481) Le chemin de peupliers, rectiligne à souhait, réunit le village rayonnant et le massif dont les cimes baignent dans un ton d'un rose vif, malgré le ciel nuageux.

Ce portrait présente deux faces qui se veulent toutes deux sublime, bien que deux théories se confrontent ici. La première description des lieux se veut sublime par son motif (les montagnes) et les spécificités descriptives qui la composent (ombre, lumière et incertitude des formes du panorama) : l'on se heurte à un paysage purement kantien, agrémenté des théories burkiennes portant sur la lumière. Quant à la description du bourg, elle est à l'opposée de tout ce qui fut théorisé depuis le début de cette étude, et s'inscrit davantage dans la catégorie du Beau. Car tout est mis en œuvre dans ce passage afin de mettre en valeur cette ville renaissant de ses cendres ; et cette sublimité

clamée prend forme dans le caractère ironique de l'utopie présentée, conséquence de cette opposition dans les représentations abordées précédemment.

Donc, il se dégage bien du *Médecin de campagne* une sorte de sublime. La contemplation dans laquelle se perd la Fosseuse atteste de cette présence, où s'offrant à la nature, elle reste

> des heures entières occupée à regarder une fleur, à voir couler l'eau, à examiner les pittoresques merveilles qui se trouvent sous les ruisseaux clairs et tranquilles, ces jolies mosaïques composées de cailloux, de terre, de sable, de plantes aquatiques, de mousse, de sédiments bruns dont les couleurs sont si douces, dont les tons offrent de si curieux contrastes. (IX, 478)

La Fosseuse incarne un type de personnage très peu utilisé chez Balzac, digne du *Werther* de Goethe, où la nature et l'individu sont en constante interaction. Ainsi, dans ce paysage utopique de l'arrière-pays grenoblois est dépeint au lectateur le paradigme du personnage romantique, puisque « la nature a pour ainsi dire créé cette pauvre fille pour la douleur, comme elle a créé d'autres femmes pour le plaisir. » (IX, 477) La description que Benassis donne de la Fosseuse à Genestas est en parfaite harmonie avec les paysages qui la ceignent, sa constitution étant la conséquence directe des effets de la nature sur son âme :

> si le temps est gris et sombre, elle est triste et *pleure avec le ciel* ; cette expression lui appartient. Elle chante avec les oiseaux, se calme et se rassérène avec les cieux, enfin elle devient belle dans un beau jour, un parfum délicat est pour elle un plaisir presque inépuisable ; je l'ai vue jouissant pendant toute une journée de l'odeur exhalée par des résédas après une de ces matinées pluvieuses qui développent l'âme des fleurs et donnent au jour je ne sais quoi de frais et de brillant, elle s'était épanouie avec la nature, avec toutes les plantes. Si l'atmosphère est lourde, électrisante, la Fosseuse a des vapeurs que rien ne peut calmer, elle se couche et se plaint de mille maux différents sans savoir ce qu'elle a ; si je la questionne, elle me répond que ses os s'amollissent, que sa chair se fond en eau. (IX, 477)

Son caractère expose non seulement celui défendu par les romantiques, mais également témoigne de sa grande sensibilité, de la mélancolie qui la forme et de fait, du sublime de cette créature, contrastante avec le panorama qui l'entoure. Car malgré les remarquables exploits menés par Benassis dans la reconstruction de la ville, la Fosseuse demeure sans nul doute une héritière vivante de ce passé plus trouble. Construite et élevée dans la

douleur, elle témoigne de l'existence d'un sublime douloureux et transcendantal, puisque son essence sauvage et innocente lui permet d'atteindre des sphères supérieures, sans qu'elle en soit nécessairement consciente. Benassis affirme que « son recueillement est si profond qu'il se communique ; du moins [la Fosseuse] agit alors sur [lui] comme un nuage chargé d'électricité. » (IX, 477) Et cette transmission électrique n'est-elle pas l'un des effets décrits par Longin par exemple ?

Ultimement, malgré la forte présence du sublime dans *Le Médecin de campagne*, l'on se retrouve nonobstant confronté à une problématique plus urgente et qui se cristallise autour du genre de l'œuvre, l'utopie, et de ce qu'elle défend, le Beau : elle vient anéantir la sublimité de la *présentation* dans sa globalité, bien que plusieurs traits du récit et des personnages peuvent entrer dans cette esthétique du sublime.

On retrouvera dans *Le Lys dans la vallée* la même ambiguïté quant à la nature de l'objet décrit. La description de la vallée tourangelle ne relève pas de l'utopie, mais la matérialité de la description et les tentatives de créer du sublime, alors que ce dernier doit être naturellement présent, ruinent toute possibilité de voir une quelconque esthétique transcendante apparaître. « Balzac est pleinement conscient des clichés attachés à la notion de sublime, et il lui arrive d'en jouer, à l'occasion, de manière parodique[266]. » Peut-être que la parodie est absente de ce passage, mais l'étendue de la métaphore, qui se transforme peu à peu en hyperbole, voire en allégorie, est d'une précision botanique digne des naturalistes ; et même si la description est extrêmement précise (*Lys*, IX1056), la parodie se relève dans la délégation de la narration à Félix de Vandenesse. Ce dernier désire devenir poète, et l'exagération de la métaphore atteste d'une volonté consciente du personnage de vouloir créer du beau. On observera en effet que contrairement au paysage isérois, le paysage indéloirien décrit par Félix contribuera davantage à mettre en place un anti-sublime, démontrant dès lors la limitation du phénomène et la difficulté de l'ériger ; notons que cette *présentation* dans *Le Lys dans la vallée* sera d'ailleurs abordée et analysée dans la dernière catégorie de cette typologie.

[266] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », *op. cit.,* p. 281.

Peut-être s'agit-il du genre, l'utopie ; des thématiques récurrentes, résultats des fantasmes balzaciens[267] en matière de politiques ; ou de l'importance de la démarcation entre les schèmes du Beau et du sublime ; mais chose certaine, c'est que *Le Médecin de campagne* ne peut entrer dans ce type qu'est le sublime naturel. Au même titre que *Sarrasine*, l'œuvre propose des angles d'approche en matière d'analyse du sublime trop imposants, tous plus ou moins liés, qui se court-circuitent mutuellement et en empêchent l'envolée. L'on peut donc affirmer que dans *Le Médecin de campagne*, réfléchir sur le phénomène du sublime, indépendamment de l'utopie, demeure une tentative en elle-même.

Le sublime urbain

Le sublime n'est toutefois pas un phénomène uniquement restreint aux *présentations* de la nature. À travers l'esthétique balzacienne, il prend une nouvelle forme, car l'auteur de *La Comédie humaine* s'inscrit dans cette idée éminemment romantique qu'est la réintellectualisation de l'art, qui devient à la fois « conception », « sujet » et « écriture[268] ». Délaissant l'essence même des représentations classiques du sublime, Balzac redéfinit, au même titre que Chateaubriand, Gautier, Hugo et Baudelaire, les critères esthétiques de l'époque. Il expérimente notamment dans *La Comédie humaine* un nouvel environnement, c'est-à-dire le paysage urbain offert par Paris, afin de voir si le sublime peut y prendre racine et s'y développer. Avec succès, Balzac démontre que ce type de *présentations* est propice à véhiculer l'idée du sublime, puisque la ville est en elle-même un être vivant et organique, à l'image du paysage naturel, changeant, désordonné et incontrôlable ; tout comme le sensible d'ailleurs, bien que Kant réfuterait nos propos en affirmant qu'« un sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible[269]. » C'est ainsi que l'on assiste à l'émergence d'un nouveau type de sublime

[267] Anne-Marie Baron, « Fantasme et sublimation dans *Le Médecin de campagne* », *op. cit.*, pp. 77-90.
[268] Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal : forme et société, le sublime*, Paris, Flammarion (Coll. Nouvelle bibliothèque scientifique), 1983, p. 11-15.
[269] Kant, § 23.

dans *La Comédie humaine,* qui vient rompre avec la tradition romantique et qui se veut issu de la modernité : le sublime du paysage urbain.

Dans *La Femme de trente ans*, l'auteur exprime déjà l'esthétique émanant de la ville grâce aux « riches et sublimes tableaux » du « Paris moderne » admirés « avec amour » (II, 1143) par le lectateur ; ou encore les « sublimes accords de l'extase » dépeints dans *L'Enfant maudit*. (X, 913-916)

L'un des éléments ayant participé au changement dans l'appréhension du motif urbain est la redéfinition romantique de la beauté qui désormais trouve davantage son origine dans le laid. Repoussante et attractive à la fois, car fascinante par son caractère mystérieux qui suscite la curiosité, la laideur devient un spectacle. Voilà à quoi tient, en partie, l'originalité de l'auteur dans ses œuvres : il réussit à reprendre les schèmes des Classiques et des Lumières composant le sublime, et à y ajouter l'esthétique particulière requise par le romantisme et le réalisme. Balzac devance ainsi Hugo, affirmant que « le sublime est en bas[270] », la grandeur de ce dernier se formant dans l'abjection.

Cependant, il ne suffit pas de montrer simplement le repoussant, il faut le douer d'une intensité émotive, picturale et sensorielle. « La présence simultanée et oxymorique de la douleur et du plaisir, de la beauté et de la violence, de l'attrait *érotique* et de la répulsion[271] » est l'expression même de ce spectacle romantique, mélange d'oppositions qui captive le lectateur. Le laid est alors « bien moins une thématique [...] que l'ancrage d'une réflexion esthétique[272] », puisque celui-ci est nanti d'une conscience qui l'aide à s'épanouir « dans la fierté de l'horreur qu'il inspire[273]. » On observera dans les parties subséquentes portant sur la passion que l'association de ce sublime issu du sombre, associé à la passion violente, constitue non seulement la particularité du sublime balzacien, mais également devient ce qui en déterminera sa puissance.

---

[270] Victor Hugo, « Les Malheureux » (v. 219), dans *Les Contemplations,* V,26.
[271] Christine Marcandier, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, PUF, 1998, p. 41.
[272] *Ibid*., p. 278.
[273] Maurice Souriau, « Avant-propos », dans *La Préface de Cromwell*, introduction, texte et notes par Maurice Souriau, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, p. 136.

Dans l'*Histoire des Treize* notamment, Balzac porte une attention particulière aux descriptions de l'environnement urbain afin d'impatroniser la nouvelle esthétique qu'il défend. L'auteur prend alors grand soin de souligner que la Cité d'avant Haussmann, bien différente du Paris actuel, est une ville dangereuse où nul individu n'est à l'abri d'une maladie, d'un accident, d'un vol ou d'un meurtre. L'importance que prend la ville dans *Ferragus*, *La Duchesse de Langeais* et *La Fille aux yeux d'or* est sans équivoque, puisque Paris devient le personnage principal de ces récits, microcosme de l'univers où les passions se font plus éminentes qu'ailleurs, les tentations étant plus grandes et surtout plus accessibles. La pension Vauquer n'est-elle pas au centre du *Père Goriot* ? Les boulevards, les librairies et les bureaux de journalistes ne sont-ils pas les lieux des intrigues parisiennes dans *Illusions perdues* ? Qu'une partie de *La Comédie humaine* s'intitule *Scènes de la vie parisienne,* et intègre plus de quinze œuvres, n'est-elle pas une preuve de l'importance de la ville dans l'esthétique balzacienne ?

Véritable inspiration pour l'auteur, la capitale devient le théâtre privilégié de la violence, non seulement par la multitude de possibilités que celle-ci offre, mais aussi par la véracité de certains faits divers repris par l'écrivain ; et héritier de ce savoir proprement romantique, il exhibe sans pudeur cette violence. Pourtant, ne s'en défend-il pas dans la préface de l'*Histoire des Treize* ? (V, 793) Le projet de Balzac n'est pas de faire la peinture d'un fantôme desséché, caché dans un mur, bien qu'il tente de donner au public satisfaction en offrant le récit de ces morts à l'aide « [de] drames dégouttant de sang, [de] comédies pleines de terreurs, [de] romans où roulent des têtes secrètement coupées. » (V, 793) Son dessein est davantage d'insister sur ce que dissimulent ces atrocités, c'est-à-dire de véritables tragédies où le cœur tranquille de certains individus se retrouve à la merci de passions déchirantes : il trouve ainsi en Paris l'inspiration pour écrire tous ces malheurs. Dans la préface originale de l'*Histoire des Treize* de 1833, Balzac ajoute, en épigraphe, que « personne encore ne nous a raconté quelque aventure parisienne comme il en arrive dans Paris, avec le fantastique de Paris, car je soutiens qu'il y a beaucoup de fantastique dans Paris...[274] » Mais l'analyse du paysage parisien et du sublime qui en émane doit se faire simultanément avec l'analyse de sa population. Ce

[274] Pierre-Georges Castex, « Notes et variantes », dans *La Comédie humaine, op. cit*., tome V, p. 1414.

que le texte balzacien démontre adéquatement, c'est que Paris se modèle dans l'imaginaire collectif comme une entité mi-humaine mi-monstrueuse, vivant par et pour le sang de ses habitants.

En effet, le sang définit l'essence de Paris, à la fois principe actif qui permet la mise en mouvement de la ville — nombre de représentations se faisant par le biais de métaphores physiologiques — et substance vitale dont elle s'abreuve et s'imbibe. Mais cette nécessité hématique ne s'observe pas qu'à travers les représentations de la ville, la population elle aussi en est dépendante : elle désire être spectatrice de ces faits divers montrant le malheur et la misère de leurs voisins, car « aucun peuple du monde n'a […] des yeux plus voraces » (*F.*, V, 889) que ceux des Parisiens. Balzac affirme lui-même que les tragédies parisiennes sont différentes de celles de province : « Maintenant, il [...] est permis de commencer le récit des trois épisodes[275] qui, dans cette histoire, [séduit particulièrement] par la senteur parisienne des détails, et par la bizarrerie des contrastes[276]. »

Le sublime balzacien ne se retrouve pas uniquement dans l'incompréhension de l'infini ou dans la liberté ; il ne se confine pas aux conceptions philosophiques et rhétoriques ; il s'immisce désormais dans les plus sombres et horribles objets de la vie. L'auteur invite alors le lectateur à découvrir la sublimité de ce type de *présentations*, à travers l'illustration des bas-fonds de la capitale française où l'homme devient la ville et la ville devient l'homme. (*F.*, V, 866)

Basfondomanie : personnification, anthropomorphisme et géographie

La Cité est majoritairement peuplée par une classe ouvrière, souvent miséreuse, qui reflète la vraie nature de la ville. Balzac ne dépeindra pas dans l'*Histoire des Treiz*e cette société, mais exposera davantage l'impact de celle-ci sur l'architecture et

[275] Les trois épisodes correspondent à *Ferragus, La Duchesse de Langeais* et *La Fille aux yeux d'or*.
[276] Balzac, « Préface », dans *Histoire des Treize*, *op. cit.,* p. 29.

l'atmosphère de la ville. Car dans l'imaginaire balzacien — que l'on retrouve aussi chez les symbolistes — Paris se réduit en partie à une panoplie de boulevards, rues et impasses, tous plus dissemblables et dangereux les uns des autres, « bizarrerie des contrastes » dont la physionomie se veut en elle-même propice à un climat de terreur.

> Il est dans Paris certaines rues déshonorées autant que peut l'être un homme coupable d'infamie ; puis il existe des rues nobles, puis des rues simplement honnêtes, puis de jeunes rues sur la moralité desquelles le public ne s'est pas encore formé d'opinion ; puis des rues assassines, des rues plus vieilles [...], des rues estimables, des rues toujours propres, des rues toujours sales, des rues ouvrières, travailleuses, mercantiles. (V, 793)

Paris se différencie des autres capitales européennes par le sublime qu'elle induit sur sa population, laquelle développe une attirance pour la répulsion. Ces rues, personnifiées par des qualités humaines, ont « imprim[é] par leur physionomie certaines idées contre lesquelles [les Parisiens sont] sans défense. » (V, 793) Les « rues assassines » et « toujours sales » agissent sur eux telle une force mystérieuse les captivant, voire obsédant, par « les drames, les désastres, les figures, les pittoresques accidents qui [les] assaillent au milieu de cette mouvante reine des cités, [...] tant elle est complaisante aux vices de la nation française. » (V, 795) D'ailleurs, comment ne pas être influencés par ces décors incitant eux-mêmes au crime, lorsque chaque immeuble possède une personnalité unique et est capable d'agir sur les promeneurs passant en contrebas :

> La rue de la Paix est une large rue, une grande rue ; mais elle ne réveille aucune des pensées gracieusement nobles qui surprennent une âme impressible au milieu de la rue Royale, et elle manque certainement de la majesté qui règne dans la place Vendôme. Si vous vous promenez dans les rues de l'île Saint-Louis, ne demandez raison de la tristesse nerveuse qui s'empare de vous qu'à la solitude, à l'air morne des maisons et des grands hôtels déserts. Cette île, le cadavre des fermiers-généraux, est comme la Venise de Paris. La place de la Bourse est babillarde, active, prostituée ; elle n'est belle que par un clair de lune, à deux heures du matin [...]. La rue Traversière-Saint-Honoré n'est-elle pas une rue infâme ? Il y a là de méchantes petites maisons à deux croisées, où, d'étage en étage, se trouvent des vices, des crimes, de la misère. Les rues étroites exposées au nord, où le soleil ne vient que trois ou quatre fois dans l'année, sont des rues assassines qui tuent impunément […]. (V, 794)

Bien que certaines rues, par leur nom, leur référence historique ou encore leur caractère noble soient destinées à communiquer de grands sentiments, la physionomie de la ville, la couleur de chaque quartier et le caractère de chaque rue ne sont en aucun cas

déterminés par leur appellation : la rue « de la Paix » n'inspirera pas aux piétons l'idée qu'elle incarne. Ou encore la composition des immeubles de l'île Saint-Louis, avec ses hôtels, ne transmettra aux passants que la froideur de ses murs, isolés du reste de Paris et solitaires. Une chose remarquable qu'identifie d'ailleurs Karlheinz Stierle dans *La Capitale des signes* est que « tout fait signe et tout y est à déchiffrer, qu'il s'agisse des murs couverts de signes (noms de rues, affiches, annonces), des vêtements des passants ou de la « physionomie » des visages et des maisons[277]. »

La frénésie qui anime la ville la distingue également des autres capitales européennes, notamment avec cette fièvre des constructions, puisque l'impression de désordre, insufflée par les cabajoutis[278], renforce la laideur des lieux, dotés d'une architecture hétéroclite où rien ne s'agence, et où tout se décompose : « Ni les étages ni les fenêtres *ne sont ensemble,* pour emprunter à la peinture un des termes les plus pittoresques ; tout y jure, même les ornements extérieurs. » (V, 795) Il s'agit d'un « vrai fouillis où l'on a jeté pêle-mêle les choses les plus discordantes » (V, 866) ; « maisons commencées, laissées, reprises, achevées » (V, 866), passées sous plusieurs générations, qui donnent à Paris l'apparence d'un chantier interminable où une vie d'homme n'est pas suffisante afin de pouvoir en apprécier le résultat.

L'éphémère qui émane de la ville et de sa population se constate à travers cette urbanisation désorganisée. Chaque minute peut ainsi facilement se transformer en un moment de « mille fantaisies », la ville étant rapidement éprise et rapidement blasée d'un quotidien trop stagnant. Les immeubles sont le reflet de l'évanescence de l'existence parisienne et transmettent l'idée d'un empiétement ininterrompu. Autrement dit, l'architecture parisienne matérialise l'état primaire dans lequel la population est immergée ; ses seules échappatoires, l'excès et l'indécision : « tantôt [Paris] bâtit [...] puis il laisse sa truelle et devient militaire ; [...] tout à coup, il abandonne les répétitions militaires et jette son cigare ; [...] il a ses manies pour le mois, pour la saison, pour l'année,

---

[277] Judith Lyon-Caen, « Karlheinz STIERLE, La Capitale des signes. Paris et son discours », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n^0^ 25, 2002, p. 236.

[278] Le cabajoutis est une construction élaborée à partir de plusieurs sections construites à différentes périodes, et par conséquent dissemblables.

comme ses manies d'un jour. » (V, 823) Mais à travers cette inconstance, qui donne l'image d'un peuple perdu et se cherchant, Balzac montre aussi un peuple qui ne trouve réconfort que dans la misère des autres : « à Paris, tout fait spectacle, même la douleur la plus vraie [;] il y a des gens qui se mettent aux fenêtres pour voir comment pleure un fils en suivant le corps de sa mère, comme il y en a qui veulent être commodément placés pour voir comment tombe une tête. » (V, 889)

Du point de vue de l'histoire littéraire, la spécificité balzacienne s'illustre ici à travers la spécificité parisienne : toute personne n'étant pas de Paris ne peut jouir convenablement de ces descriptions. Ces dernières ne sont alors, à leurs yeux, que perversions des mœurs et tentatives de corruption, car « c'est grande pitié que de raconter une histoire à un public qui n'en épouse pas tout le mérite local » (V, 796) et ne peut alors prendre plaisir dans ces couleurs locales. L'appréciation de ces scènes passe donc par la mémoire affective du lectateur : son vécu joue dans l'adhésion, ou non, à cette esthétique parisienne. Ainsi, celui qui n'a jamais vu ces sombres rues bordées de maisons aux allées puantes et humides, surmontées d'une lampe dont la lueur dansante révèle l'horrible visage d'une vieille dame n'est pas en position de réception. La communion des deux subjectivités, soit celle de l'auteur et du lectateur, est donc compromise, ce qui empêche donc à ce dernier d'accéder à l'imaginaire de l'écrivain. Or, pour le Parisien, ces scènes et leurs décors font partie du quotidien et chacun connaît cette rue où une « rencontre peut devenir le drame le plus effroyablement terrible, un drame plein de sang et d'amour. » (V, 796)

Pour Balzac, Paris est incontestablement une ville « d'épouvantement », par le spectacle horrible des figures qui y déambulent, habité par un peuple hâve et jaune. (*FYO,* V, 1039) Ces gens à la physionomie cadavéreuse, pris entre deux âges, c'est-à-dire la jeunesse ou la caducité, sont l'illustration même de cette ville qui les consume petit à petit :

> Paris n'est-il pas un vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêts sous laquelle tourbillonne une moisson d'hommes que la mort fauche plus souvent qu'ailleurs et qui renaissent toujours aussi serrés, dont les visages contournés, tordus, rendent par tous les pores l'esprit, les désirs, les poisons dont sont engrossés leurs

> cerveaux ; non pas des visages, mais bien des masques : masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie ; tous exténués, sous emprunts des signes ineffaçables d'une haletante avidité ? (V, 1039)

La mascarade décrite par Balzac est certainement l'un des éléments qui révèlent l'atrocité des Parisiens. D'abord, celle-ci met en évidence la superficialité des habitants, de leur fraction entre l'*être* et le *paraître* qui canalise une part importante de leur énergie et ronge, en quelque sorte, par autophagie, les individus de l'intérieur. Ensuite, Balzac essaie de remonter à la source de ce comportement social et d'en identifier la cause, laquelle s'avère être l'avidité : l'avidité de l'or, de la renommée, des plaisirs et des passions. Car l'avidité agit telle une addiction : tout étranger qui arrive à Paris « éprouv[e] tout d'abord un mouvement de dégoût pour [la] capitale, vaste atelier de jouissances, d'où bientôt [il] ne [pourra] sortir, et [restera] s'y déformer volontiers. » (V, 1039) La ville devient alors un enfer où nul ne peut en sortir s'il a le malheur d'y pénétrer, sombrant dans les passions, les plaisirs et l'insouciance ; et c'est d'ailleurs l'idée défendue par Balzac qui, dans ses « Physionomies parisiennes[279] », structure sa description de la ville à la manière de Dante, dans la *Divine Comédie*.

Le paysage urbain, au cœur même de l'imaginaire dantesque et romantique, se traduit comme une « immersion dans le labyrinthe des ruelles [de la ville] de la modernité et industrielle[280] », qui prend alors la forme d'une quête orphique, d'une descente aux enfers. On retrouvera dans *Le Père Goriot*, non seulement cette même référence à Dante, mais également cette vision repoussante de la ville. Car il est vrai que le Quartier latin, et plus précisément la montagne Sainte-Geneviève, est l'un des seuls lieux de Paris ayant survécu aux travaux pharaoniques du baron Haussmann ; ce vestige du passé témoigne ainsi, de nos jours, du caractère labyrinthique de ce Paris d'antan. En superposant la vision actuelle du quartier Sainte-Geneviève, notamment de la rue Tournefort, anciennement nommée rue Neuve-Sainte-Geneviève, avec la description donnée ci-bas par Balzac, une image plus ou moins précise de ce que devait être ce quartier en 1835, peut dès lors se former dans notre imaginaire.

---

[279] Premier chapitre de *La Fille aux yeux d'or* qui s'attarde sur la description de la population parisienne, reprenant l'idée des cercles de l'enfer développés par Dante dans la *Divine comédie*.
[280] Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, *op. cit.*, p. 32.

> Nul quartier de Paris n'est plus horrible, ni, disons-le, plus inconnu. La rue Neuve-Sainte-Geneviève surtout est comme un cadre de bronze, le seul qui convienne à ce récit, auquel on ne saurait trop préparer l'intelligence par des couleurs brunes, par des idées graves ; ainsi que, de marche en marche, le jour diminue et le chant du conducteur se creuse, alors que le voyageur descend aux Catacombes. Comparaison vraie ! Qui décidera de ce qui est plus horrible à voir, ou des cœurs desséchés, ou des crânes vides ? (*PG,* III, 51)

Mais le Paris dantesque ne se résume pas chez Balzac qu'à l'explication des divers cercles sociaux qui le composent : les complexes correspondances, soutenues par un réseau métaphorique solide et truculent, fait que la ville prend vie, bouge, se nourrit, devient un monstre, bête infernale, capricieuse et vorace, entité indéfinissable mais bel et bien vivante. L'anthropomorphisme présenté s'assied majoritairement sur des images analogues à l'être humain, à l'aide de métaphores physiologiques : Paris devient, par exemple, une créature se tapissant dans l'ombre d'une impasse. Chaque quartier ou rue, chaque son ou image devient une preuve de sa vitalité ; chaque accident, meurtre ou évènement spectaculaire, une décharge d'énergie ; chaque mort, un régal qui va grossir le ventre de la créature. Zola n'aurait pas pu trouver meilleure métaphore que « le ventre de Paris » pour décrire la nature première de la Cité.

Ce « réceptacle de monstruosité » (*F.*, V, 891), comme l'appelle Jules Desmarets, n'est effectivement qu'un énorme appendice qui concentre et recueille en son sein toutes les décadences de la société : « Cette ville à diadème est une reine qui, toujours grosse, a des envies irrésistiblement furieuses. Paris est la tête du globe, un cerveau qui crève de génie et conduit la civilisation humaine [...], et sa physionomie sous-entend la germination du bien et du mal, le combat et la victoire. » (*FYO*, V, 1051)

On constate dès lors que l'humanisation urbaine entreprise par Balzac se construit de deux manières différentes. D'abord horizontalement — dans une perspective géographique —, puisque Paris est décrit de quartier en quartier, différant d'une description à l'autre, du lieu et du moment de la journée. Puis verticalement, grâce à la pluralité des sens que prennent des expressions telles que « le cœur de la ville », « les principales artères » ou encore « le muscle du monstre ». (*F.*, V, 866) Plusieurs y voient une bouche édentée qui attend la chute de quelques personnes ; d'autres « des verrues,

des boutons, des rougeurs » (V, 795) ; mais pour la plupart, Paris reste « cette monstrueuse merveille, étonnant assemblage de mouvements, de machines et de pensées. » (V, 795) Certaines descriptions géographiques reprennent même cette structure verticale *ad litteram* :

> Ses greniers [Paris], espèce de tête pleine de science et de génie ; ses premiers étages, estomacs heureux ; ses boutiques, véritables pieds[...]. Eh ! quelle vie toujours active a le monstre ? (V, 794)

Balzac ne se contente plus seulement d'attribuer à la ville des caractéristiques humaines, il pousse plus loin cet anthropomorphisme en assemblant et agençant ces caractéristiques afin qu'elles revêtent véritablement la schématique humaine. Ce monstre, doté d'une raison, d'un estomac et de pieds, peut alors plus facilement se mouvoir, prenant ainsi définitivement vie. De sorte qu'une fois cette analogie instituée par l'auteur, ce dernier peut alors alimenter l'image de ce Paris, monstre nécessitant et mouvant :

> Insensiblement les articulations [de la ville] craquent, le mouvement se communique, la rue parle. À Midi, tout est vivant, les cheminées fument, le monstre mange ; puis il rugit, puis ses mille pattes s'agitent. Beau spectacle ! (V, 794)

Balzac semble combiner l'idée que, d'un côté la ville est représentée comme un prolétaire, qui s'active à préparer son déjeuner, puis, repus, retourne au travail. De l'autre, cette description d'un Paris ouvrier pourrait aussi être la mise en abyme de ce quotidien où la ville, à l'image de ses résidents, se réveille le matin, se nourrit le midi, et se couche le soir ; le rugissement auquel fait référence le narrateur, un rot du monstre témoignant de sa satisfaction, de son estomac bien rempli. Cette double représentation de la Cité témoigne de sa nature cannibale : tous ces petits soldats assurent sa survie, construisant, rénovant et nettoyant ses rues, nourrissant son hôte.

Peu importe qu'elle soit belle ou laide, triste ou gaie, vivante ou morte, la ville finit toujours par incarner une créature où « chaque fraction de maison est un lobe de tissu cellulaire. » (V, 876) L'anthropomorphisme parisien reflète l'image d'une ville construite par des hommes et à l'image des hommes : ses contrastes, ses changements, sa nature

à la fois fascinante et horrible sont une mise en abyme du caractère psychophysiologique de l'être humain et tel un personnage caractériel, les Parisiens sont aux prises avec ses caprices. Même après la fin de l'ère romantique, cette image de Paris reste gravée dans l'imaginaire du monde. Représentation d'une Cité capricieuse et entêtée, disposant à volonté de ses habitants, voilà comment Rimbaud la dépeint au lendemain de la Commune dans « L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple ».

Antilogie topologique de l'homme

Les descriptions de Paris n'ont pas comme seule utilité de situer le lecteur dans la ville ou encore à la personnifier. Dans l'*Histoire des Treize,* la géographie agit tel un support permettant le développement d'une panoplie de thèmes qui caractérise alors le style de Balzac. Ce dernier bâtit notamment une opposition entre la géographie extérieure — Paris — et la géographie intérieure — le boudoir ou la salle de bal — afin d'attester d'un phénomène typiquement parisien : la perte des repères.

En effet, pour les habitants, la Cité est d'abord et avant tout un labyrinthe, réel, mais aussi métaphorique ; et les images de cette errance pullulent dans ce Paris encore médiéval. Le Parisien déambule dans cette ville aux mille contrastes, s'y perdant souvent, conséquence de ces rues sombres et sinueuses, mais aussi par l'exaltation incessante de leurs sens.

> L'or et le plaisir. Prenez ces deux mots comme une lumière et parcourez cette grande cage de plâtre, cette ruche à ruisseaux noirs, et suivez-y les serpenteaux de cette pensée qui l'agite, la soulève, la travaille. (*FYO*, V, 1040)

Abandonné à lui-même, le Parisien sombre aisément dans les vices, où plaisir rime avec excès. Pis encore, ces gens qui sont aux prises avec une addiction développent une assuétude sensuelle importante, car « chercher le plaisir, n'est-ce pas trouver l'ennui ? [...] Le plaisir est comme certaines substances médicales : pour obtenir constamment les mêmes effets, il faut doubler les doses [...]. » (V, 1050) Malheureusement, ce genre de

comportement, comme on peut l'observer dans différents romans, ne mène souvent qu'à la mort ou à l'abrutissement de l'individu ayant ses mœurs.

Il n'est alors pas étonnant de constater que la perte des repères devienne une thématique omniprésente dans l'*Histoire des Treize* et que peu importe le lieu où se déroule l'action, que les personnages soient à l'extérieur ou à l'intérieur, ils sont tous confrontés à un moment ou un autre à la désorientation, qui les détourne alors de leurs objectifs principaux. Le premier exemple s'observe avec l'enlèvement d'Antoinette dans *La Duchesse de Langeais*. Elle-même perdue dans ses pensées suite aux menaces de Montriveau, elle est reconduite chez elle par des hommes. Ce n'est qu'

> arrivée dans sa cour, [au moment où] elle entra dans un vestibule presque semblable à celui de son hôtel [...] qu'elle ne reconnût pas son escalier ; puis au moment où elle se retourna pour appeler ses gens, plusieurs hommes l'assaillirent avec rapidité, lui jetèrent un mouchoir sur la bouche, lui lièrent les mains, les pieds, et l'enlevèrent. (V, 991)

La banalité des appartements n'éveille que trop tard les soupçons de la duchesse et témoigne d'une certaine façon de la futilité des biens matériels, car souvent trop aveuglée et intéressée par l'éclat et l'apparat, Antoinette ne réussit pas à se définir, à marquer son identité en créant un espace personnel et intime qui refléterait alors son individualité. Cette confusion entre le vestibule de Montriveau et le sien peut conduire le lecteur à se questionner sur le manque de personnalité de la jeune fille, car se confondre avec les autres, s'uniformiser et ne se soucier que de mondanités n'atteste-t-il pas de l'état psychologique de la jeune femme, aveuglée par un brouillard qui s'intensifie avec les années ?

Conséquences de ses coquetteries et de ses manipulations, cette scène prouve bel et bien que la duchesse a perdu sa clarté d'esprit en confondant les deux hôtels, conséquences de ses actions « mondaines et morales » à l'égard de son amant. Elle reproduit en fait les comportements sociaux observés au cours des années et finalement acquis, du milieu dans lequel elle évolue, et ne semble pas consciente des réelles implications de ses actions sur un homme qui lui a une vraie expérience de la vie.

Lorsqu'on la retrouve dans le boudoir de Montriveau, perdue et effrayée, déjà un pied dans la tombe et à genou devant le militaire, priant et suppliant, elle devient alors purement sublime. C'est d'ailleurs précisément dans cette scène que le comportement de la duchesse change radicalement et à partir de ce moment, sa destinée semble se dessiner : cette expérience-choc lui permet de se trouver, de lui révéler la nature des sentiments éprouvés envers cet homme qui dorénavant la domine. Mais après cette brève révélation et la lucidité d'esprit qui l'accompagne, Balzac la replonge pourtant dans la confusion : la duchesse est alors conduite de passages secrets en passages secrets, pour terminer sa course dans l'endroit même où tout débuta, le boudoir de la comtesse de Sérizy.

Cette nébulosité de la pensée et du corps se constate également dans la scène du Père-Lachaise présentée dans *Ferragus,* où les personnages recherchent inlassablement, dans ce Paris en miniature, l'épitaphe de Clémence Desmarets. Pour y parvenir, ils devront solliciter l'aide du concierge et se faire escorter par les fossoyeurs, sans quoi leur errance aurait perduré et se serait sûrement achevée par un échec. Dans ce lieu représentant Paris à petite échelle, Balzac thématise la facilité d'égarement, et ce, même dans un endroit réduit.

Dans toute l'*Histoire des Treize*, il paraît que Balzac ne présente qu'un seul personnage qui tente vraisemblablement de résoudre cette problématique géographique et topologique. En effet, le jeune Henri de Marsay est l'unique personnage témoignant d'une unité physique et psychologique presque parfaite, laquelle le pourvoit d'une « paix intérieure » qui lui permet de conserver sa froideur d'esprit et donc d'éviter de se perdre dans ce Paris, dédale infini. Même si ultimement ses tentatives — uniques de toute l'*Histoire des Treize* — se concluront par un échec, le jeune Henri réussira pour un court instant à garder un sens de l'orientation suffisant grâce à sa logique afin de localiser sa position, mais « l'émotion violente que lui avait causée sa lutte [avec le servant de Paquita], la fureur où le mettait sa dignité compromise, les idées de vengeance auxquelles il se livrait » (*FYO*, V, 1087) l'empêchent de se concentrer, élément déontique à « la

perspicacité du souvenir ». (V, 1087) Enfin, il perdra ses repères dans Paris, car trop submergé par ces émotions négatives qui occupent alors toutes ses pensées.

> Il restait une ressource à un jeune homme qui connaissait aussi bien Paris que le connaissait Henri. Pour savoir où il allait, il lui suffisait de se recueillir, de compter, par le nombre des ruisseaux franchis, les rues devant lesquelles on passerait sur les boulevards tant que la voiture continuerait d'aller droit. Il pouvait ainsi reconnaître par quelle rue latérale la voiture se dirigerait, soit vers la Seine, soit vers les hauteurs de Montmartre, et deviner le nom ou la position de la rue où son guide le ferait arrêter. (V, 1086-87)

Mais s'agit-il alors d'un échec réel ou d'une distraction ? Si cette lutte avec l'étranger ne l'avait pas enorgueilli, il est aisément possible d'affirmer qu'Henri aurait pu facilement être en mesure de se représenter mentalement son itinéraire dans ce labyrinthe de rues. La prétention qu'a de Marsay de connaître Paris dans ses moindres détails semble dans son cas justifiée : Gavroche avant l'heure, il est le seul à avoir pensé à compter les ruisseaux et les rues, avec comme objectif final de pouvoir retrouver le lieu si mystérieux qui cache la demeure de Paquita. Curiosité ou instinct de survie, il semble animé d'une volonté supérieure en rapport des autres personnages de l'œuvre.

Ce qui transparaît de toutes ces descriptions offertes de Paris et de ses habitants, c'est bien évidemment le sublime ; mais un sublime étrange, au mode opératoire bien différent des autres qui lui succéderont dans cette étude. Le phénomène réutilisera les schèmes de la liberté et du *delight*, mais le processus intellectuel, qui entraîne alors ces *présentations* sur la voie du sublime, ne s'accomplit pas de la même façon. Si dans le sublime naturel l'esthétisation de la *présentation* est possible grâce à la distanciation face à l'objet, les images de Paris véhiculées dans ce récit ne sont pas offertes par l'intermédiaire d'une focalisation quelconque : elles sont transmises par l'acte de narration et sans filtre médiateur.

Pourtant ces descriptions sont souverainement sublime. En fait, en prenant un certain recul sur ce Paris et en réfléchissant sur le fonctionnement du sublime dynamique kantien, on constate que le filtre permettant de mettre en place le jugement esthétique sur l'objet contemplé existe bel et bien, et qu'il justifie l'appréciation de la sublimité de la

présentation : le livre. Puisque l'objet papier et réel s'impose en tant que modérateur, en une sorte de filet de sécurité face à l'horreur de certaines descriptions, il assure la liberté du lecteur, ce dernier pouvant alors jouir de ces images horrifiques.

Mais il faut prendre garde car l'utilisation du livre en tant que filtre, permettant alors de souligner l'esthétique de l'objet, n'est pas une règle universelle : elle n'est pas applicable à tous les types de descriptions. N'oublions pas que ce qui légitime la qualification de l'écriture balzacienne comme sublime est la qualité qui la définit, et dans ce cas particulier, de la richesse de l'hyperbole, des métaphores et des correspondances qu'elle établit. En effet, les tableaux effrayants ne sont pas tous sublime et cette hypothèse se confirme en comparant les représentations de Paris, dans l'*Histoire des Treize* et *Le Père Goriot,* aux descriptions horrifiantes des rives de la Bérézina dans *Adieu* ou encore à la scène de guerre en ouverture du *Colonel Chabert :* ces dernières ne transmettent aucune esthétique sublime et n'y prétendent pas, puisqu'elles servent davantage à démontrer l'horreur et les dégâts de la guerre sur l'homme, sa nature et la société. Par opposition, les descriptions de la capitale, bien qu'effrayantes à souhait, sont savamment pensées et ce, dans le but de non seulement mettre en avant la laideur de Paris, mais également afin de démontrer la curiosité et le magnétisme que la ville induit chez l'individu grâce à ce constant vacillement entre la répulsion et l'attirance.

À propos du sublime

Les analyses proposées mettent en évidence le sublime inhérent aux représentations présentées précédemment, lorsque celles-ci sont mises en relation avec les travaux de Burke, unique théoricien à confirmer la possibilité d'un sublime issu non plus de la lumière mais de la pénombre. La douleur, le chagrin, la solitude, la tragédie, la terreur, l'obscurité, la privation, l'amertume et la puanteur sont tous des motifs clairement identifiés par le philosophe irlandais dans sa *Recherche* comme éventuel médium de sublime.

L'apport des romantiques dans la théorie sublime — bien qu'il n'y ait aucun ouvrage à proprement dire sur le sujet — est une esthétique tournée, en partie, vers les ténèbres et la laideur. Influencés d'abord par l'art allemand, puis par le sensualisme anglais, des auteurs comme Châteaubriand, Balzac, Hugo et Gautier réussissent à détourner la façade repoussante des choses afin de les rendre attirantes. L'introduction du mélodrame dans le récit contribue notamment à asseoir cette vénusté singulière, car « en tant que spectateur, nous pouvons nous opposer à la force du mélodrame […] et pourtant en être sérieusement ravi[281]. »

Hugo ne met-il pas d'ailleurs en place ce même processus que chez Balzac avec son Quasimodo, laissant le lecteur découvrir la sensibilité du personnage, laquelle est pourtant en rupture avec sa physiologie ? Cette attention portée à l'émotif des personnages canalise la compassion du lecteur et l'empathie qui en résulte entraîne l'apparition des deux types de sublime kantiens déjà connus. Ainsi, le mélodrame se pose en tant que lien et médiateur entre l'objet et le sujet, puisque même si le personnage semble horrible en apparence, le choix de l'aborder par son aspect sensible accroche inévitablement l'intérêt du lectateur, alors involontairement attiré vers celui-ci.

Le mélodrame n'est cependant pas la seule et unique source de sublime dans l'*Histoire des Treize*. La confusion illustrée dans et par ces *présentations* parisiennes appellent aussi à l'apparition d'une théorie qui, jusque-là, n'a pas été abordée, c'est-à-dire celle de Nietzsche, conséquence de sa problématique conceptuelle et chronologique expliquée précédemment.

Nietzsche développe effectivement à la fin du XIXe siècle une théorie qui, bien qu'ambiguë, apporte des explications et complète nos assises théoriques. Mais le sublime représente davantage un concept plutôt qu'une thématique pour Nietzsche, n'abordant le sujet que brièvement dans *La Naissance de la tragédie :* son apport se cristallise principalement à travers l'élaboration des concepts de l'apollinien et du dionysiaque. Il propose grâce à ces deux concepts un nouvel angle d'analyse en reprenant les canons

[281] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination, op. cit.*, p. IX. « As spectator we can demur from the melodramatic […] and yet still be seriously thrilled by it. »

antiques du Beau et de la déchéance. Dans l'Antiquité grecque, Apollon est la figure des arts plastiques, du Beau et de la raison, tandis que Dionysos symbolise la musique, le théâtre et l'excès[282]. Dionysos est la figure même du sublime, puisque « si le beau repose sur un rêve de l'être [apollinien], le sublime repose sur une *ivresse* de l'être [dionysiaque][283]. » Autrement dit, la théorie de l'apollinien correspond à la théorie classique du Beau, alors que le dionysiaque s'inscrit plutôt dans la tradition du sublime.

> Dans quel sens *Apollon* a-t-il pu devenir dieu de l'art ? C'est dans la seule mesure où il est dieu des représentations du rêve. Il est l' « apparent » de part en part : dans sa racine, la plus profonde : dieu du soleil et de la lumière, qui se manifeste dans l'éclat. La « beauté » est son élément ; une éternelle jeunesse l'accompagne. Mais la belle apparence du monde des rêves est son royaume.[284]

Comme le démontre le sublime mathématique chez Kant, la notion de démesure est essentielle. Apollon, qui n'est que *présentation* et *apparence,* se pose comme un objet ayant déjà atteint sa finitude et ne peut alors offrir aux yeux du spectateur que ce qu'il est. Dionysos, au contraire, est dans la *représentation* et suggère un au-delà caché, une nature plus profonde, et surtout, dissimulée. Le dionysiaque trouve son égal chez Longin et Platon, puisqu'il « signifie d'abord une rupture du *principium individuationis* et un anéantissement de la subjectivité », d'une force conquérante qui amène l'homme « jusqu'au plus total oubli de soi[285] », par l'ivresse qu'il induit chez l'individu. Pour être bref, le dionysiaque s'insinue presque dans la totalité de l'héritage du sublime, symbolisant d'abord l'ivresse, état psychologique qui plonge le lectateur dans le plaisir et la douleur, simultanément, et l'élève ; ensuite l'infini, à travers le caractère inachevé de sa nature ; et l'obscur, en opposition à la clarté et l'éclat de l'apollinien, obscurité qui confirme une nature invisible.

Ainsi, le sublime qui émane des descriptions parisiennes s'inscrit dans le dionysiaque nietzschéen, voire fonde la théorie du philosophe, lequel développa cette

---

[282] Barbara von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, 'Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik'*, Stuttgart, Metzler, 1992, p. 61.
[283] Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, Tome I, dir. par Colli-Montinari, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1967, p. 270.
[284] *Ibid*., p. 50.
[285] Achim Geisenhanslüke, *Le Sublime chez Nietzsche*, *op. cit*., p. 73.

notion en regard des œuvres artistiques romantiques[286]. En effet, le dionysiaque témoigne de l'ivresse causée par la ville à travers son côté labyrinthique et l'hétérogénéité de son architecture, qui impulse une perte des repères psychologiques et géographiques chez les personnages. Quant à la saleté des lieux, à l'agencement architectural grossier et hétéroclite, et à la laideur de la population, ils participent tous à instaurer un cadre général, une toile de fond d'où se formeront les métaphores physiologiques et anthropomorphiques de la ville.

> L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse, c'est, en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'être de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature tout entière. Ce qui est pétri ou sculpté, c'est l'argile le plus noble, le marbre le plus précieux, l'homme lui-même…[287]

La division entre la ville et l'homme est de moins en moins évidente, chacun se modelant à l'image de l'autre. Le dionysiaque prône l'anéantissement de la raison au profit de l'élévation de la parole, motif déjà présent chez Homère et Longin, ces derniers mettant en évidence l'importance de l'*ekstasis* et du transport de l'être. Un lieu comme Paris permet incontestablement de nourrir l'extase des hommes l'habitant, étant donné la constante sollicitation des sens, causée par les représentations inexhaustibles leur étant offertes : la vue, l'odorat et l'ouïe sont si sollicités, excités, qu'ils provoquent cet état d'ivresse sans fin sur le lectateur. Et cette ivresse, qui se veut l'équivalent exact de l'enthousiasme longinien, accentue le caractère évanescent de l'existence parisienne, l'aspect éphémère de la vie et de la ville, qui garde alors le lectateur aux aguets, toujours dans l'attente d'un évènement sublime et disons-le souvent horrible.

Notons toutefois que l'application pratique de l'apollinien et du dionysiaque aux œuvres romantiques est ambiguë et qu'en tant que chercheur, il est facile de commettre

---

[286] La création des notions de l'apollinien et du dionysiaque est le résultat, chez Nietzsche, de l'étude des compositions musicales de Wagner, de leurs exubérances et de l'ivresse qu'elles induisent. Certes, aucun écrit ne confirme l'héritage de Balzac dans *La Naissance de la tragédie*, mais la stylistique et la rhétorique de l'auteur, souverainement romantique, pourrait être hypothétiquement l'une des sources d'inspiration de Nietzsche dans l'élaboration de ses notions.

[287] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie,* texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduction établie par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1986, p. 45.

une erreur dans l'identification du sublime, si l'on reste dans une perspective nietzschéenne. Le philosophe a en effet un rapport assez complexe avec le romantisme, notamment la musique de Wagner. Bien qu'il vante les mérites du compositeur allemand au début de sa vie, il reviendra sur ses propos ultérieurement et distinguera deux types d'œuvres romantiques : l'œuvre goethéenne, perfection romantique, et l'œuvre wagnérienne, décadence romantique. Mais où peut se situer Balzac dans cette balance des jugements esthétiques ? Si l'on considère, d'un côté, les mêmes références que celles de Nietzsche, et de l'autre, notre connaissance des œuvres balzaciennes, il paraît que Balzac s'inscrit dans l'héritage de Goethe et non dans celui de Wagner, d'une perspective chronologique.

Ainsi, malgré la difficulté de reporter les concepts de Nietzsche à des exemples précis chez Balzac, les définitions données dans *La Naissance de la tragédie* à propos de l'apollinien et du dionysiaque permettent la réactualisation du sublime et démontrent que le phénomène n'est pas un phénomène du passé (Beau, apollinien et donc classique), mais bien contemporain.

Ce qui ressort des analyses effectuées en rapport aux tableaux naturels et urbains présentés, c'est qu'une grande importance est attribuée aux motifs construisant les compositions, car l'importance qu'on donne aux détails coïncide souvent avec l'apparition du sublime. De fait, la précision de la peinture des décors et leur mise en scène met en évidence un nouveau type de sublime qui prend naissance dans la composition et l'agencement d'accessoires des tableaux.

III
Le sublime ornemental

> Ce spectacle fut touchant et terrible à la fois ; mais il fut solennel par la disposition des choses, à un tel point que la peinture y aurait trouvé peut-être le sujet d'un de ses chefs-d'œuvres.
>
> Balzac, (*CV,* IX, 870)

Le sublime romantique, résultat d'une coalescence bien orchestrée, se manifeste dans les œuvres différemment d'un auteur à l'autre. Chacun apporte à son œuvre sa touche personnelle qui le démarque et aide à renouveler la forme même des récits. Le sublime balzacien s'inscrit certes dans la continuité du sublime romantique, mais comporte une originalité singulière : le réalisme, qui entraîne une narration très descriptive. Dans *Ferragus*, il s'agit par exemple de l'appartement miteux de la mère d'Ida ou alors de la chambre nuptiale des Jules ; dans *La Duchesse de Langeais*, le boudoir de Montriveau et le couvent des Carmélites ; dans *La Fille aux yeux d'or*, la chambre luxueuse de Paquita ; la boutique d'antiquités dans l'incipit de *La Peau de chagrin* ; l'atelier de Frenhofer ou de Sommervieux dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *La Maison du chat-qui-pelote ;* et les vallées du *Lys dans la vallée* et *Le Médecin de campagne.* On retrouvera également ces passages descriptifs dans *Eugènie Grandet* et la toilette de Charles ou encore dans *Illusions perdues* et les processus de fabrication du papier. Mais pour métamorphoser ces lieux communs en lieux exceptionnels, à la fois réalistes mais romanesques, majestueux mais déconcertants, Balzac a dû façonner une esthétique servant le sublime. Ainsi, à l'aide de divers procédés tels que la théâtralisation narrative — Victor Hugo affirmant dans la préface des *Nouvelles odes* en 1824[288] que les genres

[288] Victor Hugo, *Œuvres poétiques,* tome I : *Avant l'exil (1802-1851)*, édition P. Albouy, « Pléiade », 1964, p. 276. Voir aussi S. Nash, « Victor Hugo's *Odes et ballades* and the Romantic Lyric », in W. Paulson (éd.), *Les Genres de l'hénaurme siècle*, Ann Arbor, 1989, p. 73-95, et F.-P. Bowman, « La Nouvelle en 1832 », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (CAIEF), 1975, vol. XXVII, p. 193-206. Sauf mention contraire, les ouvrages cités sont publiés à Paris.

ne sont jamais purs — et la matérialisation du sublime, Balzac porte son esthétique jusqu'aux plus hautes sphères de la littérature.

Cette matérialisation du sublime sert à traduire la charge émotive d'une scène en quelque chose de tangible en transformant certains éléments de la narration en objets, sons ou images, qui permettent ainsi au lectateur de mieux saisir et apprécier la sublimité des descriptions. Grâce à des mises en scène bien ordonnées, l'auteur réussit alors à transporter le lectateur dans un au-delà fictionnel.

La fascination du paysage romantique

Pour résumer, le paysage fournit à l'écrivain un moyen de transmettre au lectateur le sentiment de grandeur qu'il inspire lui-même aux personnages. Dans leur quête du sublime, que l'on se fonde sur l'un ou l'autre des discours de Kant, Burke, ou de l'étude critique d'Yvon Le Scanff, tous identifient le paysage romantique comme point de départ ; et bien que Balzac ait substitué le paysage naturel au paysage urbain dans nombre de ses récits, il en demeure tout de même l'élément central.

Le romantisme « célèbre [l'indétermination du paysage] comme la révélation d'une force vitale, naturelle, organique, et donc chaotique qui excède les limites de la représentation[289]. » La sublimité du paysage naturel s'effectue en regard de la force de ses éléments primaires, qui présente comme le dit Le Scanff un caractère chaotique. Ce chaos se suffit à lui-même, l'homme entrant dans une phase d'étonnement (*astonishment*), réaction qui est l'« effet du sublime à son plus haut degré[290] » ; cet étonnement trouve également son équivalent dans l'enthousiasme longinien et le sublime dynamique kantien. De plus, comme l'affirme Addison, « [l'imagination de l'homme] se plaît à être remplie par un objet ou à saisir une chose qui excède sa capacité[291]. » Jusqu'à

[289] Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime, op. cit*., p. 159.
[290] Burke*, Recherche, op. cit.,* p. 120.
[291] Joseph Addison, « *The spectator »*, n^{0} 146, 1711, cité dans Baldine Saint Girons, « Présentation », dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, op. cit*., p. 31.

maintenant, les analyses proposées comportaient toutes ces éléments qui permettaient, par la suite, de les qualifier de sublime. La scène finale de *La Duchesse de Langeais* incarne et résume parfaitement l'investissement de l'esprit et de sa personne dans l'objet.

> Une espèce de pirogue d'une excessive légèreté, fabriquée à Marseille d'après un modèle malais, permit de naviguer dans les r[é]cifs [...]. Deux cordes en fil de fer, tendues parallèlement [...] sur lesquelles devaient glisser les paniers également en fil de fer, servirent de pont, comme en Chine, pour aller d'un rocher à l'autre. Les écueils furent ainsi unis les uns aux autres par un système de cordes et de paniers [...]. Ni les lames ni les caprices de la mer ne pouvaient déranger ces fragiles constructions. Les cordes avaient assez de jeu pour offrir aux fureurs des vagues cette courbure étudiée par un ingénieur, [...] la ligne savante au-delà de laquelle cesse le pouvoir de l'eau courroucée [...]. Après onze jours de travaux préparatoires, ces treize démons humains arrivèrent au pied du promontoire [...]. (V, 1033)

Deux forces s'unissent dans un même but, c'est-à-dire sublimer et poétiser l'action. Conjuguant la brutalité de la mer, l'impossibilité de l'entreprise et l'ingéniosité des compagnons, Balzac peint une scène qui aurait elle-même inspiré les plus grands peintres romantiques. Chaque élément nécessaire au succès de la mission prend ici une dimension démesurée, démontrant toute l'attention qui fut mise à les choisir. On se trouve ici dans une description hautement réaliste, où la présence d'un objet n'est jamais fortuite. Le génie de ces hommes s'incarne non seulement par leurs ressources illimitées, mais aussi par le savoir qui leur permet de les utiliser à bon escient. La connaissance est un élément vital à leur survie. Ainsi, la pirogue fabriquée d'après un modèle malais et le système de cordes provenant de Chine témoignent de leur grande culture, sûrement le résultat de voyages à travers le monde qui leur permirent d'acquérir un savoir-faire nécessaire à l'exécution de leurs ambitions. Mais il leur faut également un grand sang-froid pour affronter le déchaînement de la mer et une patience sans limites pour avoir recherché Antoinette pendant cinq longues années et avoir passé plus de vingt jours[292] à construire des structures dans l'intention de pénétrer le couvent.

L'énergie investie dans cet enlèvement est équivalente à la grandeur du paysage, puisque plus l'achèvement de la mission devient difficile, plus l'investissement demandé

[292] Bien que l'extrait présenté ne fait référence qu'à onze jours de travaux, la totalité de l'entreprise, depuis la construction jusqu'à l'enlèvement, est beaucoup plus longue.

est conséquent. D'ailleurs, cette scène de *La Duchesse de Langeais* est la seule qui demande aux personnages un engagement et une implication aussi considérables, autant d'un point de vue matériel que physique ; car ce passage est également l'un des seuls de *La Comédie humaine* où sublime rime avec « mort possible », délaissant alors la sécurité réclamée par les théoriciens ; ou du moins physique. Car ce que nous, lecteur, considérons comme « non sécuritaire » ne l'est peut-être pas dans l'esprit de ces hommes qui ont une foi aveugle en leurs compétences, lesquelles agissent comme la sécurité kantienne. On leur accorde d'ailleurs raison puisqu'aucun d'entre eux ne périra pendant l'accomplissement de cette tâche impétueuse. On en vient donc à la conclusion que le sublime, beaucoup plus élevé que dans les autres scènes, est la conséquence directe du paysage côtier qui par son caractère « naturel, organique et donc chaotique », demande nécessairement la mise en œuvre d'actions plus substantielles ; et sans l'intervention spectaculaire des Treize, le sublime demeurerait présent, mais souverainement moins important.

Cette scène témoigne finalement du talent de Balzac en termes de théâtralisation du récit, qui engage alors les différentes péripéties sur la voie du sublime. En effet, l'auteur ne se contente pas de raconter une histoire : il investit beaucoup dans ses décors et ses personnages, qui deviennent grâce à son style réaliste un élément central de ses récits.

Le roman théâtral

Dans l'élaboration d'un décor romantique et des outils qui se feront les vecteurs du sublime, la théâtralisation narrative est primordiale. Les lieux prennent une importance capitale et les descriptions faites par l'auteur permettent de créer un cadre idéal pour y mettre en scène des drames, des luttes certes, mais désormais des rencontres amoureuses et passionnelles. Ces endroits sont à la fois le véhicule et l'instigateur du sublime, car on a pu observer que le schème prend racine dans la grandeur d'un paysage — ou chez Balzac, des architectures parisiennes — et insuffle aux personnages le désir d'entreprendre une quête impossible. De pair avec le romanesque et le mélodrame, la

théâtralisation est vitale dans des romans tels que l'*Histoire des Treize, Une Ténébreuse affaire, Splendeurs et misères des courtisanes* ou encore *La Maison Nucingen*, œuvres dans lesquelles les intrigues politiques et amoureuses appellent à ce type de narration, offrant au lectateur des pièces obscures, des décors magnifiés, des paysages souverainement romantiques, des jeux de miroirs et des mises en scène extrêmement élaborées desquels la quintessence même du sublime s'exprimera.

Balzac expose dans ses récits différents types de théâtralisation qui, malgré leurs singularités, s'épanouiront presque tous dans un même contexte : là où la violence physique ou morale apparaît, et seulement une minorité de ces scènes s'inscriront dans la continuité du beau classique. Dans un récit comme *Ferragus* ou *Splendeurs et misères des courtisanes,* Balzac met franchement en abyme le genre même du théâtre où les lieux se transforment en scène, et où chaque personnage tient un rôle bien précis.

Dans une conjoncture telle que la mise à mort de la morale dans l'*Histoire des Treize,* où la supériorité des Treize est donnée comme vérité, Balzac nous propose plusieurs exemples de ce qu'on qualifierait de sublime profane, à travers la problématique du non-respect du sacré. Dans cette France catholique du XIXe siècle, la religion demeure sans aucun doute l'institution gardienne du sacré. Avec des personnages tels que les Treize, lesquels se positionnent bien au-delà du pouvoir divin, ils détournent ces lieux sacrés — l'église et le couvent — afin d'établir leur hardiesse. Balzac illustre alors dans *Ferragus* et *La Duchesse de Langeais* cette idée de sérénité face aux foudres du ciel, faisant à deux reprises d'un lieu sacré, un lieu de spectacle et de fait, d'une théâtralisation divinement orchestrée.

> [Madame Jules fut amenée à Saint-Roch]. L'église était entièrement tendue de noir. L'espèce de luxe déployé pour ce service avait attiré du monde ; car, à Paris, tout fait spectacle, même la douleur la plus vraie. [...] Mais les curieux furent particulièrement surpris en apercevant les six chapelles latérales de Saint-Roch également tendues de noir. Deux hommes en deuil assistaient à une messe mortuaire dans chacune de ces chapelles. [...] Il y avait, pour les flâneurs ecclésiastiques, quelque chose d'inexplicable dans une telle pompe et si peu de parenté. [...] Outre les desservants ordinaires de Saint-Roch, il s'y trouvait treize prêtres venus de diverses paroisses. [...] De toutes les parties de l'église, l'effroi sourdait ; partout, les cris d'angoisse répondaient aux cris de terreur. Cette effrayante musique accusait des douleurs inconnues au monde, et des

> amitiés secrètes qui pleuraient la morte. [...] [T]oute cette stridente harmonie pleine de foudres et d'éclairs ne parle-t-elle pas aux imaginations les plus intrépides, aux cœurs les plus glacés, et même aux philosophes ? En [entendant les chants], il semble que Dieu tonne. (*F.*, V, 888-889)

À la fois dans le but de rendre hommage à la fille défunte de Ferragus et d'éblouir l'assistance, les Treize font de cette cérémonie funéraire un théâtre païen où les symboles profanes s'accumulent. Sans foi ni loi, ils font preuve d'une audace étonnante, ridiculisant ce lieu sacré qui incarne peut-être l'unique endroit pour qui les gens témoignent encore du respect. Leur sens de la théâtralisation s'atteste par l'ornementation exceptionnelle de l'église qui est alors revêtue de noir, couleur de la mort. De surcroît, ils mettent en scène, ad litteram, la cérémonie, où chaque partie de l'église devient le lieu d'une action, à l'image de la Passion du Christ : les messes mortuaires prennent place dans chacune des six chapelles bordant la nef, sans oublier la cérémonie principale se déroulant dans l'abside de l'église. Chacune d'elles est l'expression même du sens du spectacle dont ils font preuve. À l'aide de procédés d'accumulation, notamment de descriptions, et par l'entremise de la symbolique des chiffres, le narrateur montre l'importance du rituel et exacerbe son extravagance.

La symbolique des chiffres témoigne entre autre d'une théâtralisation bien réfléchie et aboutie, qui s'illustre par l'utilisation du chiffre treize dans un contexte religieux : « il s'y trouvait treize prêtres. » Ce nombre demeure dans l'imaginaire populaire, et dans l'héritage chrétien, un nombre maudit, synonyme de malheur et de souffrance. Dans la tradition chrétienne, il renvoie à la Cène, moment de la trahison de Jésus par Judas ; dans l'alphabet hébreu, la treizième lettre de l'alphabet — *mem* — est associée à la mort[293] ; de même qu'au tarot, la carte treize représente la faucheuse. Gengembre confirme d'ailleurs l'importance de cette symbolique, justifiant entre autre le choix de treize membres pour composer leur cercle afin d'éviter non seulement tout conflit — l'obtention d'une majorité —, mais également par le symbolisme maléfique et les connotations mystiques portés par ce nombre[294].

---

[293]Encyclopédie libre Wikipédia, *13 (nombre)* [En ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/13_(nombre)#Origines.
[294] Gérard Gengembre, « Préface », dans *Histoire des Treize, op. cit.*, p. 7.

Une référence au nombre douze s'observe également dans ce passage : deux personnes assistant aux messes dans les six chapelles. Toujours dans la symbolique chrétienne, le douze incarne le chiffre « saint » : représentant l'accomplissement et le cycle achevé, il est présent partout, notamment avec les douze apôtres, les douze tributs d'Israël, les douze travaux d'Hercule, les douze dieux de l'Olympe ou encore les douze signes zodiaques. Le treize, contrairement au nombre douze, est source de « déséquilibre et tombe dans une portion opposée du divin, et marque une évolution fatale vers la mort, vers l'achèvement d'une puissance et d'un accomplissement[295]. » En somme, ce chiffre mystérieux, entouré de superstitions, ne doit définitivement pas avoir sa place dans une cérémonie religieuse. Qui plus est, il interfère directement avec Dieu, puisque le treize correspond également à la somme des prêtres présidant l'office, des derniers censés pourtant porter la parole divine.

Ainsi, toute la pompe mise en avant dans ce cérémonial alimente un climat d'angoisse, de mal-être et de peur, alors qu'à l'origine, l'église doit être un lieu de réconfort et de tranquillité. Cette atmosphère pesante, mélange de cris, de chants et de prières, ne ressemble plus à un office religieux, mais à une messe noire. Balzac introduit même les symboles antiques de la foudre et des éclairs afin d'achever la métamorphose des Treize en tant que dieux à part entière. La scène se termine sur une impression qui laisse croire à la colère du Divin, lequel assiste à ce spectacle ostentatoire : « il semble que Dieu tonne. »

Mais le détournement des lieux sacrés n'est pas représenté qu'à travers cette scène de l'église, mais aussi dans le spectacle même de la mort, qui suit les funérailles de Clémence ; et à Paris, le Père-Lachaise se veut l'endroit où l'excentricité, au-delà de la mort même, est tolérée, voire nécessaire. Non seulement l'auteur utilise cette mise en scène à des fins romanesques, mais également elle reflète l'appréhension de la mort au début du XIXe siècle: « À l'époque de Balzac, la mort se vit en public, elle donne lieu à un spectacle. En soi, elle est une cérémonie dont les divers temps sont scandés par

[295] Encyclopédie libre Wikipédia, *13 (nombre)* [En ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/13_(nombre)#Origines.

l'arrivée […][296] » des différents personnages et éléments présents dans la cérémonie. Plus encore, « les obsèques sont un lieu de regard par l'ostentation des signes du deuil, ce qui, pour la masse des proches ou des badauds, constitue un spectacle[297]. » On retrouve cette situation dans le cortège accompagnant la dépouille de Mme Jules au cimetière :

> - Monsieur, lui dit Jacquet, nous désirerions savoir où a été inhumée madame Jules. [...]
> - Ah ! je sais, répondit [le concierge du Père-Lachaise] en regardant Jacquet. N'était-ce pas un convoi où il y avait treize voitures de deuil, et un seul parent dans chacune des douze premières ? C'était si drôle que ça nous a frappés... (*F.*, V, 896)

La bizarrerie de la scène à laquelle fait référence le concierge du cimetière s'inscrit parfaitement dans la démarche de sublimation des Treize et complète par la même occasion l'office religieux. Dans le cas présent, il ne s'agit pas d'un non-respect d'un lieu sacré — sinon tout Paris serait irrespectueux ! —, mais plutôt de l'exemple de mise en scène réfléchie et parfaitement interprétée qui de plus, confirme l'idée d'un Balzac anthropologue : les *Scènes de la vie privée* ne sont pas une démonstration de voyeurisme, mais « le tableau vrai de mœurs que les familles ensevelissent aujourd'hui dans l'ombre et que l'observateur à quelquefois de la peine à deviner[298]. »

Ce manque de respect pour le sacré se constate encore dans *La Duchesse de Langeais,* lors de l'entretien entre Antoinette et Montriveau, dans le couvent des Carmélites :

> La main glacée d'une femme, celle de la Supérieure sans doute, tenait encore le rideau[.] [...] Le général s'effaça vivement derrière le rideau, pour ne pas laisser deviner sur son visage les émotions terribles qui l'agitaient[.] [...]
> - Ma mère, [dit Antoinette] d'un ton de voix horriblement calme, ce Français est un de mes frères. [...]
> - Ma mère, cria la sœur Thérèse [Antoinette] en espagnol, je vous ai menti, cet homme est mon amant !
>
> Aussitôt le rideau tomba. (V, 918 ; 920 ; 923)

---

[296] Véronique Bui, « Scénographique de la mort dans les « Scènes de la vie privée », *op. cit.,* p. 333.
[297] *Id.*
[298] Balzac, « Préface de la première édition des *Scènes de la vie privée* », t. I, p. 1173.

Sœur Thérèse, qui doit incarner un modèle de vertu, de foi catholique et d'honnêteté, ment délibérément à la mère supérieure quant à l'identité de Montriveau, et quant à l'objet de cet entretien. Elle met de côté ses vœux, et Dieu par la même occasion, au nom de l'amour et de son amant. Le rythme narratif que l'on perçoit dans la scène, avec ces coups de théâtre qui semblent donner une « cadence » au récit par les constantes révélations d'Antoinette, est accentué par le jeu de rideau qui caractérise la scène.

Premier acte, le rideau se lève, les présentations se font et Antoinette révèle à sa supérieure qu'elle connaît cet homme. Deuxième acte, l'effusion des passions qui conduit à l'annonce du plan d'évasion. L'acte final est l'intrusion du couvent et l'enlèvement d'Antoinette, malgré toutes les barrières morales et religieuses qui se dressent devant les Treize ; car même les prêtres, avec une autorisation du Saint-Père, n'oseraient franchir les murs de ce couvent. (V, 922) La fonction du rideau est ici multiple. D'abord, il structure la narration en la ponctuant, tout en changeant la nature de la scène par sa transgénéricité, mi-théâtre, mi-roman ; la montée ou descente du rideau identifie également les différentes parties du discours et de l'action. Finalement, le rideau symbolise la révélation : la confession de l'amour partagé par Montriveau s'incarne dans ce rideau, motif abondamment utilisé dans l'art pictural médiéval[299] .

Il est donc impossible, aux vues des sus extraits, de nier la théâtralité dont fait preuve Balzac dans son écriture et surtout, l'utilisation qu'il fait de celle-ci dans le développement de ses récits : les exemples précédents établissent bien ce fait. Véronique Bui confirme cette idée dans son article portant sur les représentations de la mort dans les *Scènes de la vie privée* — qui peuvent être reportées à la fois aux autres parties de *La Comédie humaine* et dans d'autres situations que dans des moments de deuils :

> Balzac l'organise [la mort] en faisant preuve d'un souci du décor, de l'éclairage, de la gestuelle et de l'espace scénique. Les héros ne se contentent pas de mourir, ils sont mis en scène dans un cadre précis et délimité qui, par sa concentration, met non

[299] En histoire de l'art, le motif du rideau est utilisé dans la peinture médiévale afin d'exprimer une scène où une partie du Mystère est révélé.

> seulement en valeur la présence des personnages, des objets, des mouvements, mais souligne également le vide, l'attente, la tension, en un mot, le drame.[300]

La théâtralité est donc ce qui contribue, en partie, à créer l'émotion dans ses œuvres et transporter les personnages assistants ou participants à la scène ; tout comme le lecteur. Ensuite, le drame, le mélodrame et le romanesque viennent accentuer la précision scénographique mise en place par Balzac.

Deux exemples de cette mise en scène des personnages dominent dans *La Comédie humaine*. Dans ceux-ci, tout est réfléchi, coordonné et exécuté divinement. Dans l'un, le personnage se veut digne des mélodrames tragiques, et dans l'autre, la description du personnage semble tirée d'un tableau de grand maître. D'abord, l'on retrouve la comtesse Stéphanie de Vandières dans *Adieu,* nouvelle datée de 1830. La pauvre femme, ayant perdu la raison suite aux traumatismes causés par la campagne de Russie, retrouve finalement sa lucidité dans un ultime effort. Alors que son amant, le colonel Philippe de Sucy, reconstitue très fidèlement leur séparation de la Bérézina — mise en scène exceptionnelle et plus vraie que nature —, Balzac offre une scène grotesque avec cette exclamation finale de Philippe, mais qui témoigne de la mise en scène personnelle du personnage : « Adieu, Philippe. Je t'aime, adieu ! - Oh ! elle est morte, s'écria le colonel en ouvrant les bras. » (X, 1013)

Ensuite l'on retrouve cette même mise en scène de la part d'un personnage dans l'ouverture de *La Recherche du l'Absolu* :

> La pose du corps et celle des pieds jetés en avant accusaient l'abattement d'une personne qui perd la conscience de son être physique dans la concentration de ses forces absorbées par une pensée fixe ; elle en suivait les rayonnements dans l'avenir, comme souvent, au bord de la mer, on regarde un rayon de soleil qui perce les nuées et trace à l'horizon quelque bande lumineuse. Les mains de cette femme, rejetées par les bras de la bergère, pendaient en dehors, et la tête, comme trop lourde, reposait sur le dossier. (X, 667)

La position du corps, les jeux de lumière, la contemplation et la mélancolie qui attestent de son état physique et mental posent d'emblée l'état et les particularités du roman : « Un

[300] Véronique Bui, « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », *op. cit*., p. 332.

peintre médiocre qui dans ce moment aurait copié cette femme, eût certes produit une œuvre saillante avec une tête si pleine de douleur et de mélancolie. » (X, 667)

Cependant, la théâtralisation narrative ne suffit pas à elle seule à créer un univers satisfaisant à l'installation du sublime. Dans les exemples présentés ci-dessus, on observe que ces scènes s'appuient toujours sur une toile de fond plus générale, qui révèle la qualité — ou l'imperfection — de ses ornementations, de son architecture ou de son paysage.

Une stylistique du trop-plein

Outre l'exécution de Paquita en elle-même, l'auteur met à profit son talent pour la théâtralisation afin de créer un boudoir où le décor se sublime par lui-même. Préparant l'action à venir, il imagine le boudoir le plus faste possible, riche par la multitude des tissus et des meubles, et tout simplement beau par ses couleurs. Certainement dans le but d'instaurer un jeu de contrastes avec la violence qui suivra, Balzac place ses pièces sur l'échiquier pour créer le plus grand étonnement à la vue de cette scène, débutant par le titre du chapitre, « La force du sang ». Dans cet épisode, il délaisse sa plume au profit du pinceau, car la description qu'il fait du boudoir, comme du massacre par ailleurs, est d'une esthétique picturale sans commune mesure.

> La moitié du boudoir où se trouvait Henri décrivait une ligne circulaire mollement gracieuse, qui s'opposait à l'autre partie parfaitement carrée, au milieu de laquelle brillait une cheminée en marbre blanc et or. Il était entré par une porte latérale que cachait une riche portière en tapisserie et qui faisait face à une fenêtre. Le fer à cheval était orné d'un véritable divan turc, c'est-à-dire un matelas posé par terre, mais un matelas large comme un lit, un divan de cinquante pieds de tour, en cachemire blanc, relevé par des bouffettes en soie noire et ponceau, disposées en losanges. Le dossier de cet immense lit s'élevait de plusieurs pouces au-dessus des nombreux coussins qui l'enrichissaient encore par le goût de leurs agréments. Ce boudoir était tendu d'une étoffe rouge, sur laquelle était posée une mousseline des Indes cannelée comme l'est une colonne corinthienne, par des tuyaux alternativement creux et ronds, arrêtés en haut et en bas dans une bande d'étoffe couleur ponceau sur laquelle étaient dessinées des arabesques noires. Sous la mousseline, le ponceau devenait rose, couleur amoureuse que répétaient les rideaux de la fenêtre qui étaient en mousseline des Indes doublée de taffetas rose, et ornés de franges ponceau mélangé de noir. Six bras en vermeil supportant chacun deux bougies, étaient attachés sur la tenture à d'égales

> distances pour éclairer le divan. Le plafond, au milieu duquel pendait un lustre en vermeil mat, étincelait de blancheur, et la corniche était dorée. Le tapis ressemblait à un châle d'Orient, il en offrait les dessins et rappelait les poésies de la Perse, où des mains d'esclaves l'avaient travaillé. Les meubles étaient couverts en cachemire blanc, rehaussé par des agréments noirs et ponceau. La pendule, les candélabres, tout était en marbre blanc et or. La seule table qu'il y eût avait un cachemire pour tapis. D'élégantes jardinières contenaient des roses de toutes les espèces, des fleurs ou blanches ou rouges. Enfin le moindre détail semblait avoir été l'objet d'un soin pris avec amour. Jamais la richesse ne s'était plus coquettement cachée pour devenir de l'élégance, pour exprimer la grâce, pour inspirer la volupté. Là tout aurait réchauffé l'être le plus froid. Les chatoiements de la tenture, dont la couleur changeait suivant la direction du regard, en devenant ou toute blanche, ou toute rose, s'accordaient avec les effets de la lumière qui s'infusait dans les diaphanes tuyaux de la mousseline, en produisant de nuageuses apparences. L'âme a je ne sais quel attachement pour le blanc, l'amour se plaît dans le rouge, et l'or flatte les passions, il a la puissance de réaliser leurs fantaisies. Ainsi tout ce que l'homme a de vague et de mystérieux en lui-même, toutes ses affinités inexpliquées se trouvaient caressées dans leurs sympathies involontaires. Il y avait dans cette harmonie parfaite un concert de couleurs auquel l'âme répondait par des idées voluptueuses, indécises, flottantes. Ce fut au milieu d'une vaporeuse atmosphère chargée de parfums exquis que Paquita, vêtue d'un peignoir blanc, les pieds nus, des fleurs d'oranger dans ses cheveux noirs, apparut à Henri agenouillée devant lui, l'adorant comme le dieu de ce temple où il avait daigné venir. (*FYO*, V, 1087-1088)

Le boudoir de Paquita est l'incarnation même du boudoir idyllique, lieu où peuvent s'épanouir l'amour et les passions, invitant à « l'embrasement des sens[301]. » Rappelant l'Orient par ces riches détails, « chaude symphonie lumineuse, débauche d'étoffes voluptueuses, [...] [ce lieu] luxueux et luxurieux [...] transporte l'individu dans un rêve sensuel et érotique[302]. » Par ce mélange harmonieux de blanc, de rouge et d'or, qui ne va pas sans rappeler la physionomie de Paquita — teint pâle, lèvres rouges, yeux couleur d'or —, Balzac fait de ce boudoir un poème matérialisé pour le seul bonheur des yeux de ses occupants. Le sublime se dégageant de cette scène se matérialise dans l'antinomie structurelle des particularités balzaciennes, c'est-à-dire la description inhérente au réalisme.

D'emblée, le boudoir associe la perfection intrinsèque du cercle d'une part, et l'esprit de la symétrie du carré de l'autre, deux structures formellement opposées. Cet idéal architectural rappelle le beau classique — car la beauté d'un objet à la Renaissance

---

[301] Gérard Gengembre, « Au fil du texte », dans *Histoire des Treize, op. cit*., p. XIV.
[302] *Id*.

se traduit par la grâce de ses lignes et de la symétrie de ses contours —, mais intègre l'exubérance caractérisant la noblesse du XIXe siècle. Si dans les exemples proposés précédemment l'éloge du vide et de l'infini a été fait dans la création du sublime, il en va de même pour l'inverse : au même titre que le vide, le plein, ou dans le cas présent le trop-plein, peut produire le même effet. Si la vacuité occasionne l'angoisse et le sentiment de solitude, la plénitude oppresse. Tout comme l'infini, elle fait perdre les repères par la trop grande quantité de détails, car selon Yvon Le Scanff, le paysage illimité peut facilement se transformer en paysage de vacuité[303]. Ce qui avait et constituait a priori une frontière devient alors une ouverture infinie. Dans ce décor baroque, le lectateur peut facilement laisser aller son imagination et contempler la multitude d'objets en perdant toute notion du temps et de l'espace. On retrouvera d'ailleurs ce même sentiment dans les appartements de la vieille dame dans *Ferragus* et bien sûr dans l'ouverture de *La Peau de chagrin.*

Selon Burke, tous les sentiments de privations sensorielles, c'est-à-dire la vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence, sont source de sublime, bien qu'il y voit « essentiellement l'origine objective de l'expression de la terreur subjective[304]. » Or, pour Yvon Le Scanff, ces privations incarnent précisément le sublime du paysage romantique, que nous nous permettons de transposer au décor romantique.

De là, il ne faut pas omettre l'importance que prend l'accessoire dans le texte balzacien qui souvent sera au cœur de l'action et influencera le sublime (la croix de Lorraine dans *La Duchesse de Langeais* ou encore le crucifix dans *La Grande Bretèche*). Par exemple, ces éléments prennent beaucoup d'importance dans un récit comme *La Recherche de l'Absolu* où d'abord, tout est question d'accessoire — argenterie, meubles, peintures, produits chimiques — et que de surcroît, l'action se déroule en Flandre, contrée prisée et connue pour l'accessoire, ses natures mortes. Et Balzac fait converger son histoire sur cet élément, peignant l'histoire des Claës à la manière des Flamands :

[303] Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, *op. cit*., p. 134.
[304] Burke, *Recherche, op. cit.,* p. 115

« Aussi est-il presque impossible de ne pas être pris d'une espèce d'attendrissement à la peinture de la vie flamande, quand les accessoires en sont bien rendus. » (X, 658)

Dans *La Fille aux yeux d'or*, l'accessoire ne sera pas tant un motif, mais plutôt un médium, c'est-à-dire un moyen de transmettre l'esthétique et le tragique de la scène. En effet, la spécificité du boudoir de la jeune Espagnole s'incarne dans la qualité du décor : il présente ces caractéristiques décrites plus haut qui entraînent l'égarement du regard et son exultation par l'exubérance et la richesse des ornements.

Balzac s'intéresse d'abord à la matière des objets : cheminée en marbre blanc et or, soie noire, mousselines des Indes, lustre en vermeil, cachemire blanc, tapis d'Orient. Noblesse des matériaux, origines exotiques et agencements circonspects donnent un caractère fantasmagorique et exceptionnel à ce boudoir, ébahissant celui qui le regarde : le jeune de Marsay, qui pourtant a l'habitude de contempler ce type de décor, sera lui-même sans voix face à cet appartement qui confond l'entendement. Le champ lexical utilisé pour décrire les lieux rehausse sa singularité grâce à une sémantique qui « élève » : gracieuse, parfaitement, riche, enrichi, goût, agrément, poésie et élégante sont autant de termes qui viennent affiner ce boudoir où « le moindre détail sembl[e] avoir été l'objet d'un soin pris avec amour. » (V, 1088) Ce décor haut en couleur peut rappeler l'élégance des peintures de la Renaissance illustrant des figures antiques dans toute leur volupté, prenant place dans un empire byzantin mythique.

La coalescence mise en place ici par Balzac, c'est-à-dire l'association des formes, des matériaux et des couleurs, est parfaite. Savant mélange d'exotisme et de mystères, de sensualité et de voyeurisme à la fois, certes le boudoir distingué tend à sublimer la scène, mais pas littéralement ; car le caractère singulier de la chambre apparaît dans la scène qui conclut le récit avec le meurtre de Paquita. Effectivement, ce paradis terrestre ne restera pas intact indéfiniment ; mais l'analyse en parallèle des deux scènes présentant ce boudoir sera effectuée dans la catégorie intitulée « le sublime impétueux ».

Mais déjà il est possible de souligner qu'un certain voyeurisme se met en place entre le lecteur et le récit, celui-ci épiant une scène amoureuse qui logiquement se déroule dans un lieu supposément clos — le boudoir, dernier lieu privé, pourrait-on dire, de ce Paris affamé et sans scrupule où tout se sait et se voit —, qui se retrouvera renforcer avec l'arrivée de de Marsey au moment où la marquise de San Real attaque sauvagement la pauvre Espagnole.

Cependant, le boudoir de Paquita n'est pas le seul lieu qui témoigne du sublime par rapport à la plénitude du décor. Bien que de nombreux exemples existent dans *La Comédie humaine*, intéressons-nous à trois en particulier, lesquels composent, avec l'épisode de *La Fille aux yeux d'or*, un panorama des types de décors : le noble, le pauvre et l'artiste. Le boudoir bourgeois est volontairement exclu de ce panorama, la définition du sublime allant à l'encontre de la nature intrinsèque de cette classe sociale.

Nous traiterons ultérieurement de l'effet de l'argent sur le sublime et nous constaterons qu'il agit fortement à contresens : il tend davantage à le diminuer qu'à l'augmenter. Mais en laissant de côté cet argument, ce qui caractérise la bourgeoisie du XIXe siècle est son enflure naturelle. En effet, comme l'identifie Longin, l'enflure est l'un des trois éléments du discours qui interfère avec le sublime, car par trop de minutie, n'aboutissons-nous pas à la froideur ? « [L]'enflure sans mesure est impardonnable, encore moins pourrait-elle, à mon avis, s'adapter à des discours qui ont la réalité comme sujet[305] », écrit Longin. Le sublime est tout sauf un ancrage dans la réalité, puisqu'il entrave l'élévation de l'homme. Ainsi, une bourgeoise attriquée en noble ne sera-t-elle pas ridicule dans sa tentative de paraître « élevée », alors que cette qualité est supposément naturelle et non acquise. Bien que quelques personnages de *La Comédie humaine* réussissent cette ascension spectaculaire, la majorité échoue et se prouve ridicule : Lucien de Rubempré sera banni des salons dans *Illusions perdues* ; et dans *Splendeurs et misères*, il ne réussira pas à changer l'image qu'a Esther Gobseck d'elle-même (courtisane), et ce même après l'intervention du baron Nucingen qui lui proposera toutes les extravagances possibles et changera son statut social. Il semble donc que le

[305] Longin, *Du Sublime, op. cit.,* p. 55.

travestissement de l'essence du sublime demeure un échec prévisible dans une perspective bourgeoise, bien que Balzac prouvera à quelques occasions le contraire grâce à certains personnages bien construits.

Les appartements de Paquita ont illustré le sublime de l'ornemental chez la noblesse, tout comme il en sera le cas pour les appartements de Madame Étienne Gruget (la mère d'Ida) dans *Ferragus*, des ateliers de Frenhofer et de Théodore de Sommervieux, respectivement dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *La Maison du chat-qui-pelote* ; et enfin, de la boutique de l'antiquaire dans *La Peau de chagrin*. Chacun démontre, à sa manière, comment un décor de plénitude peut se transformer en un décor de vacuité, et de sorte prétendre au sublime par l'infini qu'il occasionne.

Dans *Ferragus*, l'originalité balzacienne se traduit d'abord par le renversement de l'esthétique romantique, c'est-à-dire que le lieu n'inspire plus nécessairement les états d'âme comme chez les classiques, mais plutôt reflète l'âme du personnage — à quelques exceptions près. Par exemple, les tableaux brossés par Goethe, présentant des lieux géographiquement définis avec un espace limité, sont à même d'éveiller en chaque personnage un paysage typiquement romantique (fontaine, montagne, vallée, une maison de campagne, deux tilleuls) — « je suis mélancolique face à un paysage mélancolique » — ; chaque élément devient essentiel et réel à ce microcosme parfait. Le paysage est une construction complexe et réfléchie, qu'il soit harmonieux et équilibré comme dans *La Souffrance du jeune Werther* ou qu'il soit dramatique et en perspective comme dans *Faust*. À l'inverse, chez Balzac, le paysage n'influera plus sur l'âme, le lieu devenant davantage la réflexion de l'intériorité du personnage. Ce phénomène s'observe notamment à travers Ferragus, qui apparaît toujours dans un décor qui reflète son immoralité :

> La manière dont les sons retentissaient dans l'intérieur lui annonça un appartement encombré de choses [...] : la poussière, la graisse, et je ne sais quelle couleur particulière aux taudis parisiens, mille saletés qui encadraient, vieillissaient et tachaient les murs humides, les balustres vermoulus de l'escalier, les châssis disjoints des fenêtres et les portes primitivement rouges. [...] Jules suivit cette femme dans une première pièce où il vit, mais en masse, des cages, des ustensiles de ménage, des fourneaux, des meubles, de petits plats de terre pleins de pâtée ou d'eau pour le chien

> et les chats, une horloge de bois, des couvertures, des gravures d'Eisen, de vieux fers entassés, mêlés, confondus de manière à produire un tableau véritablement grotesque. (*F*., V, 868)

Ce *capharnaüm* est non seulement caractéristique du sublime balzacien, mais aussi du personnage de Ferragus. À travers ordures et saletés, Ferragus apparaît aussi dans des circonstances peu ordinaires : « Jules aperçut en effet un homme occupé à panser un cordon de plaies, produites par une certaine quantité de brûlures pratiquées sur les épaules de Ferragus [...]. » (V, 874) L'intériorité du personnage inocule la pièce et se construit à son image. On se trouve alors face à deux types de sublime : un sublime géographique institué par l'étrangeté des lieux, l'accumulation des objets et le mauvais état de l'appartement, qui créent une atmosphère inhabituelle, laissant présager une scène importante quant au déroulement du récit ; et un sublime circonstanciel, reposant sur l'état physique du forçat, image horrible d'un corps blessé, meurtri, où l'on s'attarde à recouvrir de pansements des brûlures qui semblent avoir été pratiquées volontairement. Stupeur, fascination et incompréhension envahissent le lectateur, ce dernier ne sachant plus que regarder et qu'en penser. Autrement dit, pour un bourgeois tel que M. Jules habitué à la propreté, à la beauté et à un certain confort, cet appartement le dégoûte et l'attire, tout comme cette image d'un Ferragus agonisant dans son lit. Curiosité ou attraction nous demanderons-nous ? Un peu des deux, mais surtout du sublime. En effet, l'accumulation d'objets et de saletés, de bruits et d'odeurs éveillent les sens, produisant une forte impression chez Jules, combinée ensuite à l'image de ce Ferragus écorché, mais combattant.

D'une autre manière, les ateliers de Guillaume de Sommervieux et de Frenhofer font preuve d'un certain potentiel en matière de sublime. Les descriptions qu'en donne l'auteur dans ces deux œuvres sont plutôt brèves et présentent certains éléments les prédisposant au sublime, sans toutefois en démontrer l'existence. Dans le thème actuel, c'est-à-dire les décors, l'atelier de Frenhofer semble parfaitement adéquat : éparpillés ça et là s'accumulent des toiles, de la peinture et des pinceaux ; ici un pied, là-bas une tête, entre les deux un bras. Cette pièce incarnant la création à proprement dire est propice à la naissance d'un chef-d'œuvre, et tel le laboratoire de Victor Frankenstein dans le roman

de Mary Shelly, des parties de corps attendent patiemment d'être assemblées pour donner naissance à un être surnaturel, défiant toute nature. Mais la richesse des lieux et le talent du peintre ne suffisent pas : d'une part les descriptions sont insuffisantes et de l'autre le peintre échoue à enfanter son œuvre suprême.

Or, si la narration est trop brève dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* pour que le sublime y prenne racine, le cabinet des curiosités dans *La Peau de chagrin* est éminemment abouti. À vrai dire, l'analyse de cette scène pourrait constituer une étude à elle seule. Pour le bien de la recherche actuelle, nous nous intéresserons donc seulement aux sensations ressenties par Raphaël de Valentin face aux objets qu'il contemple.

> [Raphaël] voulut se soustraire aux titillations que produisaient sur son âme les réactions de la nature physique, et se dirigea vers un magasin d'antiquités dans l'intention de donner une pâture à ses sens […]. C'était, pour ainsi dire, quêter du courage et demander un cordial, comme les criminels qui se défient de leurs forces en allant à l'échafaud ; mais la conscience de sa prochaine mort rendit pour un moment au jeune homme l'assurance d'une duchesse qui a deux amants, et il entra chez le marchand de curiosités d'un air dégagé, laissant voir sur ses lèvres un sourire fixe comme celui d'un ivrogne. N'était-il pas ivre de la vie, ou peut-être de la mort. Il retomba bientôt dans ses vertiges, et continua d'apercevoir les choses sous d'étranges couleurs, ou animées d'un léger mouvement dont le principe était sans doute dans une irrégulière circulation de son sang, tantôt bouillonnant comme une cascade, tantôt tranquille et fade comme l'eau tiède. […]
>
> Au premier coup d'œil, les magasins lui offrirent un tableau confus, dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient. […] C'était une espèce de fumier philosophique auquel rien ne manquait, ni le calumet du sauvage, ni la pantoufle vert et or du sérail, ni le yatagan du Maure, ni l'idole des Tartares. […] Ces monstrueux tableaux étaient encore assujettis à mille accidents de lumière par la bizarrerie d'une multitude de reflets dus à la confusion des nuances, à la brusque opposition des jours et des noirs. L'oreille croyait entendre des cris interrompus, l'esprit saisir des drames inachevés, l'œil apercevoir des lueurs mal étouffées. Enfin une poussière obstinée avait jeté son léger voile sur tous ces objets, dont les angles multipliés et les sinuosités nombreuses produisaient les effets les plus pittoresques. […] Après cette impression brumeuse, il voulut choisir ses jouissances ; mais à force de regarder, de penser, de rêver, il tomba sous la puissance d'une fièvre due peut-être à la faim qui rugissait dans ses entrailles. La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme ; le désir qui l'avait poussé dans le magasin fut exaucé : il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean dans Pathmos. […]

> Poursuivi par les formes les plus étranges, par des créations merveilleuses assises sur les confins de la mort et de la vie, il marchait dans les enchantements d'un songe. Enfin, doutant de son existence, il était comme ces objets curieux, ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant. Là, le génie humain apparaissait dans toutes les pompes de sa misère, dans toute la gloire de ses gigantesques petitesses. Une table d'ébène, véritable idole d'artiste, sculptée d'après les dessins de Jean Goujon et qui coûta jadis plusieurs années de travail, avait été peut-être acquise au prix du bois à brûler. Des coffrets précieux, des meubles faits par la main des fées, y étaient dédaigneusement amoncelés. […] Il étouffait sous les débris de cinquante siècles évanouis, il était malade de toutes ces pensées humaines, assassiné par le luxe et les arts, oppressé sous ces formes renaissantes qui, pareilles à des monstres enfantés sous ses pieds par quelque malin génie, lui livraient un combat sans fin. Semblable en ses caprices à la chimie moderne qui résume la création par un gaz, l'âme ne compose-t-elle pas de terribles poisons par la rapide concentration de ses jouissances, de ses forces ou de ses idées ? Beaucoup d'hommes ne périssent-ils pas sous le foudroiement de quelque acide moral soudainement épandu dans leur être intérieur ? (X, 68-71)

Il est difficile de rendre compte de la richesse de la description et de sa qualité étant donné l'étendue du passage. Bien que l'on s'attarde actuellement à l'analyse du décor, l'intérêt de cette scène ne se cristallise pas à travers sa construction, mais dans les réactions de Raphaël. Il est d'abord important de souligner la virtuosité de l'auteur dans la construction de ce passage : les centaines, voire les milliers d'objets décrits, ne sont pas inventoriés par Balzac, mais savamment présentés dans une continuité déroutante, chaque artefact en interaction avec celui qui est limitrophe. Fasciné, mais étouffé sous « cinquante siècles de pensées humaines et d'œuvres d'art », les sensations et émotions éprouvées par Raphaël expriment parfaitement l'effet du sublime induit par la plénitude et la beauté. Tâchant d'oublier son suicide imminent, il cherche l'ivresse (dionysiaque) qui le soustraira à la réalité, désireux de donner « pâture » à ses sens. Les vertiges qui le frappent sont autant de joies et de plaisirs sensuels pour son âme, lui permettant de « voir par avance les ossements de vingt mondes » (X, 69), où tout ce qu'il voit s'apparente à « un miroir plein de facettes dont chacune représent[e] un monde. » (X, 70) Il semble alors que le trop-plein qui l'enveloppe lui ouvre l'esprit et le transporte verticalement, « monta[nt] par degrés vers un monde idéal, arriva[nt] dans les palais enchantés de l'Extase ». L'architecture du texte paraît exemplifier à la perfection la théorie de Longin de l'enthousiasme, où l'extase occupe le haut de la pyramide et incarne donc le plaisir suprême[306]. L'agrégation englobante lui offre également un mélange de

[306] *Cf.* p. 43.

tons et de nuances, conséquence de « mille accidents de lumières », cette opposition entre les blancs et les ombres contribuan à la diffusion du sublime[307]. Et ce voile de poussière vient accentuer non seulement ces jeux de lumière, mais aussi intègre le mystère ; mystère linguistique par l'utilisation du mot *voile* ; mystère par l'impact de celle-ci sur les objets, les recouvrant, les masquant, laissant ainsi le spectateur dans l'incertitude quant à la nature du sujet.

Cette ambiance un peu mystique, où « les instruments de mort […] [sont] jetés pêle-mêle avec [l]es instruments de vie » et où « le commencement du monde et les événements d'hier se mari[ent] avec une grotesque bonhomie » (X, 69), laisse entendre les joies et les peines de ces récits comme s'ils étaient actuels. L'ivresse gagne alors à nouveau le personnage, sous la forme d'une fièvre délirante où son appétit grandissant pour ces choses devient gargantuesque. À noter que le délire est un terme plus qu'important dans le contexte présent, car en laissant de côté les représentations du fou prophète — état qui d'ailleurs le plonge dans une transe transcendantale et lui permet d'atteindre la vérité —, l'étymologie même du mot se rapproche de la définition du sublime. Terme de médecine, *delirium tremens*, littéralement « délire tremblant », définit un délire aigu particulier aux alcooliques, occasionnant tremblements, fièvre et onirisme ; les correspondances entre la théorie de l'enthousiasme et de la figure du dionysiaque sont une fois de plus assurées. Car Nietzsche décrit l'apollinien et le dionysiaque « comme les deux mondes esthétiques distincts du *rêve* et de l'*ivresse*, dont les manifestations physiologiques offrent une opposition correspondant à celle de l'apollinien et du dionysiaque[308]. » Ainsi, l'ivresse de l'être dont témoigne Raphaël montre l'effet du sublime sur l'homme. Mais la frontière entre le Beau et le sublime n'a jamais été aussi ambiguë que dans cet extrait, puisque les descriptions intègrent les particularités des deux phénomènes : le songe et cette ébriété envahissante. Toutefois, l'on retient ici davantage la participation du sublime car comme l'établissent Longin, Burke, Kant, Hegel

[307] Burke identifie clairement la lumière et l'ombre comme l'une des origines du sublime dans des chapîtres tels que « De la différence entre la clarté et l'obscurité par rapport aux passions », « La lumière », « Pourquoi l'obscurité est terrible », « Les effets du noir » et « Les effets du noir modéré ». *cf. Recherche, op. cit*.

[308] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie,* § I-1, p. 42.

et Nietzsche, il agit d'une manière éminemment plus conséquente sur l'homme que le Beau.

Cette incertitude esthétique se traduit également dans le texte par l'indécision existentielle dont le personnage fait preuve : « il était comme ces objets curieux, ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant. » Raphaël va jusqu'à s'alarmer de l'effet de cette surabondance de beauté sublime (adjectif) qui mettrait sa vie en danger, le trop-plein physique se translatant alors en trop-plein moral. Dans l'édition originale de 1831 de *La Peau de chagrin*, le sens de cette phrase est bien différent de la version connue de l'édition Furne et laisse sous-entendre une volonté différente : « Et beaucoup d'hommes périssent aussi victimes de quelque acide moral qu'ils se sont eux-mêmes distillés sur le cœur [309] . » L'homme aurait donc une tendance générale à se mettre en péril volontairement pour atteindre ce sentiment singulier qu'entraîne le sublime, en toute connaissance des conséquences désastreuses qu'il peut avoir sur le corps, puisque les idées de douleur et de danger « sont les plus puissantes de toutes[310]. » De sorte que la liberté kantienne et la sécurité de Burke seraient écartées ? Ceci est tout à fait concevable d'une perspective philosophique — ne s'agit-il pas du but premier de *La Peau de chagrin ?* —, mais puisque le sublime est principalement un sentiment réel, l'on doit absolument confirmer l'hypothèse des deux philosophes : une mise en danger personnelle est possible, dès que l'individu sait que la mort n'est pas inhérente à celle-ci.

L'introduction de *La Peau de chagrin* est donc éminemment importante dans l'analyse du phénomène sublime, car il semble que cette accumulation stupéfiante agit de manière détournée, bombardant le jeune Raphaël de sensations et de sentiments dépassant ce qu'un homme normal serait en mesure de traiter. Il se retrouve alors dans un état psychophysique favorable afin d'appréhender toute la portée des objets le cernant. Dans l'un de ses articles, Juliette Frølich expose d'ailleurs cette facilité de l'auteur à transmettre une émotion à l'aide d'une image proprement composée. « Il y en

[309] Balzac, *La Peau de chagrin,* Paris, Charles Gosselin et Urbain Canel Libraires, t. I, 1831, p. 86.
[310] Burke, *Recherche, op. cit*., p. 95.

a de toutes sortes, dit-elle : le registre émotionnel va du simplement « touchant », à l'instar d'image d'Épinal, jusqu'au « terrifiant », à l'« horrible » et au « sublime » des grands tableaux de mélodrame[311]. » Ce qui est offert à Raphaël dans ce cabinet des mystères est un mélange de toutes ces émotions, c'est-à-dire un monde de la « signifiance » au même titre que les symbolistes, ou pour reprendre une formule d'Albert Béguin, un monde « où tout un réseau d'analogies et de correspondances circule dans les formes offertes à nos sens, pour les animer d'une vie spirituelle et les faire entrer dans l'autre réalité, celle des esprits et des âmes[312]. » Il est d'autant plus primordial de noter que ce transfert de réalité s'effectue volontiers chez Raphaël par cet « acide moral » qui influe sur l'âme et rend le sujet de son regard sublime.

Ce mélange de stimulations sensuelles — sons, odeurs, textures et images — caractérise l'écriture d'un Balzac autoritaire et symboliste avant l'heure, où chaque scène exprime explicitement le sentiment qu'elle doit créer, où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent […]/Qui chantent les transports de l'esprit et des sens[313]. » Car chaque image entretient une relation poétique réciproque avec les autres, dotant ainsi la scène d'un potentiel émotionnel et symbolique[314]. Balzac pousse encore plus loin cette connexion « anagogique » par le biais du langage universel et très apprécié par l'auteur qu'est la musique.

---

[311] Juliette Frølich, « Codes du cœur - Code des larmes : Balzac imagier et dramaturge de mélodrame », *op. cit.*, p. 57.
[312] Albert Béguin, « Préface pour *Le Curé de village* », dans *Balzac lu et relu*, Neufchâtel, La Baconnière, et Paris, Le Seuil, 1965, p. 201.
[313] Charles Baudelaire, « Correspondances », dans *Les Fleurs du mal*, édition établie par John E. Jackson, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Livre de poche (Coll. Classique), 1999, p. 55.
[314] Juliette Frølich, « Codes du cœur - Code des larmes : Balzac imagier et dramaturge de mélodrame », *op. cit.,* p. 58.

V
Le sublime musical

> La musique seule a la puissance de nous faire rentrer en nous-mêmes ; tandis que les autres arts nous donnent des plaisirs définis.
>
> Balzac, (*Gam.*, X, 480)

À l'opéra ou au théâtre, chanteur ou musicien, la musique est abordée comme un langage à part entière dans *La Comédie humaine.* Non seulement semble-t-elle bouleverser les cœurs, mais également établir un dialogue, au sens littéral ou figuré, entre différents partis.

La musique en littérature, sujet introduit par Diderot, devient un thème récurrent à l'ère romantique : les auteurs s'ingénient à mettre en évidence les correspondances entre les différents arts, tâchant de transmettre les émotions liées à chacun et finalement s'efforçant d'incarner l'artiste idéal du XIXe siècle à l'exemple d'Hoffmann — auteur, compositeur, dessinateur et juriste. Mais encore, l'intérêt singulier que l'on porte à la musique dans cette étude se cristallise autour de son caractère illimité, puisque la musique peut facilement se libérer des formes prescrites et tend à imiter la nature, car elle est inspirée par celle-ci. (*Gam*., X, 481)

Le thème apparaît périodiquement dans *La Comédie humaine,* offrant alors des tableaux éminemment touchants. En effet, qu'il s'agisse de simples scènes de salon, d'opéra ou religieuse, la musique sert à la fois de divertissement, d'analogie ou de moyen d'expression. D'ailleurs Balzac instaure cette correspondance artistique dans presque tous ses écrits, où chaque description d'un homme, d'une peinture ou d'une situation trouvera son équivalent à travers la musique ; il semblerait que la mémoire auditive et les émotions qu'elle engendre sont d'une telle puissance que les analogies musicales servent

à les transmettre plus efficacement, permettant même de « reconnaî[tre] sa propre situation » (X, 489) par le caractère personnel qu'elle suscite chez l'individu. Hoffmann écrivait d'ailleurs que « ce n'est pas seulement en rêve et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums[315]. »

Dialogue musical

De fait, nous n'oublierons jamais les retrouvailles d'Armand de Montriveau et d'Antoinette de Navarreins dans *La Duchesse de Langeais,* roman dédié à Franz Liszt. Grâce à la musique, Balzac élabore une scène où la charge émotive est traduite en sons, car « le son est la lumière sous une autre forme : l'une et l'autre procèdent par des vibrations qui aboutissent à l'homme et qu'il transforme en pensées dans ses centres nerveux. » (*Gam.*, X, 478) La transcription musicale est ce phénomène de matérialisation des sentiments, où l'intériorité du personnage est communiquée à travers le médium fort qu'est la musique ; ou comme le narrateur l'affirme, se référant aux airs joués par Antoinette, il s'agit de « l'expression d'un cœur presque effrayé de son bonheur, en présence des splendeurs d'un périssable amour. » (*DL*, V, 912) La scène se divise en deux parties qui seront respectivement identifiées les retrouvailles et l'échange.

> Les sensations que lui causèrent les différents morceaux exécutés par la religieuse sont du petit nombre de choses dont l'expression est interdite à la parole, et la rend impuissante, mais qui, semblables à la mort, à Dieu, à l'Éternité, ne peuvent s'apprécier que dans le léger point de contact qu'elles ont avec les hommes. […] Enfin, au *Te Deum*, il fut impossible de ne pas reconnaître une âme française dans le caractère que prit soudain la musique. Le triomphe du Roi Très Chrétien excitait évidemment la joie la plus vive au fond du cœur de cette religieuse. Certes elle était Française. Bientôt le sentiment de la patrie éclata, jaillit comme une gerbe de lumière dans une réplique des orgues où la sœur introduisit des motifs qui respirèrent toute la délicatesse du goût parisien, et auxquels se mêlèrent vaguement les pensées de nos plus beaux airs nationaux. […]
>
> Le soupçon réveillé dans le cœur du général fut presque justifié par le vague rappel d'un air délicieux de mélancolie, l'air de *Fleuve du Tage*, romance française dont souvent il avait entendu jouer le prélude dans un boudoir de Paris à la personne qu'il

[315] E.T.A Hoffmann, *Kreisleriana*, Éditions Renduel, 1933, t. XIX, p. 45-46.

> aimait, et dont cette religieuse venait alors de se servir pour exprimer, au milieu de la joie des triomphateurs, les regrets d'une exilée. (V, 909-910)

Depuis le début de cette étude, une tentative d'appréhension et de reconnaissance d'un phénomène qui de nature dépasse l'entendement fut entreprise. Les outils utilisés afin de traduire l'essence du sublime ont été aussi divers que les paysages, les objets ou les sensations présentés par Balzac. Mais il paraît que l'auteur a trouvé le médium idéal pour transmettre cette émotion particulière que crée le sublime grâce à la musique. Car qui ne se rappelle pas ce qu'un air particulier causa chez lui ? La musique, au même titre que le sublime, transporte l'âme de celui qui l'écoute. Le kaléidoscope d'émotions suscité par l'écoute est impressionnant. La musique donne le vertige, fait voyager : elle plonge l'individu dans la plus grande mélancolie, dans les sombres recoins de son âme où peurs et angoisses se côtoient, pour l'en faire sortir aussitôt et l'enlever vers les cieux, vers une joie impondérable et incompréhensible ; les souvenirs se bousculent, les joies et les peines se succèdent, l'amour se confronte à la haine. La solitude qui l'emplit permet d'apprécier cette complexité, ces vagues qui submergent et chavirent les cœurs. N'existe-t-il pas autant d'instrument que de sentiments ? Et chacun n'est-il pas à même de créer une diversité saisissante de sensations ? Le *staccato* traduit une urgence, une envolée ou encore un rythme jovial grâce à des mouvements rapides et détachés ; le *legato* est harmonique et plein, éliminant les silences et prônant la continuité. Balzac communique cette idée d'une musique qui se suffit et devient un langage à part entière où le phrasé musical se transmute en intonations et en humeurs : piano, pianissimo, forte, fortissimo, pizzicato, vibrato, spiccato, glissando, harmonie ou double corde ; chacun exprime une technique d'exécution différente, à la manière des nuances de la voix.

> Ne trouvez-vous pas […] dans cette musique vive, heurtée, bizarre, mélancolique et toujours grande, l'expression de la vie d'un épileptique enragé de plaisir, ne sachant ni lire ni écrire, faisant de chacun de ses défauts un degré pour le marchepied de ses grandeurs, tournant ses fautes et ses malheurs en triomphes ? (*Gam.*, X, 488)

De siècle en siècle, les auteurs ont tous tenté de traduire en mot les effets d'un objet/sujet quelconque sur l'homme, sachant toutefois qu'il était souvent impossible d'honorer la réalité par la parole. Balzac a compris cette impossibilité fondamentale, ce qui l'a amené vers la musique ; sans compter que dans cette situation particulière, la

condition d'Antoinette la condamne à ne pas pouvoir s'entretenir avec son amant. L'auteur offre alors une scène originale dans laquelle les airs joués deviennent de longues tirades exprimant les pensées de la jeune femme, instaurant un « dialogue » entre les amoureux.

> Au *Magnificat*, les orgues semblèrent lui faire une réponse qui lui fut apportée par les vibrations de l'air. L'âme de la religieuse vola vers lui sur les ailes de ses notes, et s'émut dans le mouvement des sons. La musique éclata dans toute sa puissance ; elle échauffa l'église. Ce chant de joie, consacré par la sublime liturgie de la Chrétienté romaine pour exprimer l'exaltation de l'âme en présence des splendeurs du Dieu toujours vivant, devint l'expression d'un cœur presque effrayé de son bonheur, en présence des splendeurs d'un périssable amour qui durait encore et venait l'agiter au-delà de la tombe religieuse où s'ensevelissent les femmes pour renaître épouses du Christ.
>
> L'orgue est certes le plus grand, le plus audacieux, le plus magnifique de tous les instruments créés par le génie humain. Il est un orchestre entier, auquel une main habile peut tout demander, il peut tout exprimer. N'est-ce pas, en quelque sorte, un piédestal sur lequel l'âme se pose pour s'élancer dans les espaces lorsque, dans son vol, elle essaie de tracer mille tableaux, de peindre la vie, de parcourir l'infini qui sépare le ciel de la terre ? Plus un poète en écoute les gigantesques harmonies, mieux il conçoit qu'entre les hommes agenouillés et le Dieu caché par les éblouissants rayons du sanctuaire les cent voix de ce chœur terrestre peuvent seules combler les distances, et sont le seul truchement assez fort pour transmettre au ciel les prières humaines dans l'omnipotence de leurs modes, dans la diversité de leurs mélancolies, avec les teintes de leurs méditatives extases, avec les jets impétueux de leurs repentirs et les mille fantaisies de toutes les croyances. Oui, sous ces longues voûtes, les mélodies enfantées par le génie des choses saintes trouvent des grandeurs inouïes dont elles se parent et se fortifient. […] En effet, la joie de la religieuse n'eut pas ce caractère de grandeur et de gravité qui doit s'harmonier avec les solennités du *Magnificat* ; elle lui donna de riches, de gracieux développements, dont les différents rythmes accusaient une gaieté humaine. Ses motifs eurent le brillant des roulades d'une cantatrice qui tâche d'exprimer l'amour, et ses chants sautillèrent comme l'oiseau près de sa compagne. Puis, par moments, elle s'élançait par bonds dans le passé pour y folâtrer, pour y pleurer tour à tour. Son mode changeant avait quelque chose de désordonné comme l'agitation de la femme heureuse du retour de son amant. Puis, après les fugues flexibles du délire et les effets merveilleux de cette reconnaissance fantastique, l'âme qui parlait ainsi fit un retour sur elle-même. La musicienne, passant du majeur au mineur, sut instruire son auditeur de sa situation présente. Soudain elle lui raconta ses longues mélancolies et lui dépeignit sa lente maladie morale. Elle avait aboli chaque jour un sens, retranché chaque nuit quelque pensée, réduit graduellement son cœur en cendres. Après quelques molles ondulations, sa musique prit, de teinte en teinte, une couleur de tristesse profonde. Bientôt les échos versèrent les chagrins à torrents. Enfin tout à coup les hautes notes firent détonner un concert de voix angéliques, comme pour annoncer à l'amant perdu, mais non pas oublié que la réunion des deux âmes ne se ferait plus que dans les cieux : touchante espérance ! Vint l'*Amen*. Là, plus de joie ni de larmes dans les airs ; ni mélancolie, ni regrets. L'*Amen* fut un retour à Dieu ; ce dernier accord fut grave, solennel terrible. La musicienne déploya tous les crêpes de la religieuse, et, après les derniers grondements des basses, qui firent frémir les auditeurs jusque dans leurs

> cheveux, elle sembla s'être replongée dans la tombe d'où elle était pour un moment sortie. Quand les airs eurent, par degrés, cessé leurs vibrations oscillatoires, vous eussiez dit que l'église, jusque-là lumineuse, rentrait dans une profonde obscurité. (*DL*, V, 912-913)

Antoinette narre par le biais de la musique une histoire à la fois triste et heureuse, dotée d'un caractère intraduisible, conséquence de la musique. Ses mélodies semblent relater le récit de ses années claustrées dans ce couvent. Les différentes nuances perceptibles dans son interprétation témoignent de la richesse du dialogue, y retrouvant les joies et les peines de son exil. L'épisode se termine sur un *Amen* grandiose, confirmation de la victoire du Divin sur le cœur de la jeune femme. L'exégèse que fait Montriveau de cette envolée musicale est tout aussi impressionnante que la musique en elle-même, traduisant la communion des amoureux : « Il comprenait, dans toute leur étendue, les images dont abonda cette brûlante symphonie, et pour lui ces accords allaient bien loin. » (V, 909) Paradoxalement, l'amant ne connaît pas sa maîtresse, puisque dans les moments partagés, Antoinette dissimulait sa vraie nature : trop occupée à être coquette, elle ne révélait à son amant aucun de ses sentiments et aucune de ses pensées — si ce n'est dans la scène de la croix de Lorraine. Que le cœur de Montriveau parvienne ainsi à déchiffrer cette langue aux couleurs singulières atteste l'aspect omniscient de l'amour, qui transcende toutes les limites et les barrières terrestres, qu'elles soient linguistiques, physiques — le général ne voit pas qui joue, mais le devine — ou spirituelles. « [Est]-ce un hommage fait à Dieu de son amour, [est]-ce le triomphe de l'amour sur Dieu » (V, 914), il est difficile d'en décider.

Balzac montre de manière générale que les liens créés par l'amour sont plus forts que tout et que plus encor, « il n'y a que la musique pour exprimer l'amour ». (*Do*., X, 578) L'« échange » entre Antoinette et Montriveau trouve également son analogue dans *Massimilla Doni*, prouvant de fait notre hypothèse de la communion entre deux personnages, et du sublime qui peut en résulter. Comme le fait remarquer André Lorant, ce n'est qu'au moment où Clarina se prépare à étancher les caprices du duc de Cataneo, adepte du libertinage, que ce dernier connaîtra les délices de l'amour, et ce, grâce à la musique : « Celui-ci l'incite [Clarina] à chanter pendant qu'il joue du violon, et ne connaît l'extase amoureuse qu'au moment où la voix de la femme et le son de l'instrument se

trouvent en parfait unisson[316]. » De fait, il n'est pas choquant de constater que le monologue de la duchesse agit sur son amant beaucoup plus intensément que des mots ou des pleurs : la musique, comme tout art, exprime quelque chose d'éminemment plus profond, des émotions où la parole ne suffit pas : « la musique s'adresse au cœur, tandis que les écrits ne s'adressent qu'à l'intelligence ; elle communique immédiatement ses idées à la manière des parfums ». (X, 582) Balzac annonce donc l'hypothèse d'une forte correspondance des sens qui se complètent, tout en évoluant indépendamment. L'auteur formule une idée hautement céleste et divine de la musique, un chant en quelque sorte descendu directement du Ciel ; d'autant plus que cette exaltation survient au milieu d'un morceau du *Mosè in Egitto*[317] de Rossini, exprimant lui-même la grandeur de Dieu à travers l'exil des Israélites dans le désert.

Dans *Massimilla Doni*, le personnage de Cataneo demande à Capraja : « Et toi […], n'as-tu jamais vu la lueur directe d'une étoile t'ouvrir les abîmes supérieurs, et n'as-tu jamais monté sur ce rayon qui vous emporte dans le ciel au milieu des principes qui meuvent les mondes ? » (X, 583) Balzac introduit cette idée d'élévation à la fois spirituelle et émotionnelle en conciliant divers éléments sélectionnés scrupuleusement ; ici l'éblouissement des cieux et le voyage sur l'un de ces rais de lumière qui conduit l'âme à ce lieu métaphorique, oxymore souverainement sublime : l'abîme supérieur. Comment décrire de manière plus éloquente les conséquences sur les corps des vibrations : un *abismus* de l'être dans lequel s'engloutit volontiers l'individu afin d'accéder à une élévation absolue de l'esprit et du cœur.

N'est-ce pas ce qui arrive à ce pauvre Montriveau lorsqu'il se retrouve bercé par les différents airs exécutés par Antoinette ? Le choix des morceaux fut donc fait avec grande attention, tout comme le lieu de l'action, et le type d'instrument utilisé. Dans ce lieu, tout est réuni afin de transporter les personnages. L'architecture de l'église, élément essentiel, présente une acoustique appréciable qui augmente de fait la portée des sons grâce à ses « voûtes sonores » où peuvent se constater les « vibrations de

---

[316] André Lorant, « Balzac et la mélancolie. *Études philosophiques* », *op. cit*., p. 200.
[317] *Mosè in Egitto* est un opéra de Gioachino Rossini créé en 1827. Il raconte l'histoire de Moïse, depuis la libération des Israélites jusqu'à la traversée de la mer Rouge.

l'air » (*DL*, V, 912) : « sous ces longues voûtes, les mélodies enfantées par le génie des choses saintes trouvent des grandeurs inouïes dont elles se parent et se fortifient. » (V, 912) D'ailleurs, cette « fortification » s'édifie sur un vocabulaire puissant, notamment à l'aide de verbes exprimant la violence d'une action : « la musique éclata », « elle échauffa », « ces richesses sacrées semblèrent être jetées », « elle s'élançait », « les notes firent détonner ». Ce lexique, s'associant aux motifs architecturaux et à l'orgue, constitue l'un des piliers de ce sublime musical.

Les références musicales sont indéniablement omniprésentes dans *La Comédie humaine* et Balzac en use afin d'imager musicalement les émotions en établissant ainsi un dialogue entre les personnages, et le lecteur également. Car chaque chant ravive la mémoire auditive et émotive des divers « acteurs » du roman (lecteur inclus). Dans *Mémoires de deux jeunes mariés*, Louise de Chaulieu offre une performance exceptionnelle en cette matière, désireuse de copier Julie de Wolmar dans *La Nouvelle Héloïse*, et de faire de sa mort la dernière scène de son existence, au sens littéral comme métaphorique :

> Hier au soir Louise a eu pendant quelques moments le délire ; mais ce fut un délire vraiment élégant, qui prouve que les gens d'esprit ne deviennent pas fous comme les bourgeois ou comme les sots. Elle a chanté d'une voix éteinte quelques airs italiens des *Puritani*, de la *Sonnambula* et de *Mosé*. Nous étions tous silencieux autour du lit, et nous avons tous eu, même son frère Rhétoré, des larmes dans les yeux, tant il était clair que son âme s'échappait ainsi. Elle ne nous voyait plus ! Il y avait encore toute sa grâce dans les agréments de ce chant faible et d'une douceur divine. L'agonie a commencé dans la nuit. Je viens, à sept heures du matin, de la lever moi-même ; elle a retrouvé quelque force, elle a voulu s'asseoir à sa croisée, elle a demandé la main de Gaston... Puis, mon ami, l'ange le plus charmant que nous pourrons voir jamais sur cette terre ne nous a plus laissé que sa dépouille. Administrée la veille à l'insu de Gaston, qui, pendant la terrible cérémonie, a pris un peu de sommeil, elle avait exigé de moi que je lui lusse en français le *De profundis*, pendant qu'elle serait ainsi face à face avec la belle nature qu'elle s'était créée. Elle répétait mentalement les paroles et serrait les mains de son mari, agenouillé de l'autre côté de la bergère. (I, 403)

Parmi les héroïnes balzaciennes, Louise est la seule qui connaît cette agonie musicale[318], bien que d'autres soient elles aussi transportées par les airs qu'elles entendent — Massimilla par exemple.

Finalement, fort par sa symbolique religieuse — son apparence, ses capacités polyphoniques et sa complexité —, l'orgue est l'instrument du sacré[319] qui transporte par son caractère et sa puissance. Son importance est multiple étant donné que le génie de cet instrument s'exprime dans sa plénitude, « auquel une main habile peut tout demander, [...] peut tout exprimer. » (*DL*, V, 912) Il est donc le seul médium musical qui permette non seulement d'instaurer un dialogue, mais aussi de constituer « un piédestal sur lequel l'âme [peut] se pos[er] [avant de] s'élancer dans les espaces ». « Plus un poète en écoute les gigantesques harmonies, mieux il conçoit qu'entre les hommes agenouillés et le Dieu caché par les éblouissants rayons du Sanctuaire les cent voix de ce chœur terrestre peuvent seules combler les distances. » (V, 912) Autrement dit, l'orgue favorise la liaison avec le sacré, avec Dieu ou par extension, entre deux amoureux.

L'association de tous ces phénomènes a comme résultat narratif l'avènement d'un sublime qui « s'entraide ». Concrètement, ceux-ci donnent naissance d'abord à une prose très poétique, riche en images et références musicales ; puis ils impulsent la décharge émotive des personnages. Par exemple, l'effusion émotionnelle débute sur des présomptions à l'égard de l'organiste : « il fut impossible de ne pas reconnaître une âme française dans le caractère que prit la musique. [...] [L]a sœur introduisit des motifs qui respirèrent toute la délicatesse du goût parisien [...]. » (V, 910) Une fois ses préjugés confirmés, Montriveau ne peut alors supporter cette musique qui « lui dénonçait une femme aimée avec ivresse ». « Le général était sorti pendant le *Te Deum*, il lui avait été impossible de l'écouter » (V, 910) jouer, car la beauté de cette mélodie lui transperçait le cœur. Cette passion qui jadis l'habitait se rallume, dont « la volcanique éruption lui brûlait le cœur ». (V, 911)

---

[318] Véronique Bui, « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », *op. cit*., p. 344.
[319] L'orgue est officiellement reconnu, lors du Concile de Milan de 1297, comme instrument religieux pendant les offices.

L'une des nombreuses stratégies développées par Balzac dans sa quête du sublime est ici d'avoir élaboré cette scène sur un système d'oppositions. Les similitudes et les différences permettent d'unir et disperser trois thématiques importantes, c'est-à-dire « la Religion, l'Amour et la Musique [; car] ne sont-ils pas la triple expression d'un même fait, le besoin d'expansion dont est travaillée toute âme noble ? » (V, 912) À travers cette Sainte Trinité humaine (*cf.* V, 912) se résume l'essentiel du sublime de cet épisode se destinant à la fois à Dieu, à l'amant et au lecteur. Et ce qui nous permet d'affirmer l'appartenance de cette scène musicale au sublime est clairement résumé par Montriveau ; c'est-à-dire que la musique entre dans cette catégorie restreinte des phénomènes dont « l'expression est interdite à la parole » et qui s'apparente à des thèmes communément admis comme sublime : la mort, Dieu et l'Éternité, trois sujets que l'homme connaît peu. Dans *Gambara*, le compositeur explique la communion qui s'établit entre la religion et la musique, qui de fait nous conforte dans notre hypothèse de la sublimité de cet art :

> Et d'abord, monsieur, dit Gambara, permettez-moi de vous apprendre en deux mots le sujet. Ici les gens qui reçoivent les impressions musicales ne les développent pas en eux-mêmes, comme la religion nous enseigne à développer par la prière les textes saints ; il est donc bien difficile de leur faire comprendre qu'il existe dans la nature une musique éternelle, une mélodie suave, une harmonie parfaite, troublée seulement par les révolutions indépendantes de la volonté divine, comme les passions le sont de la volonté des hommes [;] […] car ma musique a pour but d'offrir une peinture de la vie des nations prise à son point de vue le plus élevé. (X, 486)

Le sublime à l'œuvre dans cette scène est au final renversant : il éblouit, il transperce et émeut. Il agit sur l'âme comme agit l'extase causée par la communion entre Dieu et son dévot, et l'expérience transcendantale qui en résulte remplit l'individu. Une fois de plus on se confronte à cette idée de plénitude ; occupation de l'être par Dieu, occupation de l'être par la musique, occupation de l'être par l'amour.

D'ailleurs, aucune musique de *La Comédie humaine* ne semble transmettre directement l'émotion particulière qu'elle peut créer sur les corps. Les échanges mis en avant sont une application pratique de l'illimité de cet art suprême qui rapproche l'homme de Dieu. Vers la fin des années 1830, la musique devient pour Balzac plus qu'une thématique, mais une passion ; un laboratoire où la philosophie, l'art et la religion

s'unissent pour créer les plus délicieux plaisirs que peut connaître l'homme. Plus encor, à l'instar des musiciens qui tentèrent d'enserrer l'illimité de la musique dans le genre de la fugue, Balzac essaya également de contraindre la musique dans le genre limité qu'est la nouvelle[320].

Trilogie des sens : théories et pratiques

À travers trois nouvelles, il expose cette fois-ci les principes philosophiques de cet art : bien que *Sarrasine*[321], publiée en 1830 dans *La Revue de Paris,* soit intégré aux *Scènes de la vie parisienne* et semble présenter un projet différent de *Gambara* et *Massimilla Doni*[322] publiées en 1837, elles mettent toutes en avant la musique. Trois œuvres portant sur trois sujets ; trois personnages principaux incarnant trois cultures musicales différentes ; enfin, trois réflexions traitant trois thèmes centraux.

Si *Sarrasine* aborde d'avantage l'horreur de la castration et la complexité de l'appréhension de l'artiste, se voulant également beaucoup plus une réflexion sur les artifices de l'art et n'allant pas sans rappeler les descriptions faites par Murger[323] de l'artiste, *Gambara* porte sur la composition et l'inaptitude de l'exécution, *Massimilla Doni* sur l'interprétation et les effets de la musique. On constate d'ailleurs l'importance de ces thématiques lorsque l'on prend connaissance de la réutilisation sémantique ou structurelle chez d'autres auteurs. Par exemple, *Gambara* fait partie de ces œuvres, au même titre que *La Leçon de violon* d'Hoffmann, *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *La Madone du futur* d'Henri James, qui intellectualisent l'acte de création, les dangers de la recherche de la perfection et l'incapacité d'extérioriser l'Idée ; mais nous nous

---

[320] Béatrice Didier, « Le temps de la musique : trois nouvelles de Balzac », *op. cit.*, p. 49.
[321] À l'origine, avant d'intégrer les *Scènes de la vie parisienne, Sarrasine* était inclus dans les *Romans et contes philosophiques,* confirmant ainsi le caractère philosophique de la nouvelle.
[322] *Massimilla Doni* fut publié en 1837 dans *La France musicale*, il faut attendre 1839, année à laquelle Balzac ajoute le chapitre III, pour la version finale de l'œuvre.
[323] Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*. Dans l'œuvre de Murger, l'auteur s'attarde à la description de la vie de ces artistes parisiens qui vivent d'excès et de pauvreté. Le personnage de Sarrasine n'est certes pas pauvre, mais il exemplifie la vie de l'artiste de talent, travaillant du lever au coucher du soleil et vivant d'orgies les nuits.

intéresserons ultérieurement à ce phénomène de médusation, car ces trois nouvelles semblent faire le « postulat fondamental du pouvoir destructeur de la pensée[324] » sur l'art.

Si ces nouvelles semblent toutefois proposer diverses problématiques sur la musique, elles offrent également de nombreuses similitudes qui se révèlent une critique de la société française. En effet, on ne peut nier l'italianité des récits : Gambara et Massimilla sont tous deux Italiens, et l'action de *Sarrasine* et *Massimilla Doni* se déroule respectivement à Rome et à Venise. Balzac oppose avec insistance l'Italie et la France sur le sujet de la musique, dépeignant une image trop intellectualisée de la France, contrariant alors l'émotion dans l'âme. Le style de vie parisien par exemple demeure trop superficiel et mondain pour permettre à l'auditeur français d'apprécier les finesses de l'exécution où les mœurs mêmes de l'opéra sont antinomiques :

> En Italie, les loges diffèrent de celles des autres pays, en ce sens que partout ailleurs les femmes veulent être vues, et que les Italiennes se soucient fort peu de se donner en spectacle. (*Do.*, X, 568)

Par opposition aux Françaises qui tentent de prendre les devants de la scène, les Italiennes utilisent leurs loges à des fins sociales, transposant le salon à l'opéra, où il s'y tient diverses causeries ; les loges parisiennes ne sont que des vitrines qui s'affrontent en matière de luxe, de beauté et de popularité. Cette superficialité se constate notamment dans la population qui fréquente ces loges, où un Lucien de Rubempré est difficilement accepté et rapidement rejeté, alors que la jeune Massimilla accueille par exemple le médecin français sans jugements, et ce, malgré sa position sociale et son ignorance musicale.

Pourtant, la présentation que fait le narrateur de la loge est ambiguë, affirmant dans un premier temps que « la musique et les enchantements de la scène sont purement accessoires, le grand intérêt [de ces loges] est dans les conversations qui s'y tiennent, dans les grandes petites affaires de cœur qui s'y traitent, dans les rendez-vous

[324] René Guise, « Introduction », dans *Le Chef-d'œuvre inconnu,* Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1979, p. 393.

qui s'y donnent, dans les récits et les observations qui s'y parfilent. » (V, 569) Plus tard dans le récit, il élabore dans un deuxième temps tout un art de vivre et de discuter de la musique qui étrangement est en contradiction avec ces premiers propos. Au final, Balzac veut démontrer grâce à ses récits que l'essentiel de la musique n'est pas, selon lui, le discours sur la création ou l'exécution, mais au contraire l'élévation qu'elle crée à travers l'accès au plaisir ; ne confirmera-t-il pas cette hypothèse dans l'une de ses lettres envoyées à Schlesinger portant sur *Gambara*[325] ?

Dans une Italie idéalisée et sensualisée, où à travers un compositeur italien (Gambara) la musique devient moins un thème qu'un style de vie, l'exécution et la composition musicale incarnent cette idée balzacienne d'un détachement des préoccupations personnelles et sociales, et d'une élévation presque spirituelle qui permet d'atteindre une jouissance transcendante. L'ivresse qui accable les personnages fait partie de l'expérience du sublime et ce, peu importe son origine. *Gambara* se veut l'éloge de l'harmonie et de la science musicale allemande, alors que *Massimilla Doni* prend la forme d'un manifeste de l'école italienne et sensualiste. Les textes historiques confirment l'allégeance de Balzac à Rossini et il paraît logique d'observer dans *Massimilla Doni* un sublime plus sensuel et important que dans les deux autres, avec une narration où le mot « sublime » domine le lexique — il apparaît plus souvent dans ces quelques pages que dans l'intégralité des *Splendeurs et misères des courtisanes*, plus long récit de *La Comédie humaine*.

Mais si le sublime est dit et montré dans ces deux nouvelles, il se présente sous une forme différente dans *Sarrasine*. Traitant également de la musique, ce récit pose plusieurs problèmes, car le sublime qui y prend forme n'est pas nécessairement induit par la musique. Cette histoire, récit premier, présente le personnage de Marianina, jeune femme à la personnalité équilibrée et à la beauté dérangeante, à la fois idéaliste et sensualiste dans ses manières. Elle incarne la figure de la muse, accompagnant ce vieillard mystérieux, aux formes féminines et délicates, dont l'anonymat n'est levé qu'à la fin du récit second. Le sublime se crée grâce à la révélation faite par le narrateur, qui

[325] Balzac, « Lettre du 29 mai 1837 », dans *Correspondance*, t. III, p. 291-296.

permet alors de mettre en perspective la magnificence passée de la Zambinella. Car elle incarne simultanément les sublimes de la musique, du beau classique et de l'androgyne. Cette complexité se cristallise autour de ce motif anti-sublime platonicien mais dont Longin fait l'éloge et qui est l'artifice.

En effet, il est ce qui définit dans son essence la Zambinella, par son apparence, sa voix et sa nature intrinsèque. Il semble également que le procès de la castration fait irruption au cœur du récit sans toutefois qu'une position marquée en émerge : tous admirent la perfection de la chanteuse et de son art, de sa voix et de sa prestance ; tous avertis de la condition réelle de celle-ci et de ce qui se cache sous ces mètres de tissus, admirant et dégoûté à la fois de cette créature indéfinissable. L'image qu'elle offre à son public est la même exposée par Kant dans sa *Critique*, c'est-à-dire un pandémonium d'émotions contradictoires et de forces en oppositions (attractions/répulsions).

Dans *Gambara* et *Massimilla Doni*, ce phénomène n'est pas mis en œuvre. L'ivresse qui habite les personnages — « Par Bacchus ! je suis étourdi » (*Gam.,* X, 494) dit le comte Andrea en écoutant le compositeur jouer — est le résultat de cette extase longinienne et de ce dionysiaque nietzschéen qui trouble les sens et les décuple. La pratique de cet art produit chez Gambara une élévation surprenante où un seul regard lancé avec une telle force au plafond semble le percer et l'élancer vers les cieux. (X, 489)

Si le médecin français se laisse davantage transporter par le récit de Massimilla, alors qu'il assiste en réalité à la représentation de *Mosè*, c'est qu'elle tente de traduire l'émotion véhiculée par les sons ; malgré le pédantisme et la technicité de son discours, le sensualisme qu'elle y intègre rend littéralement la scène sublime — qu'il s'agisse du récit métadiégétique, intradiégétique ou extradiégétique, grâce à la mise en place simultanée d'une instance fictive et réelle entre les différents belligérants du livre (narrataire, narrateur, auteur, lecteur).

Selon les théories de narratologie de Genette, la voix du récit distingue l'instance fictive de l'instance réelle, c'est-à-dire du « qui parle » et du « qui écrit » : « Qui parle

dans le récit n'est pas qui écrit dans la vie » (Barthes 1977). Cette théorie, bien qu'universelle, peut néanmoins être redéfinie dans le cadre actuel où les rôles de chaque acteur semblent se confondre et donner une unité particulière et exceptionnelle à cet épisode particulier ; le terme « sublime » apparaît vingt-sept fois dans une nouvelle de soixante-seize pages, dont à vingt-et-une reprises seulement dans les vingt-huit pages consacrées à la description du *Mosè* de Rossini. D'un point de vue purement théorique, aucune transgression des niveaux narratifs n'est observée, mais la métalepse narrative semble malgré tout bel et bien exister. Est-elle plus impression que fait ? Sûrement, car la sensation transmise au lecteur semble quant à elle bien réelle, bien que fictive : il assiste à un spectacle littéraire mis en scène par un auteur réel, lui-même présentant un opéra réel et réaliste dans sa description[326], lequel est raconté par un personnage certes fictif, mais au discours véridique. Ainsi se boucle un cercle parfait qui forme un récit unifié, dépassant les limites mêmes du texte et par conséquent sublime.

Le constat d'ailleurs fait par Massimilla est que le récit rapporté prime sur l'expérience en elle-même, puisqu'il permet de traduire en mots les sensations ressenties. Mais cette conclusion demeure tout de même étrange étant donné que nos tentatives antérieures semblent prouver le contraire. Peut-être ce retournement est-il la solution balzacienne au problème de la musique et de son caractère intraduisible ? Via cette représentation hautement italienne de Massimilla, l'auteur n'aurait-il pas trouvé le médium idéal pour transmettre aux lecteurs la beauté d'un son qui lui est impossible d'entendre ? Sachant désormais que Jacques Strunz joua et rejoua à Balzac *Mosè in Egitto* et *Robert-le-diable* afin que ce dernier puisse retranscrire à la note près chaque œuvre, chaque moment, il est facilement envisageable de considérer l'hypothèse précédente.

> Comme ces trois accords vous glacent ! dit-elle. On s'attend à de la douleur. Écoutez attentivement cette introduction, qui a pour sujet la terrible élégie d'un peuple frappé par la main de Dieu. Quels gémissements ! (X, 589)

[326] Nombre de textes confirment l'exactitude des descriptions musicales et des mises de scène offertes par Balzac dans ses œuvres, grâce notamment à son étroite collaboration avec le musicien d'origine bavaroise Jacques Strunz.

On imagine très bien l'auteur écoutant ces trois accords exécutés par Strunz et qui le « glacèrent » réellement. De sorte que cette sensation ressentie par l'auteur est également ressentie par Massimilla et par le fait même, transmise au lecteur ; car bien que ce dernier n'ait pas connaissance de l'introduction de l'opéra de Rossini, il entre dans ce processus d'acceptation de la réalité : si Balzac affirme le caractère glacial de ces accords, c'est qu'il doit avoir raison. Non seulement la dimension autoritaire balzacienne fait ici surface — où l'auteur impose au lecteur les émotions —, mais dans ce cas particulier elle est également soutenue par la véracité supposée du texte. Il en serait de même pour *Robert-le-diable* si la description donnée n'était pas faite sous l'influence de l'ivresse qui certes décuple les sens, mais peut également les tromper — fait clamé par Gambara, regrettant l'éloge de l'opéra une fois ses sens retrouvés.

La dernière figure restante est finalement celle de l'artiste de génie. Il ne s'agit pas de l'unique apparition de ce type de personnage dans *La Comédie humaine* : Gambara rappelle ainsi Frenhofer (*Le Chef-d'œuvre inconnu*), Théodore de Sommervieux sous certains aspects (*La Maison du chat-qui-pelote*) et finalement le personnage de Gluck dans *La Leçon de violon* d'E.T.A Hoffmann. Tous ces artistes ont comme point commun l'incapacité d'extérioriser leur œuvre. Si leur génie est indéniable, leur œuvre demeure un échec poignant. L'ivresse nécessaire à l'ascension est dans le cas de Gambara une obligation, alors que chez les autres, elle en est le résultat ; de sorte que le compositeur italien ne peut pas transmettre l'Idée sans l'aide des vins qui l'enflamment. Son opéra *Mahomet* en est le meilleur exemple. Œuvre inspirée, égalant les plus grandes épopées lyriques connues de l'homme, déjà par son histoire, ensuite sa composition, elle apparaît comme le chef d'œuvre d'un artiste inconnu et méprisé : « En entendant ces motifs, n'entrevoyez-vous pas le paradis de Mahomet ? Mais voici (*la bémol majeur, six-huit*) un *cantabile* capable d'épanouir l'âme la plus rebelle à la musique[…] » (*Gam.*, X, 488) Il ne réussira néanmoins pas à donner vie à cet opéra, ce dernier restant prisonnier de son imagination. « La musique existe indépendamment de l'exécution » (X, 473) affirme Gambara, mais comment peut-on juger de cette musique si elle ne peut pas être partagée ; d'autant plus lorsqu'« il est difficile d'exprimer cette bizarre exécution [qu'est

celle de *Mahomet*, tant] il faudrait des mots nouveaux pour cette musique impossible. » (X, 493)

L'analyse de ces nouvelles est certes très intéressante, mais en quoi révèlent-elles la présence d'un sublime sous-jacent ? Tout simplement, peut-on penser, par la manifestation de phénomènes jugés antérieurement sublimes à l'aide de nos textes théoriques et par la pureté des sentiments causée par ces scènes musicales. Étant donné la complexité typologique de *Sarrasine, Gambara* et *Massimilla Doni* et des personnages qui les composent, des différentes entrées possibles dans cette étude (musical, beau et destructeur), une appréhension plus générale des œuvres sera possible à la fin de nos diverses catégories. Si la musique se présente comme un dialogue, en en prenant par exemple la forme par l'entremise de Gambara et Massimilla, ces derniers ne se contentent pas seulement d'expliquer l'action et la musique, mais en imposent également l'effet.

> La musique moderne, qui veut une paix profonde, est la langue des âmes tendres, amoureuses, enclines à une noble exaltation intérieure. Cette langue, mille fois plus riche que celle des mots, est au langage ce que la pensée est à la parole ; elle réveille les sensations et les idées sous leur forme même, là où chez nous naissent les idées et les sensations, mais en les laissant ce qu'elles sont chez chacun. Cette puissance sur notre intérieur est une des grandeurs de la musique. Les autres arts imposent à l'esprit des créations définies, la musique est infinie dans les siennes. Nous sommes obligés d'accepter les idées du poète, le tableau du peintre, la statue du sculpteur ; mais chacun de nous interprète la musique au gré de sa douleur ou de sa joie, de ses espérances ou de son désespoir. Là où les autres arts cerclent nos pensées en les fixant sur une chose déterminée, la musique les déchaîne sur la nature entière qu'elle a le pouvoir de nous exprimer. (*Do.*, X, 587-588)

Au final, il semble que Massimilla se fasse la voix de la musique.

II
Le sublime rationnel

Nous avons souligné à travers l'analyse du sublime sensoriel, que le sublime peut être appliqué à d'autres motifs que la nature. Il paraît que tout ce qui est à même d'éveiller les sens constitue un premier pas vers le phénomène. Plus encore, on constate que sans le sensuel, l'apparition du phénomène est simplement impossible. Les différents médias, qu'il s'agisse de paysages naturels ou urbains, de l'infini, de la vacuité ou de la plénitude, des ornements ou de la musique, présentent tous comme point de convergence un dépassement de la raison dans l'appréhension qui révèle un niveau de lecture dissimulé. Mais la raison — ou le raisonnement — peut également cristalliser le sublime. N'est-ce toutefois pas étrange de considérer la raison, littéralement l'antonyme du sensuel, comme source potentielle du phénomène ? Les théories kantiennes confirment cette hypothèse, se refusant à considérer le sensuel comme médium de l'esthétique. D'ailleurs le philosophe construit sa réflexion autour de ce noumène[327], c'est-à-dire que la raison doit toujours dominer l'expérience sublime et ne jamais être annihilée.

Dans le sublime rationnel, la démarche kantienne pourra néanmoins être utilisée, car dans cette nouvelle catégorie l'on se focalisera non pas uniquement sur la maîtrise du cœur par la raison, mais sur le développement de stratégies de la part des personnages qui en elles-mêmes font preuve d'un sublime intellectuel. Il s'agit du seul type joignant intimement cœur et raison dans l'élaboration d'une esthétique sublime.

[327] Chez Kant, concept de la chose en soi, conçue comme en dehors de toute expérience possible.

Le sublime calculateur

Que qualifie-t-on de sublime calculateur alors que par définition il s'agit d'un phénomène inquantifiable et imprévisible ? Kant prouve cet adage avec ses théories axées sur un sublime naturel : l'homme n'ayant aucun contrôle sur celle-ci, les possibilités de l'induire restent donc nulles. Toutefois, Burke laisse entrevoir la possibilité d'un sublime « fabriqué » : entre les situations de danger auto-imposées — à la manière des Treize — et un contrôle des éléments physiques (non naturels) tels que la lumière, l'ombre, etc. La théorie longinienne, quant à elle, se fonde sur une construction artificielle (figures de style) de son sublime. En tenant ainsi compte de toutes ces spécificités théoriques, il est alors concevable d'envisager un sublime « artisanal », mais toujours dans une certaine mesure.

Ce que Balzac entreprend n'est ni volontaire ni commun, pouvons-nous penser. En effet, l'on a observé à quelques reprises avec le sublime sensoriel que les techniques de narration et le style même de l'auteur se prêtent à l'esthétique sublime. L'originalité de Balzac est toute autre qu'une simple question de forme : c'est une question de fond. La récurrence des personnages, je pense à titre d'exemple particulièrement au *Père Goriot, Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes,* permet un récit plus abouti et construit ; le *Père Goriot* et les premiers chapitres d'*Illusions perdues* jouent en quelque sorte le rôle d'une grande introduction à l'ultime roman de la trilogie. Ces deux œuvres — voire toutes celles écrites avant 1838 — lui fournissent une matière conséquente afin de pouvoir instaurer une intrigue d'une éminente complexité : « *Splendeurs et misères* est certes l'un des plus grands *shows* de *La Comédie humaine.* Balzac peut se permettre pratiquement de n'y créer aucun personnage nouveau d'importance et d'y faire ou laisser jouer tout ce qu'il a déjà écrit[328]. » Les éléments sont déjà en place, il ne suffit plus qu'à assister à leurs interactions. L'œuvre présente une autonomie diégétique inconnue jusque-là : les personnages principaux ont tous paru précédemment dans d'autres textes et Balzac leur offre désormais la possibilité de développer leur potentiel fictionnel :

[328] Pierre Barbéris, « Préface », dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.,* p. 11.

> Mobilisation générale des personnages ramenés en scène et exploitation jusqu'à leurs extrêmes limites de quelques figures, repères ou mythes révélateurs et obsessionnels […]. Et tout d'un coup, tout existe parce que tout a un passé. […] Quelque chose va se produire. Parce que des choses se sont passées.[329]

Mon intention n'est toutefois pas de remettre en question l'autonomie du *Père Goriot* et d'*Illusions perdues* d'un point de vue individuel ou en tant qu'ensemble ; mais il est vrai que l'on peut les appréhender comme le paratexte de *Splendeurs et misères*. Ils informent le lecteur sur le passé des personnages et leur situation personnelle : un meilleur portrait de ceux-ci est donc proposé au lecteur qui peut alors appréhender plus efficacement les réactions et les relations les entourant.

Voici l'originalité de Balzac et de son sublime calculateur : une érection diégétique complète (vie des personnages, arbre généalogique…) où chaque œuvre se veut l'achèvement d'une autre. De sorte qu'il s'agira de la première catégorie qui se fonde uniquement sur une construction de l'histoire et des intrigues qui la forment. Certains proposeront une intrigue amoureuse, tandis que d'autres — ceux auxquels nous nous intéresserons dans cette partie — se présenteront davantage sous la forme de complots politiques, de drames personnels ou financiers ; autrement dit, sur les rapports sociaux.

Le roman policier se veut le renouvellement de la tragédie classique[330] qui, comme on le sait, a incarné le canon du sublime pendant près de deux milles ans : les personnages sont soumis à une ou diverses épreuves les confrontant non seulement à eux-mêmes, mais également aux institutions, et par extension, à la Société. L'individu se trouve dans « espace resserré dans lequel se joue un destin ; juges et bourreaux ; spectateurs ; caractère inéluctable et significativement assumé, partagé, intérieurement orchestré des décisions prises ou intervenues[331] » ; soit des caractéristiques qui sont liées au théâtre. Et de la même manière que la tragédie, la réaction, le sentiment et la passion constituent le but à atteindre : des persécuteurs aux juges, les spectateurs, les

[329] *Ibid*., p. 10.
[330] *Ibid*., p. 27.
[331] *Id*.

accusés et les défenseurs, tous jouent un rôle prédéfini qui s'emboîte à la manière de poupées russes afin d'en arriver à un effet final cohérent et prophétisé.

Je pense ainsi à *Une ténébreuse affaire*, roman politique se déroulant sous l'empire et dans lequel le narrateur rapporte l'histoire d'une famille aristocratique « victime » de la Révolution, condamnée par leurs concitoyens pour leur allégeance à l'Ancien régime. Ce roman est d'autant plus intéressant qu'il dépeint une aristocratie de province avec ses préoccupations spécifiques bien différentes de celles du faubourg Saint-Germain, au même titre d'ailleurs que les premiers chapitres d'*Illusions perdues*. Quant à *Splendeurs et misères*, Balzac se fait marionnettiste, à l'image de ses personnages, respectivement d'un point de vue narratif et diégétique.

Ce que l'on qualifiera donc de sublime calculateur sera cette construction du récit, cet enchaînement de péripéties et cette fluidité qui rend la lecture parfaitement homogène : chaque détail a son rôle dans l'échéancier de Jacques Collin, Michu ou Laurence de Cinq-Cygne, et ce, dès les premières pages du récit.

Avec *Splendeurs et misères des courtisanes*, l'idée et l'achèvement de celle-ci définissent désormais l'individu, le destinant alors au sublime. Jacques Collin/Vautrin/Carlos Herrera/Trompe-la-mort est l'exemple canonique de *La Comédie humaine* d'un personnage imaginatif et plein de ressources qui transcende par sa supériorité intellectuelle ; il est donc l'homme à égaler, sorte de génie du mal. Car le portrait brossé de l'ancien forçat est complet, dépeignant son évolution et son développement de manière linéaire à travers le temps : d'une opinion pragmatique dans *Le Père Goriot* (comment parvenir) et *Illusions perdues* (la fin justifie les moyens), on le retrouve finalement dans *Splendeurs et misères des courtisanes* transformé, délaissant ses discours pour entrer dans le réel, parlant moins, agissant plus[332]. Cependant, plutôt que de s'attarder à cette éminente figure de *La Comédie humaine*, laquelle a déjà été traitée à de nombreuses reprises par la critique, nous nous pencherons sur d'autres personnages moins étudiés mais tout aussi intéressants.

[332] *Ibid.,* p. 17;18.

Du caractère des personnages

Nous gardons en mémoire la préface de l'auteur dans *Ferragus* expliquant que les drames les plus poignants ne sont pas fondamentalement les plus spectaculaires : Madame Jules et sa mort attristante ; Eugènie Grandet au cœur à jamais brisé ; madame de Mortsauf, modèle de pureté et de dévouement ; Gillette la femme sacrifiée ; le héros national oublié, incarné par Hyacinthe Chabert ; Esther Van-Bogseck, aimée mais cachée.

Dans *Une Ténébreuse affaire* est présenté le drame des familles Cinq-Cygne et Simeuse, déchirées par la Révolution et soumises aux persécutions des habitants de Troyes. On y observe une Laurence affligée par un triangle amoureux, l'exil des jumeaux Simeuse et le complot royaliste contre l'empire, l'enlèvement d'un sénateur, un procès médiatisé et finalement, un jeu de cache-cache entre les policiers Corentin et Peyrade, et le jacobin Michu. L'attachement dont fait preuve ce dernier à la défense du domaine de Gondreville et de la famille Simeuse, décapitée au lendemain de la Révolution, n'a pour égal que Jacques Collin dans toute *La Comédie humaine*. Il faut donc tenter de s'immiscer dans l'esprit de ces individus afin de dégager le sublime intellectuel qui peut y résider ; l'esprit inventif se cachant derrière la machination de l'intrigue, la nature des personnages ainsi que leurs motivations et leurs actions sont autant de moyens pour mettre en évidence le caractère exceptionnel de ces hommes et ces femmes.

Dans ce roman politique datant de 1841, plusieurs personnages se distinguent singulièrement et tous pour la même raison : leur intelligence. Vraisemblablement, l'intrigue se cristallise autour de Fouché, Malin, Sieyès et Carnot, lesquels sont les maîtres de ce complot. Le narrateur dresse d'ailleurs un haut portrait de Fouché, à l'origine par exemple du guet-apens de la vallée de Cinq-Cygne et de l'envoi des deux espions à Troyes, homme que même le Premier consul craint. Toutefois la présence de ces quatre personnages manque cruellement au développement du récit, ceux-ci n'agissant que dans l'ombre et à l'insu des personnages principaux : ne découvre-t-on pas leur rôle dans cette histoire qu'au dernier chapitre du roman ? Afin de combler cette absence, Balzac crée donc deux autres personnages qui se révéleront sensiblement de

la même stature que leurs homologues parisiens : Laurence de Cinq-Cygne et Michu. Même s'il paraît que leur rôle est secondaire relativement aux quatre politiciens, on ne peut pas diminuer leur importance dans le récit, auquel ils sont essentiels. Le régisseur et sa maîtresse ne sont pas que de simples conspirateurs, mais de réels acteurs dans le déroulement des évènements qui bouleversent le quotidien de la ville de Troyes. Bien qu'ils aient deux personnalités bien différentes avec des destinées tout aussi opposées, ils demeurent souverainement acteurs de leur vie et non pas contemplateurs.

Laurence de Cinq-Cygne, à l'instar des autres personnages féminins balzaciens, sait jouer la comédie afin de cacher ses intentions ; mais contrairement à ses homologues parisiennes, elle demeure fondamentalement une femme d'action, concentrant ses talents non pas dans un but personnel, égocentrique et futile, mais plutôt pour une cause « noble » qui, certes, la touche, mais concerne surtout le futur de la France entière. Il n'est alors pas surprenant d'admirer une peinture mouvante et non passive de cette jeune femme s'engageant pleinement dans cette auguste mais funeste cause.

Elle se révélera en effet sublime dans le roman, mais perdra sa constance après les traverses qui surviennent au cours de leur projet. Car son cœur, profondément féminin, la conduit peu à peu sur les sentiers de l'échec, les passions qui l'animent et l'activent la confondant, et ultimement, deviennent la cause de ses malheurs. L'amour, cette maladie gangreneuse menant à la déraison, la plongera dans une contemplation passive et destructrice des circonstances affligeantes qu'elle subit, à la manière d'une Eugénie Grandet champenoise. Dès l'instant où les Simeuse se retrouvent en garde à vue, la peur de les voir monter sur l'échafaud s'empare d'elle et la paralyse et de là se dissipe tout sublime émanant de cette robuste figure. Pourquoi demandé-je ? Balzac répond avec brio à cette interrogation :

> Laurence tomba dans l'abattement intérieur qui doit mortifier l'âme de toutes les personnes d'action et de pensée, quand l'inutilité de l'action et de la pensée leur est démontrée. Il ne s'agissait plus ici de renverser un homme ou le pouvoir à l'aide de gens dévoués, de sympathies fanatiques enveloppées dans les ombres du mystère : elle voyait la société tout entière armée contre elle et ses cousins. (*TA*, VIII, 647-648)

L'impuissance, l'inaction et l'abandon, trois phénomènes qui s'opposent foncièrement à l'esthétique ici défendue. Mais bien que le sublime calculateur prenne fin à la suite de cet évènement en ce qui concerne Laurence, tout ce qui précède l'arrestation de ses cousins témoigne d'une grande qualité esthétique, comme nous l'avons démontré dans la deuxième partie de cette étude. Balzac établit donc que les incidents extraordinaires peuvent profondément altérer le caractère d'un individu et que personne n'est à l'abri d'une douloureuse lypémanie et aliénation mentale. Mais si l'on recherche la figure du génie constant dans l'œuvre, l'on doit se tourner vers le régisseur de Gondreville.

Bien que ses apparitions soient ponctuelles dans le récit, Michu n'en demeure pas moins, du point de vue de cette étude, le personnage central. Il transparaît dans cette œuvre, qui s'avère l'« un des premiers, sinon le premier roman policier de la littérature française[333] », comme une source d'inspiration, métaphorique et littérale, sans cesse prêt à affronter l'adversité avec des idées nouvelles. Le récit et ses composants ne revêtiront toutefois pas la structure dite traditionnelle du roman policier actuel, lois romantiques l'exigeant…

D'abord, la figure du bien n'est pas incarnée à travers la justice et les personnages qui la font respecter, motif s'inscrivant alors dans le mélodrame romantique, puisque les deux espions, Corentin et Peyrade, sont davantage dépeints comme *corrompus* et en quête de vengeance : « tout n'est ici que machination policière ; et Balzac dénonce un système où un Corentin peut faire condamner des Simeuse et un Michu pour se venger d'un coup de cravache[334]. » Les innocents sont exécutés, les coupables oubliés, et justice n'est pas rendue. Ensuite, contrairement aux mœurs usuelles du roman policier, le lecteur en sait beaucoup plus sur l'affaire en question que les policiers, lesquels sont généralement les détenteurs de la clé de l'énigme. Finalement, Michu personnifie la figure du bien et est nanti des attributs caractéristiques à celle-ci. Au même titre qu'un Hercule Poirot, un Sherlock Holmes ou encore une Miss Marple, il fait preuve d'un sens de

---

[333] René Guise, « Préface », dans *Une Ténébreuse affaire*, Paris, Gallimard (Coll. Folio classique), 1973, p. 7.
[334] *Ibid*., p. 11.

l'observation et de la déduction à toute épreuve ; des détails les plus infimes aux circonstances les plus particulières, rien n'échappe à ce maître de la finauderie.

> - Croyez-vous que je me laisse espionner sans m'en apercevoir ? Vous n'êtes pas du bon côté, mon père Violette. Si, au lieu de servir ceux qui m'en veulent, vous étiez pour moi, je ferais mieux pour vous que de vous renouveler votre bail…
> - Quoi encore ? dit le paysan avide en ouvrant de grands yeux.
> - Je vous vendrais mon bien à bon marché.
> - Il n'y a point de bon marché quand faut payer, dit sentencieusement Violette. […]
> - Tu auras ma ferme, convenons des faits ! […] Vous avez cinquante mille francs sous les carreaux de votre chambre, dans toute l'étendue du lit, vous me les donnerez quinze jours après le contrat passé chez Grévin… Violette regarda fixement Michu, et devint blême. « Ah ? tu viens moucharder un jacobin fini qui a eu l'honneur de présider le club d'Arcis, et tu crois qu'il ne te pincera pas ? J'ai des yeux, j'ai vu tes carreaux fraîchement replâtrés, et j'ai conclu que tu ne les avais pas levés pour semer du blé. Buvons. » (VIII, 529)

Qu'il s'agisse ici des carreaux fraîchement remplacés, aux allées et venues suspectes de Violette, à l'éclat de lumière renvoyé par les casques des policiers tapis dans l'ombre ou encore à l'ingénieux camouflage de l'entrée de la grotte qui dissimulera les jumeaux, le hasard ne fait pas partie du vocabulaire de l'homme. Pourtant Corentin, décrit comme le meilleur inspecteur de tout Paris et dont les qualités peuvent être observées dans *Splendeurs et misères*, ne réussit pas à dévoiler l'échéancier de Michu démontrant alors qu'« un conspirateur a plus d'esprit à lui seul que la Police avec ses immenses moyens d'action ». (VIII, 573) Ainsi, des bouteilles de vin mélangées au vin de Cognac afin de griser le fermier et lui soutirer des informations sur le complot dont lui et son entourage sont victimes ; au cheval qu'il demande à son fils de seller à titre préventif ; aux rendez-vous secrets ; aux visites incognitos par les douves du château de Cinq-Cygne ; tout — absolument tout, jusqu'à sa mort — est planifié et orchestré à la perfection. Même sous pression au moment de son jugement par l'accusateur public, l'homme réussit froidement et avec grande agilité à tourner à son avantage une histoire de barrière. Au final, il mènera à bien sa mission, offrant même sa vie à la cause : soustraire les Simeuse et Gondreville à une fin tragique — du moins des personnes qui leur voulaient directement du mal.

Mais une question se pose : qui est réellement Michu ? Dans les premiers paragraphes du roman, le narrateur tente de répondre à cette question à l'aide de

descriptions et de représentations graves de l'homme. Le lecteur est introduit à Michu, dès les premières lignes, par l'intimidante posture qu'il adopte en incipit, à l'affût d'un signe quelconque, prêt à partir au combat, lequel semble imminent.

> Un homme [...] nettoyait une carabine avec le soin que mettent à cette occupation les chasseurs adroits, dans leurs moments de loisir. Cet homme n'avait ni carnier, ni gibier, enfin aucun des agrès qui annoncent ou le départ ou le retour de la chasse, et deux femmes, assises auprès de lui, le regardaient et paraissaient en proie à une terreur mal déguisée. [...] Évidemment un chasseur ne prend pas de si minutieuses précautions pour tuer le gibier, et n'emploie pas, dans le département de l'Aube, une lourde carabine rayée.
> - Tu veux tuer des chevreuils, Michu ? lui dit sa belle jeune femme en tâchant de prendre un air riant.
> Avant de répondre, Michu examina son chien qui, couché au soleil, les pattes en avant, le museau sur les pattes, dans la charmante attitude des chiens de chasse, venait de lever la tête et flairait alternativement en avant de lui[...].
> - Non, répondit Michu, mais un monstre que je ne veux pas manquer, un loup-cervier.
> Le chien, un magnifique épagneul, à robe blanche tachetée de brun, grogna. - Bon, dit Michu en se parlant à lui-même, des espions ! le pays en fourmille. (VIII, 502)

Arme à la main, Michu, tout comme son épagneul, pressent l'orage se profilant à l'horizon : un évènement dramatique et funeste se dévoile tranquillement. Grâce aux prolepses disséminées dans la narration qui viennent rompre le parallélisme entre l'ordre du récit et des évènements, l'homme fait alors figure de prophète (*mania mantiké*[335]) : « Il y a des physionomies prophétiques. [...] Oui, la Fatalité met sa marque au visage de ceux qui doivent mourir d'une mort violente quelconque ! » (VIII, 503) Sa supériorité s'inscrit même dans son physique, lequel présente les caractéristiques d'un homme visionnaire, vaticinant sa propre fin, s'étant préparé à cette éventualité :

> - Qu'as-tu donc ? dit-elle effrayée.
> Le régisseur prit sa femme par la taille, l'attira sur lui, la baisa au front et lui répondit d'une voix émue :
> - Si nous ne nous revoyons plus, sache, ma pauvre femme, que je t'aimais bien. Suis de point en point les instructions qui sont écrites dans une lettre enterrée au pied du mélèze de ce massif, dit-il après une pause en lui désignant un arbre, elle est dans un rouleau de fer blanc. N'y touche qu'après ma mort.[336] (VIII, 519)

[335] *Cf.* p. 35.
[336] *Ibid*., p. 519

Cette « omniscience » qui l'habite presque tout au long du récit, Balzac l'inscrit dans sa physionomie par une « introduction » du personnage, d'abord générale (physique), suivie d'une description plus spécifique (aptitudes). L'allure et les comportements du régisseur s'apparentent singulièrement aux descriptions de la marquise de San Réal lors de sa scène sublime de mise à mort dans *La Fille aux yeux d'or*, révélant la nature primaire du personnage.

L'homme est en effet dépeint comme un tigre dormant, à la pilosité d'une rougeur fauve et aux yeux jaunâtres, « petit et gros, brusque et leste comme un singe quoique d'un caractère calme » (VIII, 503) ; il semble bâti pour le genre d'épreuve qui l'attend, malgré le manquement aux règles classiques de physiognomie. « L'application constante de l'immobilité des yeux avec la vivacité du corps ajout[e] encore à l'impression glaciale que Michu caus[e] au premier abord » (VIII, 503), avec son regard pénétrant d'une profondeur intérieure abyssale, ses yeux épouvantant et collaborant à son air sinistre : ses actions rappellent celles des animaux ; son visage, celui des *bêtes sauvages* ; sa bouche, remplie de *dents fortes et blanches ;* ici, l'analogie bestiale est poussée à son extrême. Il semble même partager un langage primaire avec son chien : « Couraut et Michu, qui semblaient avoir une seule et même âme, vivaient ensemble comme l'Arabe et son cheval vivent dans le désert. Le régisseur connaissait toutes les modulations de la voix de Couraut et les idées qu'elles exprimaient, de même que le chien lisait la pensée de son maître dans ses yeux et la sentait exhalée dans l'aire de son corps. » (VIII, 512)

Michu est terrifiant : ses proches et ses voisins le craignent. Alors qu'au moment de l'exécution de ses maîtres en 1793 il apparaissait comme Brutus — « “ Voilà la maison des Judas “ disaient les habitants » (VIII, 511) —, il demeure, malgré les apparences, fidèle à ses maîtres. Peut-être cette dualité, c'est-à-dire vu comme un traître par les gens, mais au demeurant, fidèle hérétique pour ceux qui le connaissent, en fait l'un des personnages les plus dangereux de *La Comédie humaine* ; car à l'instar de Jacques Collin, tous deux se cachent sous un masque et des circonstances « fortuites » pour mener à bien leurs projets. Si l'un se camoufle sous les robes d'un évêque espagnol, l'autre est étiqueté comme un frère de la République. « […] [L]e régisseur de Gondreville,

patriote dévoué, gendre du président du tribunal révolutionnaire de Troyes, caressé par Malin (de l'Aube), l'un des Représentants du Département, se [voit] l'objet d'une sorte de respect » (VIII, 510) suite à la Révolution, alors qu'il milite secrètement pour la restauration des Bourbons.

La dissimulation des intentions secrètes du personnage n'est pas la seule utilité de ce masque, ce dernier permettant également de renverser les critères esthétiques et moraux de l'époque. Dans *La Recherche de l'Absolu,* Joséphine Claës incarne, au même titre que Michu, ces nouvelles normes romantiques qui rompent avec la tradition impatronisée par la physiognomonie.

> La physionomie de cette dame […] n'offrait aucun des caractères de la femme flamande. […] Son front, très bombé, étroit des tempes, était jaunâtre, mais sous ce front scintillaient deux yeux noirs qui jetaient des flammes. Sa figure, […] ravagée par la petite vérole, arrêtait le regard par la perfection de sa forme ovale dont les contours conservaient, malgré l'altération des lignes, un fini d'une majestueuse élégance et qui reparaissait parfois tout entier si quelque effort de l'âme lui restituait sa primitive pureté. Le trait qui donnait le plus de distinction à cette figure mâle était un nez courbé comme le bec d'un aigle, et qui, trop bombé vers le milieu, semblait intérieurement mal conformé ; mais il y résidait une finesse indescriptible, la cloison des narines en était si mince que sa transparence permettait à la lumière de la rougir fortement. Quoique les lèvres larges et très plissées décelassent la fierté qu'inspire une haute naissance, elles étaient empreintes d'une bonté naturelle, et respiraient la politesse. On pouvait contester la beauté de cette figure à la fois vigoureuse et féminine, mais elle commandait l'attention. Petite, bossue et boiteuse, cette femme resta d'autant plus longtemps fille qu'on s'obstinait à lui refuser de l'esprit ; néanmoins il se rencontra quelques hommes fortement émus par l'ardeur passionnée qu'exprimait sa tête, par les indices d'une inépuisable tendresse, et qui demeurèrent sous un charme inconciliable avec tant de défauts. […] En cet instant, le charme qui jadis saisissait si despotiquement les âmes amoureuses de poésie jaillissait de sa tête plus vigoureusement qu'en aucun moment de sa vie passée, et s'exerçait, pour ainsi dire, dans le vide, en exprimant une volonté fascinatrice toute puissance sur les hommes, mais sans force sur les destinées. (X, 668-669)

Comme on l'observera chez Michu, absolument tout dans le physique de la Flamande est en opposition avec son caractère ; c'est d'ailleurs peut-être grâce à ce jeu de contrastes physiques et psychologiques entre les divers personnages que Balzac réussira à créer son plus grand drame. Car son cœur tout entier n'appartient qu'à son mari et l'entraîne vers le déchirement ultime pour une femme : devoir préférer son mari à ses enfants. L'incohérence constitutionnelle de ces deux personnages contribue à leur sublimité

puisque le lectateur s'« étonne » du caractère détonnant de ceux-ci. Bien que Michu n'ait pas à prendre une décision aussi abominable et affligeante que Joséphine, sa description témoigne néanmoins du renversement des représentations classiques et l'instauration de la beauté romantique, où l'âme de l'individu sera préférée au physique, où le laid devient sublime et le beau horrible.

La sublimité du caractère de Michu est d'ailleurs confirmée par Balzac :

> […] cet homme avait dans le geste et dans le regard une autorité despotique, irrésistible, puisée à la source commune et inconnue où puisent leurs pouvoirs extraordinaires et les grands généraux sur le champ de bataille où ils enflamment les masses, et les grands orateurs qui entraînent les assemblées, et, disons-le aussi, les grands criminels dans leurs coups audacieux ! Il semble alors qu'il s'exhale de la tête et que la parole porte une influence invincible, que le geste injecte le vouloir de l'homme chez autrui. (*TA*, VIII, 530)

Les trois analogies soumises par Balzac décrivent trois types de sublime déjà exprimés précédemment et qui sont applicables au personnage de Michu. D'abord, on retrouve la *physis* grecque, dont l'aptitude au sublime est innée. Puis le combat, à l'instar d'Achille rongé par le désir de venger la mort de Patrocle, traînant honteusement la dépouille d'Hector autour de Troie et motivant les Achéens à lancer l'assaut final sur la cité, malgré l'annonce prophétique de sa mort par sa mère, Thétis. Finalement l'orateur, premier homme à caractère sublime dans l'épistémologie du phénomène. Si Longin fait un traité sur le sublime, il écrit d'abord et avant tout sur l'art de la rhétorique et l'esthétique qu'elle engage. Enfin, bien que Kant ne disserte pas réellement sur ces thématiques, l'on sait qu'il fait de la raison l'ultime schème sublime de sa théorie. Ne peut-on pas alors envisager la froideur d'esprit dont fait part Michu — Vautrin et, à moindre échelle, Laurence —, autrement dit la raison, comme sublime ?

D'une élaboration diégétique disposant au sublime

Dans le second chapitre intitulé « Un crime en projet », les pions se mettent progressivement en place afin de lancer l'assaut contre l'Empire. Notons toutefois qu'à la parution d'*Une Ténébreuse affaire,* les 16 et 17 janvier 1841 dans *Le Commerce*, les

chapitres II et III n'en formaient qu'un seul, et surtout qu'il s'intitulait « Un crime abandonné ». Au vu de l'histoire, il semble que ce changement est judicieux et nécessaire au récit, puisqu'il renseigne le lecteur quant au projet initial du régisseur, projet perturbé par la venue des deux Parisiens : ramener clandestinement les jumeaux Simeuse au château de Cinq-Cygne, élément introduit au lecteur au troisième chapitre. Ce changement inopportun dans l'agenda de Michu certes le contrarie, mais il s'en accommode malgré tout : l'adaptabilité de l'homme face aux embûches qu'il rencontre est ce qui lui permet d'accéder au titre de sublime génie et les exemples ne tarissent pas dans l'œuvre.

> Tu as de l'esprit [Gothard], tu vas me comprendre, reprit-il. Force ton cheval à grimper aussi sur ce chemin, monte-le à poil, entraîne après toi les gendarmes en te sauvant à fond de train à travers champs vers la ferme, et ramasse-moi tout ce piquet qui s'étale, ajouta-t-il en achevant sa pensée par un geste qui indiquait la route à suivre. « Toi, ma fille, dit-il à Catherine, il nous vient d'autres gendarmes par le chemin de Cinq-Cygne à Gondreville, élance-toi dans une direction contraire à celle que va suivre Gothard, et ramasse-les du château vers la forêt. Enfin, faites en sorte que nous ne soyons point inquiétés dans le chemin creux. (VIII, 561-562)

Ce passage témoigne de la logique presque militaire de Michu, élaborant sa stratégie en connaissance des us et coutumes des policiers et, ne le sous-estimons pas, en analysant les actions potentielles de ses ennemis : il se surpasse en matière d'ingéniosité afin d'éviter tout soupçon et ainsi ne pas léser ultérieurement ses maîtres. L'intelligence rationnelle dont fait preuve le régisseur se constate également dans la projection à long terme de ses projets et dans l'accomplissement de ces derniers. Le petit éden recherché, caché, puis jardiné au vu d'une éventuelle catastrophe qui demanderait une retraite précipitée atteste de cette capacité d'anticipation et d'analyse propre au personnage.

> Le lieu pittoresque où le régisseur avait amené Laurence devait être si fatal aux principaux personnages de ce drame et à Michu lui-même, que le devoir d'un historien est de le décrire. […] La forêt de Nodesme appartenait à un monastère dit de Notre-Dame. Ce monastère, pris, saccagé, démoli, disparu entièrement, moines et biens. […] En six siècles, la nature couvrit les ruines avec son riche et puissant manteau vert, et les effaça si bien, que l'existence d'un des plus beaux couvents n'était plus indiquée que par une assez faible éminence, ombragée de beaux arbres, et cerclée par d'épais buissons impénétrables que, depuis 1794, Michu s'était plu à épaissir en plantant de l'acacia épineux dans les intervalles dénués d'arbustes. […] Michu continua cette œuvre archéologique ; il sentit le terrain sonner le creux, au niveau même de la mare, entre deux arbres, au pied du seul point escarpé de l'éminence. Par une belle nuit, il

> vint armé d'une pioche, et son travail mit à découvert une baie de cave où l'on descendait par des degrés en pierre. (VIII, 564-565)

Cet asile constitue l'un des lieux importants du récit où les actions qui y sont entreprises se répercuteront sur la suite de l'histoire. En effet, ces ruines sauvent la vie des Simeuse, mais incrimineront à tort Michu lors de son procès, accusé d'enlèvement et de séquestration. À vrai dire, Michu et son entourage n'y sont pour rien dans la disparition de Malin, manœuvre dirigée par Corentin, compromettant la femme du régisseur par la voie d'un faux billet, en lui révélant le lieu de la séquestration à l'aide d'une lettre manuscrite qui imite l'écriture de Michu. Comment prouver le contraire lorsque « [l]a justice [en France] n'est pas bilatérale [?] La Défense, qui n'a ni espions, ni police, ne dispose pas en faveur de ses clients de la puissance sociale. L'innocence n'a que le raisonnement pour elle ; et le raisonnement, qui peut frapper des juges, est souvent impuissant sur les esprits prévenus des jurés. Le pays tout entier est contre vous. » (VIII, 646) La victimisation, perceptible seulement du point de vue du lecteur et des accusés, corrobore à accentuer le caractère sublime de ces hommes puisqu'innocents.

Finalement, le passage suivant informe quant aux dispositions intellectuelles de l'homme dans les moments dangereux, attestant d'une plus grande clarté et vivacité d'esprit dans le danger que dans la vie quotidienne.

> En voyant Catherine qui apportait la cravache, les gants et le chapeau, mais surtout en voyant la jument et Gothard, cet homme, de conception si vive dans le danger, résolut de jouer les gendarmes avec autant de succès qu'il venait de se jouer de Violette. (VIII, 561)

Ici se matérialise l'essence de nos propos sur les causes qui poussent à considérer l'intelligence comme catégorie du sublime. Michu ne se laisse pas dépasser par les émotions et les sensations, gardant toujours le contrôle : il va donc à l'encontre de ce qui fut débattu jusque-là, puisque la raison semble dominer chez lui. Cependant, malgré ce recul par rapport aux évènements et leurs maîtrises insoupçonnées, le régisseur dévoue tout son être à une seule cause, au sauvetage de ses maîtres. Il est ainsi rempli par l'objet et rien ne le détourne de ses buts. De fait, l'homme est inspiré par la noblesse et le sublime

historique des Cinq-Cygne et des Simeuse, développant alors une passion pour eux, laquelle lui permet de développer ses capacités au maximum et donc de l'élever moralement, physique et intellectuellement. Ce même schéma pourra être observé avec Jacques Collin, dont les efforts se concentrent pour assurer la réussite sociale et financière de Lucien. Ce processus, simple et efficace, établit la possibilité non seulement d'un sublime prenant racine dans l'homme, mais également inspiré par l'homme.

Dans *Une Ténébreuse affaire*, il semble que les sympathisants des Bourbons y excellent, par opposition aux figures politiques et bourgeoises du récit, en matière d'ingéniosité. Le petit Gothard est un autre exemple de sublime calculateur, héritage des années passées à côtoyer Michu et Laurence de Cinq-Cygne :

> Le petit paysan, que personne ne pouvait soupçonner, allait de Cinq-Cygne jusqu'à Nancy, et revenait quelquefois sans que personne sût qu'il avait quitté le pays. Toutes les ruses employées par les espions, il les pratiquait. L'excessive défiance que lui avait donnée sa maîtresse n'altérait en rien son naturel. Gothard, qui possédait à la fois la ruse des femmes, la candeur de l'enfant et l'attention perpétuelle du conspirateur, cachait ces admirables qualités sous la profonde ignorance et la torpeur des gens de la campagne. Ce petit homme paraissait niais, faible et maladroit ; mais une fois à l'œuvre il était agile comme un poisson, il échappait comme une anguille, il comprenait, à la manière des chiens, sur un regard, il flairait la pensée. (VIII, 539)

Le garçon dissimule bien sa vivacité d'esprit, transmise, soupçonné-je, par Laurence de Cinq-Cygne : palefrenier de la comtesse, il se retrouve impliqué très jeune dans le complot contre l'Empereur. Avec l'aide de Laurence, Michu le guide dans son éducation et l'apprentissage de stratégies. Entre le jeu niais et innocent pendant les interrogatoires à l'aide apportée à son mentor, le garçon tend à développer les mêmes qualités que ses maîtres : « Du linge aux pieds du cheval ?... je t'embrasse ! » dit le régisseur en serrant Gothard dans ses bras. » (VIII, 561) Il semble d'ailleurs que la comtesse ait réussi à cultiver cette jeune âme, car au moment où le Destin s'acharne sur la vallée de Cinq-Cygne, Gothard, apprenti de Laurence, connaît toutes les ruses déployées par les agents secrets : il maîtrisait la ruse des femmes, l'ingénuité de son âge et l'œil aguerri du conjuré. Mieux encore, il occulte toutes ses compétences sous l'ignorance et l'atonie présumées des gens de campagne. (VIII, 539) Bien entendu, si ces enseignements lui ont été

inculqués par sa maîtresse, cette dernière en fait également l'usage dans sa vie quotidienne.

Lorsqu'on s'attarde à Laurence de Cinq-Cygne, on constate qu'elle incarne un personnage très représentatif du sublime balzacien, transversal aux différentes catégories de notre étude. Dans le cas présent, elle fait preuve d'un grand courage et d'une logique presque implacable. Son caractère, vestige d'une histoire familiale très particulière, l'a préparé à mener les diverses batailles qu'elle affronte tout au long du récit. Son profond engagement dans la conspiration contre l'empereur exhorte tout son être, sans qu'aucune personne de la maison d'Hauteserre — ni le curé et sa fille — ne s'en doute. Elle occupe également un rôle central dans le rapatriement de ses cousins à Troyes. Dégourdie, intelligente, réactive et aventureuse, Balzac dresse un portrait exemplaire d'une jeune femme accomplie, et surtout, sublime. Intermédiaire entre les divers acteurs royalistes, elle fait du château de Cinq-Cygne un point névralgique de la politique française sous l'empire, n'hésitant pas à faire « souvent quinze lieues d'une seule traite avec Gothard, et revena[nt] à Cinq-Cygne sans qu'on [puisse] apercevoir sur son frais visage la moindre trace de fatigue ni de préoccupation. » (VIII, 539)

> Sous la protection de leur cousine qui, depuis Strasbourg jusqu'à Bar-sur-Aube, veilla sur eux, MM. d'Hauteserre et de Simeuse, accompagnés de plusieurs autres émigrés, vinrent par l'Alsace, la Lorraine et la Champagne, tandis que d'autres conspirateurs, non moins courageux, abordèrent la France par les falaises de la Normandie. Vêtus en ouvriers, les d'Hauteserre et les Simeuse avaient marché, de forêt en forêt, guidés de proche en proche par des personnes choisies depuis trois mois dans chaque département par Laurence parmi les gens les plus dévoués aux Bourbons et les moins soupçonnés. Les émigrés se couchaient le jour et voyageaient pendant la nuit. Chacun d'eux amenait deux soldats dévoués, dont l'un allait en avant à la découverte, et l'autre demeurait en arrière afin de protéger la retraite en cas de malheur. (VIII, 540)

Cette orchestration parfaitement exécutée par la jeune femme est simplement stupéfiante, surtout lorsque l'on compare les ressources dont elle dispose avec celles des personnages parisiens qui se trouvent au milieu du cercle politique français, et ont par conséquent beaucoup plus d'accointances. Ainsi limitée dans ses ressources, l'organisation qu'elle a soigneusement mise en place dans un périple traversant une France révolutionnaire et républicaine, ses déplacements personnels ou ceux des exilés

et la coordination et la prise de contact avec les divers fidèles aux Bourbons, attestent sans équivoque de la force innée sans pareil de la jeune comtesse.

> Laurence ne pensait qu'au renversement de Bonaparte, dont l'ambition et le triomphe avaient excité chez elle comme une rage, mais une rage froide et calculée. Ennemie obscure et inconnue de cet homme couvert de gloire, elle le visait, du fond de sa vallée et de ses forêts, avec une fixité terrible, elle voulait parfois aller le tuer aux environs de Saint-Cloud ou de la Malmaison. (VIII, 538)

D'autant plus que « Bonaparte ne connut pas plus l'étendue des dangers qu'il courut alors, que l'Angleterre ne connaissait le péril où la mettait le camp de Boulogne ; et, cependant, en aucun temps, la police ne fut plus spirituellement ni plus habilement dirigée. » (VIII, 540) Michu et Laurence n'ont-ils pas d'ailleurs « plus d'esprit à [eux seuls] que la Police avec ses immenses moyens d'action[, car] Corentin et Peyrade se voyaient devinés et joués sans savoir par qui » (VIII, 573) : un homme et une femme contre une nation entière, n'est-ce pas là le gage de la sublimité irradiante de la raison sur son environnement ?

La comtesse confirme cet adage par le rôle important qu'elle endosse dans la conspiration, qui pourtant pourrait sembler dépasser cette frêle femme de province :

> […] elle avait dès lors subordonné sa force et sa haine au plan très vaste et très bien conduit qui devait atteindre Bonaparte à l'extérieur par la vaste coalition de la Russie, de l'Autriche et de la Prusse qu'Empereur il vainquit à Austerlitz, et à l'intérieur par la coalition des hommes les plus opposés les uns aux autres, mais réunis par une haine commune, et dont plusieurs méditaient, comme Laurence, la mort de cet homme, sans s'effrayer du mot assassinat. (VIII, 538)

Certains appelleront la réussite de cette expédition — le rapatriement et non la conspiration — comme fortuite ; mais l'un des enseignements que l'on retire d'*Une Ténébreuse affaire*, autant dans sa forme que son récit, c'est que rien n'est dû au hasard : précision, synchronisme, relation féale, voici un épitomé de l'écriture balzacienne. L'infini diégétique, c'est-à-dire les multiples possibilités diégétiques quant à la tournure des évènements, est totalement proscrit : tout est savamment calculé, envisagé, laissant ainsi aux personnages principaux l'opportunité de prendre une décision éclairée et réfléchie sur les actions à entreprendre ; et Laurence et Michu en sont la preuve. Les prolepses

informent le lecteur quant à la quasi-omniscience de Michu sur la finalité de l'entreprise hasardeuse dans laquelle il s'est engagé, alors que Laurence est motivée par l'impétuosité des deux sentiments les plus violents connus de l'homme et qui la poussent aux limites de ses capacités : l'amour et la haine. Elle se trouve emprisonnée dans ce triangle amoureux insoluble d'une part, et elle souhaite ardemment la mort du Premier Consul de l'autre.

L'audace la caractérisant éblouit son entourage, notamment lors de son interrogatoire par Corentin et Peyrade. Le réquisitoire présenté par les deux policiers ne l'effraie pas. Elle se prête volontiers au jeu — tentant une approche chronophage afin de dissimuler les évènements en cours et gagner du temps — tout en répondant méthodiquement aux enquêteurs :

> Cette réponse, profondément méditée par Laurence, et si probable dans toutes ses parties, ébranla les convictions de Corentin, que la jeune comtesse observait du coin de l'œil. Dans cet instant si décisif, et quand toutes les âmes étaient en quelque sorte suspendues à ces deux visages, que tous les regards allaient de Corentin à Laurence et de Laurence à Corentin […]. Pour toute réponse, la jeune fille haussa significativement les épaules. Le curé comprit qu'elle sacrifiait tout pour amuser les espions et gagner du temps, et il leva les yeux au ciel par un geste d'admiration. (VIII, 584 ; 585-586)

L'accumulation de toutes ces circonstances et les qualités personnelles de la comtesse en fait le personnage féminin sublime par excellence de toute *La Comédie humaine*. Sa supériorité se confirme aussi par son impudence, prouvant que rien ne lui fait peur, y compris les espions parisiens. Cette hypothèse provient de ce fameux coup de cravache asséné à Corentin ; bravoure ou idiotie, la qualification de son acte est confirmée par le narrateur lui-même : « Le coup de cravache sur les doigts fut pour Corentin, douleur à part, le coup de canon qui troue la carapace ; de la part de cette sublime et noble fille, ce mouvement plein de dégoût l'humilia, non pas seulement au regard de ce petit monde, mais encore à ses propres yeux. » (VIII, 581) Corentin est pourtant muni contre ce genre d'attaque, rendant alors cet acte de défiance encore plus sublime qu'il ne l'est en réalité :

> L'*espion*, substantif énergique sous lequel se confondent toutes les nuances qui distinguent les gens de police, car le public n'a jamais voulu spécifier dans la langue les divers caractères de ceux qui se mêlent de cette apothicairerie nécessaire aux

> gouvernements, l'espion donc a ceci de magnifique et de curieux, qu'il ne se fâche jamais ; il a l'humilité chrétienne des prêtres, il a les yeux faits au mépris et l'oppose de son côté comme une barrière au peuple de niais qui ne le comprennent pas ; il a le front d'airain pour les injures, il marche à son but comme un animal dont la carapace solide ne peut être entamée que par le canon ; mais aussi, comme l'animal, il est d'autant plus furieux quand il est atteint, qu'il a cru sa cuirasse impénétrable. (VIII, 580-581)

Malheureusement, la défaite de la raison sur le cœur chez Laurence ne lui permet pas d'atteindre la même acmée que son homologue masculin, voire de Jacques Collin à certains moments — lors de l'arrestation de Lucien, moment où son homosexualité est révélée au lecteur et où le personnage bascule brièvement dans la contemplation. La ruralité ne semble pas avoir terni l'éclat de cette rareté qui se veut l'égale de ses *cousines* parisiennes, voire supérieure à celles-ci par le sublime historique dont elle témoigne :

> « Je me tais, je souffre et j'attends. » L'accent, le geste et le regard firent de cette réponse une de ces choses sublimes auxquelles il manque un plus vaste théâtre pour devenir célèbres. (VIII, 648)

Cependant, tous les personnages n'ont pas les qualités qui définissent historiquement l'aristocratie française, sans qu'ils soient pour autant déconsidérés : erreur que les différents acteurs du *Père Goriot* font, tout comme ceux de *Splendeurs et misères des courtisanes*, se laissant confondre par un simple criminel.

Mais Balzac met en également en scène dans *La Comédie humaine* un autre type de représentation sublime qui se fonde à la fois sur les rapports sociaux et les actes criminels ; un sublime issu de la franc-maçonnerie et qui se cristallise autour d'une société secrète : les Treize.

Le sublime communautaire

Théophile Gautier révèle qu'« un des rêves de Balzac était l'amitié héroïque et dévouée, deux âmes, deux courages, deux intelligences fondues dans la même volonté. [...] L'*Histoire des Treize* n'est que cette idée agrandie et compliquée : une unité puissante composée d'êtres multiples agissant tous aveuglément pour un but accepté et convenu[337]. » Balzac développe ainsi dans cette œuvre ce plan longuement réfléchi et désiré, laissant le lecteur spéculer sur le mystère entourant ces treize hommes. Annonce vague et incertaine, le titre de l'œuvre se veut aussi mystérieux que les événements qui s'y dérouleront à travers les différents récits. L'analyse du titre engage le lecteur à croire que le narrateur racontera les péripéties de ces treize hommes ; mais curieusement, il n'en parle que très furtivement. Qui sont-ils ? Que sont-ils ? L'écrivain lui-même ne définit pas en termes précis ce que sont les Treize, laissant ce soin aux lecteurs. Mais malgré les courtes apparitions de ces hommes dans les récits, ils n'en demeurent pas moins centraux, car ils instiguent les péripéties principales et surtout conduisent à l'aboutissement des récits.

La composition des Treize

Plus d'une lecture de l'*Histoire des Treize* est nécessaire afin d'identifier et reconnaître les personnages qui s'y croisent, qui vont et viennent à travers les trois récits, distinguer leur rôle et leur appartenance, leur allégeance et leur place au sein de l'organisation. Balzac introduit tout même dans sa préface une brève description concernant les Treize :

> Treize hommes également frappés du même sentiment, tous doués d'une assez grande énergie pour être fidèles à la même pensée, assez probes entre eux pour ne point se trahir, alors même que leurs intérêts se trouvaient opposés, assez profondément politiques pour dissimuler les liens sacrés qui les unissaient, assez forts pour se mettre au-dessus de toutes les lois, assez hardis pour tout entreprendre, et assez heureux pour avoir presque toujours réussi dans leurs desseins ; ayant couru les plus grands dangers, mais taisant leurs défaites ; inaccessibles à la peur, et

[337] Théophile Gautier, *Honoré de Balzac,* Paris, Poulet-Malassi et de Broise libraires-éditeurs, 1859, p. 89.

> n'ayant tremblé ni devant le prince, ni devant le bourreau, ni devant l'innocence ; s'étant acceptés tous, tels qu'ils étaient, sans tenir comptent des préjudices sociaux ; criminels sans doute, mais certainement remarquables par quelques-unes des qualités qui font les grands hommes, et ne se recrutant que parmi les hommes d'élite [;] [...] ces treize hommes sont restés inconnus, quoique tous aient réalisé les plus bizarres idées que suggère à l'imagination la fantastique puissance faussement attribuée aux Manfred, aux Faust, aux Melmolth[.] (*HDT*, V, 788)

Cette brève introduction ne renseigne pas davantage le lecteur quant à l'essence de cette étrange camaraderie et il n'en découvrira qu'une infime partie au cours de la lecture. Devant tous ces mystères, suppositions et hypothèses peuvent être émises, sans néanmoins qu'il soit possible de les vérifier. Que sont-ils ? Une bande organisée certes. Qui sont-ils ? Des hommes issus de la haute société parisienne : généraux, colonels, comtes, marquis ; chacun disposant d'un pouvoir suffisant à l'achèvement de quelque travail. Leurs intérêts ? Personnels, poursuivant un idéal, une vengeance individuelle peut-être ou un apport de gains. Quels sont leurs buts ? Satisfaire les intérêts de l'un de leurs membres. Leurs ressources ? Illimitées ! Une chose est certaine, tous les éléments concordent pour séduire le lecteur : « un groupe d'hommes liés par un pacte ou un serment, une association qui se distingue du commun des mortels, capable de s'imposer à la société entière[338]. »

Le rôle joué par les Treize dans cette société redéfinie est une réaction directe aux troubles postrévolutionnaires : par le pacte qui les unit, ils instaurent un nouveau contrat social, abjurant ainsi l'individualisme qui atomise la société au début du XIXe siècle[339]. Gérard Gengembre, dans la préface de l'édition Pocket, met en évidence la problématique de l'énergie qui tourmente les héros romantiques, puisque contrairement aux autres personnages, les Treize s'engagent dans une action en « canalisant l'intensité de leur énergie[340]. » En opposition avec le jeune Werther, qui se laisse ronger par le vague à l'âme, les Treize font en sorte que ce regroupement des volontés engage leur énergie dans une quête qui les sauve de la mort ; leur substance individuelle ne se retournera pas contre eux et permettra donc l'accomplissement des tâches

---

[338] Gérard Gengembre, « Préface », dans *Histoire des Treize, op. cit*., p. 5.
[339] *Ibid*., p. 7.
[340] *Id*.

extraordinaires auxquelles ils s'affairent[341]. Leur présence est requise dans chaque dénouement concluant les divers récits de l'*Histoire des Treize,* la réussite de la tâche à accomplir reposant entièrement sur leurs épaules. Ils incarnent l'impossible, le surnaturel ; là où l'échec est assuré, ils doivent réussir. « Ces exclus savent être des Machiavels ou des Napoléons[342] » et ils n'agissent pas dans une perspective de Bien ou des vertus chrétiennes : ils opèrent en se fondant sur un jugement émis par Balzac sur la société[343].

L'existence de cette organisation répond à la quête de plaisirs et à l'oisiveté dans lesquelles s'est enfermée la société aristocratique parisienne, problématique déjà traitée. Pour des hommes qui rêvent d'aventures et de sublime, Paris est le lieu idéal, foisonnant de mystères à élucider, de crimes à résoudre, de vengeances à assouvir, de femmes à conquérir... Mais qui sont donc ces hommes qui se disent au-dessus des lois et de Dieu ? Les quelques personnages dont l'identification est possible peuvent répondre à cette interrogation, notamment sur les causes de l'existence de cette confrérie, notamment grâce aux caractéristiques communes qu'ils partagent. Car chaque membre incarne un type d'homme bien précis qui vient compléter son prochain, unifiant ainsi le groupe : chacun apporte son expérience, ses qualités et ses connaissances personnelles.

Chronologiquement, le premier membre des Treize qui apparaît dans l'*Histoire des Treize* est Ferragus. Chef des Dévorants, cet homme d'âge mûr, échappé du bagne, se rencontre à Paris, où il tente de retrouver sa fille Clémence dans ce roman éponyme. Atteint d'une contraignante maladie, il fait néanmoins preuve d'une vivacité d'esprit étonnante, puisque malgré son confinement, il réussit tout de même à orchestrer ses hommes dans les missions qu'il leur confie. D'astucieux plans mêlant savoir-faire, discrétion et expérience sont élaborés afin de tuer Auguste de Maulincour, tout en étant précautionneux de dissimuler ces actes criminels et de les travestir en de fortuits et malheureux accidents. L'élaboration et la mise en œuvre de ces tentatives d'assassinat sont spectaculaires, et ce, grâce aux moyens déployés pour les mener à terme. Malgré

[341] *Id.*
[342] *Ibid*., p. 10.
[343] *Ibid*., p. 6.

la maladie qui afflige et affaiblit le vieillard, le contraignant alors à superviser à distance le déroulement des opérations, la réussite de ses machinations démontre le caractère exceptionnel du chef des Dévorants. Cette situation particulière confère au personnage une ubiquité déroutante, qui sera assimilée à terme par les Treize en tant qu'organisation.

> [...] au moment où le baron de Maulincour passait en cabriolet devant cet échafaud, [...] une pierre de deux pieds carrés, arrivée au sommet des perches, s'échappa de ses liens de corde en tournant sur elle-même, et tomba sur le domestique, qu'elle écrasa derrière le cabriolet. [...] Deux pouces de plus, et l'officier avait la tête coiffée par la pierre. Dix jours après cet évènement et à sa première sortie, il se rendait au bois de Boulogne dans son cabriolet restauré, lorsqu'en descendant la rue de Bourgogne [...] l'essieu se cassa net par le milieu, et le baron allait si rapidement que cette cassure eut pour effet de faire tendre les deux roues à se rejoindre assez violemment pour lui fracasser la tête. (*F.*, V, 823-824)

Ces épisodes témoignent donc de l'omniprésence de ces hommes dans le quotidien de la capitale, tout comme ils illustrent leurs capacités à agir sur celui-ci. Le carrossier de Maulincour affirmera qu'il aura « fallu être joliment malin [...] pour arranger un essieu sur ce modèle, on jurerait que c'est naturel [cette cassure]. » (V, 823) Ces entreprises qui mettent en danger la vie de Maulincour et surtout ses nerfs à rude épreuve démontrent l'ingéniosité de Ferragus et ses compagnons, jouant à la fois sur la violence physique et psychologique de leur victime ; car malgré l'échec de leurs assauts, à la fin de ses jours, Auguste se trouve plongé dans une angoisse abyssale qui le rend paranoïaque : « le malheureux malade avait empoisonné sa vie par la crainte ; et, malgré lui, le soupçon teignit toutes les heures de ses sombres nuances. » (V, 825) Nonobstant toutes les précautions prises par le militaire afin d'épargner sa vie, les Treize réussiront à le loger quelques paragraphes plus tard au Père-Lachaise, ces opérations « éta[nt] ourdies avec une adresse qui dénotait l'inimitié de gens supérieurs. » (V, 825)

Comme deuxième membre de cette communauté, nous relevons le marquis Armand de Montriveau, général dans l'armée, personnage au caractère bien trempé et à la volonté inaliénable. D'une rigueur mathématique, il personnifie à la perfection l'esprit froid qui n'admet ni l'hypocrisie ni l'exubérance. Le narrateur nous le présente comme un homme rationnel qui tend vers la réalisation des buts qu'il s'est fixés. D'une force impressionnante

et d'une nature combative, il est à l'opposé de l'aristocratie contemporaine. D'ailleurs, on nous offre un portrait en actes du général qui est à la hauteur de son image :

> [Le] général Montriveau s'embarqua dans le dessin d'explorer la Haute-Égypte et les parties inconnues de l'Afrique, [...] entrainé par son génie entreprenant, par cette hauteur de pensée que, jusqu'alors, les hasards de la guerre avaient satisfaite, [...] passionné par sa rectitude instinctive pour les projets d'une grande utilité[.] (*DL*, V, 942)

Montriveau se démarque finalement par preuve de sa volition lui permettant, à la fin de *La Duchesse de Langeais*, de retrouver sa maîtresse et d'exposer au lecteur tous les maux qu'il a subis pour en arriver à ce couvent des Carmélites, au large des côtes espagnoles.

> Je vous ai cherchée dans le monde entier. Depuis cinq ans, vous êtes ma pensée de tous les instants, l'occupation de ma vie. Mes amis, des amis bien puissants, vous le savez, m'ont aidé de toute leur force à fouiller les couvents de France, d'Italie, d'Espagne, de Sicile, de l'Amérique. Mon amour s'allumait plus vif à chaque recherche vaine ; j'ai souvent fait de longs voyages sur un faux espoir ; j'ai dépensé ma vie et les plus larges battements de mon cœur autour des murailles noires de plusieurs cloîtres. (V, 921)

Autre personnage illustre des Treize, le marquis de Ronquerolles. Bien qu'il n'ait qu'un rôle secondaire dans l'*Histoire des Treize* et que peu d'informations nous sont transmises dans *La Comédie humaine* le concernant, et ce malgré une constante apparition (*Le Cabinet des Antiques, Le Lys dans la vallée, Splendeur et misères des courtisanes, Gobseck*…), sa récurrence dans les trois récits nous donne tout de même une idée générale du caractère de l'homme. Dans *Ferragus,* il provoque Auguste de Maulincour en duel sous prétexte de régler une question d'honneur, Maulincour ayant eu une affaire avec la sœur du marquis, la comtesse de Sérizy ; en vérité, il essaie de le faire taire, celui-ci connaissant l'existence de Ferragus. Dans *La Duchesse de Langeais*, il révèle avec cynisme le jeu hypocrite d'Antoinette et suggère son enlèvement. Puis dans *La Fille aux yeux d'or*, on le croisera en compagnie d'Henri de Marsay aux Tuileries, y errant « innocemment ». Dans tous les cas, le marquis de Ronquerolles est présenté comme un homme savant, connaisseur en matière de femmes et de leur fonctionnement.

En outre, ses interventions dans le récit s'accompagnent systématiquement d'une réflexion sur le comportement féminin ou encore de son amour pour le sexe opposé.

Finalement, comme dernier membre des Dévorants l'on identifie Henri de Marsay. « Un sang pur, une peau de jeune fille, un air doux et modeste, une taille fine et aristocratique [;] pour une femme, le voir, c'était en être folle » (*FYO*, V, 1057), voici la description que le narrateur en fait. Ce jeune fat parisien, à la beauté androgyne, bien que le plus jeune des Treize — à ce que l'on peut croire — est loin d'être le plus démuni.

> Sous cette fraîcheur de vie, et malgré l'eau limpide de ses yeux, Henri avait un courage de lion, une adresse de singe. Il coupait une balle à dix pas dans la lame d'un couteau ; montait à cheval de manière à réaliser la fable du centaure ; conduisait avec grâce une voiture à grandes guides ; était leste comme Chérubin et tranquille comme un mouton ; mais il savait battre un homme du faubourg au terrible jeu de la savate ou du bâton [...]. Hélas ! toutes ces belles qualités, ces jolis défauts étaient ternis par un épouvantable vice : il ne croyait ni aux hommes ni aux femmes, ni à Dieu ni au diable. La capricieuse nature avait commencé à le douer ; un prêtre l'avait achevé. (V, 1057)

De Marsay a pour lui la fougue et la robustesse de la jeunesse, son impulsivité et son ingéniosité. Les récits transmettent l'image d'un homme sans croyance ni respect envers toute chose ou personne, spécifiquement les lois et les femmes. Comme le décrit si bien le narrateur, la nature l'a doué, le prêtre l'a achevé. Orphelin et élevé par un prêtre vicieux qui le « traîna fort peu dans les églises [...] ; le promena quelquefois dans les coulisses, plus souvent chez les courtisanes ; [lui] démonta les sentiments humains pièce à pièce ; lui enseigna la politique au cœur des salons où elle se rôtissait alors […] » (V, 1055) ; son éducation semble avoir été structurée en perspective d'une intégration préméditée à ce genre de société secrète. Sa détermination est sans failles et il est prêt à écraser tout ce qui se trouve sur son passage. N'ayant aucune attache terrestre, il ne connaît que les sentiments de volupté et de vengeance.

> Henri ne savait pas pardonner. Le savoir-revenir, qui certes est une des grâces de l'âme, était non-sens pour lui. La férocité des hommes du Nord, dont le sang anglais est assez fortement teint, lui avait été transmise par son père. Il était inébranlable dans ses bons comme dans ses mauvais sentiments. (V, 1004)

Cette incompréhension des sentiments humains place le jeune de Marsay en position de pouvoir, car il ne connaît ni regrets ni remords. D'ailleurs, on observe dans les trois récits cette force morale, intellectuelle mais brute qui le caractérise. Il est aussi le membre le plus présent et actif des Treize, souvent au cœur de l'action, déguisé en femme dans un récit, complice dans l'autre. Tous ces hommes cherchent certes l'aventure et l'accomplissement, mais témoignent aussi d'un autre phénomène de notre typologie et qui suit la passion en terme d'importance : la fomentation des sens. En effet, comme observé dans le sublime sensoriel, l'excitation des sens est essentielle à la création du sublime, puisqu'elle enflamme les passions. Afin de conduire ces hommes sur la route de l'immortalité, Balzac les créa avides de cette agitation sensuelle ; et on retrouve cette dernière dans tous leurs actes et leurs décisions.

Ces hommes, en se positionnant contre la société, proposent à eux seuls un nouvel ordre social basé sur une oligarchie, et comme tout « gouvernement », ils cherchent à satisfaire un électorat : ses membres. Contrairement à toutes associations, tous regroupements ou cercles fermés, le rassemblement de ceux-ci n'est en aucun cas motivé par une quelconque revendication : ils ne défendent ni opinions ni points de vue outre ceux de leurs propres membres, et leurs activités demeurent secrètes. Néanmoins surprenante, l'union de ces hommes résulte d'une recherche d'aventures : blasés par la haute société parisienne, ses bals et ses soirées, ils sont animés par un profond désir d'action et de pouvoir ; ils ne respectent aucune loi, aucune interdiction ; chaque obstacle devient un défi qui atteste de leur supériorité intellectuelle et politique, car « quand un homme s'est accoutumé à manier de grandes choses, il devient inamusable, s'il ne conserve pas au fond du cœur ce principe de candeur, ce laisser-aller qui rend les gens de génie si gracieusement enfants ; mais cette enfance du cœur n'est-elle pas un phénomène humain bien rare chez ceux dont la mission est de tout voir, de tout savoir, de tout comprendre ? » (*RA*, X, 727) Ils apparaissent dans *La Comédie humaine* comme des comploteurs qui s'insurgent contre la Restauration, essayant du mieux qu'ils peuvent d'entraîner la nation vers la monarchie de Juillet. Quels rois, banquiers ou maires n'ont pas eu comme bras droit l'un de ces hommes qui jouaient de son influence ? Car si, certes, ils se rapprochent du pouvoir et des hommes qui le détiennent, ils tâchent de

l'acquérir continûment ; mais leur « rêve romantique », qui semble motiver leurs actions, les entraîne prestement vers un échec imprévu, dû à une désillusion engendrée par cette proximité du pouvoir : « Les personnages sataniques, les conquérants d'alcôves entrent dans la carrière [:] ils y gagne[nt] des places et du pouvoir, ils y perd[ent] peut-être leurs rêves romantiques [;] [...] mais la solidarité des débuts n'aura en fin de compte produit que des cadavres[344]. »

> [T]ous fatalistes, gens de cœur et de poésie, mais ennuyés de la vie plate qu'ils menaient, entraînés vers des jouissances asiatiques par des forces d'autant plus excessives que, longtemps endormies, elles se réveillaient plus furieuses. [...] Ce monde à part dans le monde, n'en reconnaissant aucune loi, ne se soumettant qu'à la conscience de sa nécessité, n'obéissant qu'à un dévouement, agissant tout entier pour un seul des associés quand l'un d'eux réclamerait l'assistance de tous[.] (*HDT*, V, 785)

Désabusés mais confiants de leurs capacités, ils croient leur supériorité et leur distinction nécessaires au bon maintien de la société. Peut-être déçus, mais vraisemblablement blessés, les Treize entreprennent leurs propres croisades contre l'institution politique en place afin de retrouver cette Monarchie légitime perdue. « La légalité constitutionnelle et administrative, écrit Balzac, n'enfante rien ; c'est un monstre infécond pour les peuples, pour les rois et pour les intérêts privés. » (*F.,* V, 892-893) La France ne connaît que le sang comme seul principe menant à la vicissitude, et c'est sur cette voie que s'engagent les associés. Rien ne leur fait obstacle, « ne juge[ant] les lois qu'à la lueur de [leurs] passions. » (V, 893)

Dans *Ferragus*, ils réussissent non seulement à empoisonner le colonel Maulincour, mais aussi à exhumer secrètement le corps de madame Jules. Dans *La Duchesse de Langeais*, ils pénètrent le couvent incognito et soutirent le corps inerte d'Antoinette. Et finalement ils réussissent à faire entrer de Marsay dans la demeure de Paquita, jugée pourtant impénétrable.

---

[344] Gérard Gengembre, « Dossier : les Treize tels qu'ils deviennent », dans *Histoire des Treize, op. cit.*, p. 433.

Un style au service de la narration

Si ces aristocrates aiment à s'offrir en spectacle et mettent en scène leurs meilleurs attributs pour prétendre au sublime, Balzac également usera de ses qualités pour attiser le phénomène. Pour compléter le tableau spectaculaire des Treize, il fera appel aux outils mêmes de l'écrivain pour entretenir la légende mystique de cette confrérie : la grammaire et la stylistique. En effet, grâce à l'utilisation de certaines tournures de phrase ou de procédés stylistiques, celui-ci entretient l'incertitude dans ses récits. Dans l'*Histoire des Treize*, Balzac démontre toute l'étendue de son talent en jouant de ces éléments en les combinant. Car on a constaté jusqu'à maintenant qu'une grande incertitude enveloppe les Treize, notamment leur composition et leur réseau, et que très peu d'informations sont transmises au lecteur ; d'ailleurs les trois nouvelles regroupées donnent naissance à l'*Histoire des Treize*, bien que leur présence soit effacée des récits. Afin d'entretenir et d'alimenter le climat mystérieux de ses textes, Balzac transposera cet arcane à la structure même du récit, par l'utilisation de la voix passive.

Cette forme passive a comme but premier de mettre en exergue le sujet de la phrase auquel se rapporte l'action. L'originalité balzacienne prend forme dans son complément d'agent, puisque ce dernier ne s'emploie que dans une proposition à la voix passive : il se rapporte au verbe et indique l'élément qui est l'auteur de l'action exprimée ; à la voix active, le complément d'agent se transforme en sujet.

> [...] une pierre de deux pieds carrés, arrivée au sommet des perches, s'échappa de ses liens de corde en tournant sur elle-même, et tomba sur le domestique […]. [L]a cassure de cet essieu suspect avait été ménagée par une chambre, espèce de creux intérieur, par des soufflures et par des pailles très habilement pratiquées.
> — Eh ! monsieur le baron, il a fallu être joliment malin, dit-il, pour arranger un essieu sur ce modèle, on jurerait que c'est naturel. (V, 823 ; 824)

Balzac joue avec cette construction afin d'augmenter et de condenser l'ambiguïté entourant les Treize. Cette incertitude sert efficacement la narration, et notamment le sublime sur lequel reposent les récits. Ci-dessus, la construction grammaticale reste elliptique par son impersonnalisation, l'action n'étant attribuée à personne. Si la première phrase exemplifie ce côté impersonnel de la phrase — le sujet « pierre » paraissant vivant

et pensant —, la deuxième présente un cas multiple de compléments d'agent. Très intrigantes, *chambre*, *soufflures* et *pailles* sont les « entrepreneurs » de l'action. Il est évident que ces objets inanimés n'ont pas joué un rôle actif, d'autant plus que ceux-ci sont « très habilement pratiqués », de manière tout à fait naturelle. Balzac utilise davantage cette structure à des fins diégétiques, laissant planer le doute quant à l'instigateur de cette tentative d'assassinat. Certes, le lien s'établit rapidement entre celle-ci et le dessein des Treize, car à travers les exemples cités, on constate que le complément d'agent est toujours sous-entendu, par métonymie : les assassins sont incarnés par leur ouvrage. Il reste néanmoins intéressant d'identifier et d'observer ce genre de procédés qui devient rapidement essentiel au développement du récit. Ils permettent en dernier lieu d'introduire et d'inscrire les thèmes, soit dans le cas présent le sublime romantique. D'ailleurs, Anne-Marie Baron, dans son article « Statut et fonctions de l'observateur balzacien », le fait bien remarquer : chez Balzac, la narration descriptive offre « une série d'indices, dont la lecture est indispensable à la compréhension de l'action, et doit être, de ce fait, décodée, décryptée[345]. »

Mais ce type de procédé grammatical n'agit pas seul, Balzac usant également de verbes impersonnels afin de produire le même effet. Contrairement aux autres types de verbe, le sujet du verbe impersonnel, qui ne s'utilise qu'à la troisième personne du singulier, ne désigne rien, aucun être, aucune chose ; cela vient appuyer l'impersonnalisation déjà en action. Toujours dans les passages précédents, on constate l'utilisation à deux reprises d'un verbe impersonnel — *il a fallu* —, et ce, à deux escients. D'abord pour démontrer l'ignorance quant aux causes de l'accident, ensuite pour ne pas identifier d'emblée l'ennemi, bien que le lecteur et Maulincour en connaissent l'identité.

[345] Anne-Marie Baron, « Statut et fonctions de l'observateur balzacien », *op. cit.*, p. 301.

Schématisation d'un romanesque sublime

On constate au final que l'auteur utilise de nombreuses méthodes afin de créer un sublime notable, s'aidant d'outils narratifs, linguistiques et diégétiques. Bien que l'on ait peu abordé les techniques diégétiques, elles demeureront, en toute circonstance, l'instrument indispensable à l'écrivain, puisqu'elles permettent d'instiguer un phénomène qui corrobore avec le sublime et lui permet notamment d'exister : le romanesque.

Plusieurs hypothèses subsistent quant à la satisfaction que retirent les treize hommes de ces aventures. Matérielle, personnelle ou philosophique, la principale cause de leur implication demeure sans aucun doute la vanité. Mais pour mieux en saisir les contours, il faut s'intéresser aux diverses définitions du mot *vanité* : selon le dictionnaire *Antidote*[346], elle est décrite comme la « satisfaction de soi, [le] défaut d'une personne qui étale avec complaisance cette satisfaction » ; ou encore le « caractère de ce qui est futile, de ce qui est vain, inefficace » ; puis, dans une perspective artistique, il s'agit d'une « composition artistique évoquant la destinée mortelle de l'être humain. » Quant à l'étymologie du mot, il s'agit d'un emprunt au nom latin *vanitas*, « fait de dire des choses creuses » et à son adjectif *vanus*, « sans consistance ». Ainsi, définitions et étymologie s'accordent afin de confirmer notre hypothèse quant à l'origine et le résultat de cette vanité : un milieu stérile, artificiel et « sans consistance », lieu où les discussions sont creuses et sans intérêt ; autrement dit, il s'agit du faubourg Saint-Germain et du monde aristocratique. Pour ce qui est du résultat, il s'agit d'abord et avant tout du sentiment d'autosatisfaction rongeant ces hommes, s'illustrant parfaitement à travers les dernières lignes de *La Duchesse de Langeais*.

> Montriveau resta seul dans sa cabine avec Antoinette de Navarreins, dont, pendant quelques heures, le visage resplendit complaisamment pour lui des sublimes beautés dues au calme particulier que prête la mort à nos dépouilles mortelles.
> - Ah ! ça, dit Ronquerolles à Montriveau quand celui-ci reparut sur le tillac, c'était une femme, maintenant ce n'est rien. Attachons un boulet à chacun de ses pieds, jetons-la dans la mer, et n'y pense plus que comme nous pensons à un livre lu pendant notre enfance.

[346] Aucune référence ne peut être donné en ce concerne ce dictionnaire puisqu'il s'agit d'un multidictionnaire sous format électronique.

- Oui, dit Montriveau, car ce n'est plus qu'un poème.
- Te voilà sage. Désormais aie des passions ; mais de l'amour, il faut savoir le bien placer, et il n'y a que le dernier amour d'une femme qui satisfasse le premier amour d'un homme. (V, 1037)

Cette scène est riche en références. Tout d'abord, malgré ses tentatives, Montriveau ne parvient pas à sauver la duchesse ; il voit mourir son amour en même temps que l'objet de son désir. Pour la première fois du récit, on retrouve l'homme dans ce moment d'intimité, et l'utilisation du nom complet de la duchesse dans la narration est la confirmation en quelque sorte du tarissement de sa flamme. Cette association inattendue relaie le corps d'Antoinette à une encombrante dépouille. Puis, l'écrivain introduit la sublimité de la scène et du paysage à travers cette idée du sublime infini évoqué antérieurement, où le silence de la mort se combine indirectement avec le paysage de la mer. Le rejet de la dépouille de la duchesse prouve qu'elle n'était qu'un divertissement passager ; de prime abord, bien que cette aventure semblait mue par l'amour, l'était-elle réellement ? Ne s'agissait-il pas plutôt d'une recherche de sublime qui fut alimentée fortuitement par une mésaventure amoureuse ? Ou au contraire Montriveau est-il le messager d'une philosophie romantique où l'homme témoigne de son détachement aux choses passées, préférant plutôt se tourner vers l'avenir ? Cette dernière hypothèse semble validée, « car c'était une femme, maintenant ce n'est rien », elle n'est plus qu'« un livre lu pendant notre enfance […], ce n'est plus qu'un poème » (V, 1037).

Ils caressent l'idée que leur vie est une épopée au sens classique du terme, c'est-à-dire un mélange d'exploits héroïques où intervient le merveilleux, au même titre que l'*Iliade*, l'*Odyssée* et l'*Énéide*, témoignant de cette vanité sans borne avec cette autoproclamation au panthéon de la littérature. Cette complaisance prend également forme dans le sacrifice de la duchesse, au nom de l'amour, qui sacralise Montriveau et la rend digne de mourir pour lui. Dans cette communauté, « tous se sentent supérieurs, mais prennent le risque de dégrader leur ambition intellectuelle et spirituelle en pure pratique égoïste[347]. » En romanisant leurs quêtes, les péripéties servent à assouvir leur désir de jouissance alimenté par « l'arsenal flamboyant du mélodrame[348]. »

---

[347] Gérard Gengembre, « Préface », dans *Histoire des Treize, op. cit*., p. 10.
[348] *Id.*

Sur l'homme et la société

Pour en arriver à cette mythification, les Treize ont dû d'abord rompre le contrat social, pour reprendre la terminologie de Rousseau, et en créer un nouveau, car « la force des Treize, c'est l'union et la définition d'un objet, d'un projet commun[349] », par dédain d'être quelque chose dans la société. Ils se placent selon Gengembre « du côté du véritable, et rejettent l'illusion sociale[350] », puisqu'être et vivre signifie d'abord et avant tout entreprendre.

Lorsqu'il s'agit d'analyser les motivations profondes d'un individu et d'en extraire ses désirs primaires, les théories psychanalytiques de Freud sont salvatrices. Même si en introduction de cette étude nous avons écarté les théories apparaissant après la mort de Balzac, notamment celles de Freud, l'utilisation de celles-ci dans cette partie se justifie en rapport à la thématique : les propos actuels ne portent pas sur le sublime en tant que tel, mais sur des théories comportementales et anthropologiques. De plus, les concepts qui seront discutés ici reprennent, dans les grandes lignes, plusieurs idées déjà émises chez d'autres théoriciens au XVIIIe siècle. Car selon Freud, toute action entreprise par l'individu est mue par le principe de plaisir ; ou, comme il l'affirme, à l'évitement du déplaisir. Cet axiome bien connu chez Burke et Rousseau trouve alors son écho chez le médecin viennois. Il affirme que « le principe de plaisir règle automatiquement l'écoulement des processus psychiques » — auxquels nous ajouterions les besoins physiologiques — et que l'individu fait coïncider le résultat final à ce principe. La libération de cette tension se résume à « un évitement de déplaisir ou une production de plaisir[351]. »

Afin de mieux illustrer l'importance du plaisir dans les processus psychiques, Freud quantifie le plaisir et le déplaisir : le plaisir correspond à une diminution et le déplaisir à une élévation (*delight* burkien). Il faut donc considérer, par exemple, le plaisir comme donnée maximale, le déplaisir comme donnée minimale. « [Les sensations de déplaisir]

---

[349] *Ibid*., p. 10.
[350] *Id*.
[351] Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse,* Paris, Payot (Coll. Petite Bibliothèque Payot), 1997, p. 43.

poussent au changement, à la décharge, et c'est la raison pour laquelle nous interprétons le déplaisir comme une élévation et le plaisir comme un abaissement de l'investissement d'énergie[352]. » Le plaisir demeure en effet le plus influent sur notre psychique, mais c'est le déplaisir qui pousse l'individu à agir afin de diminuer cette sensation négative. Ce malaise est qualifié d'inconscient (ics) par sa nature compulsive et ne peut être porté à la conscience (*cs*) que si l'individu tente de résister à cette compulsion. Comme dirait Freud, « le *moi* a coutume de transformer en action la volonté du *ça*, comme si c'était la sienne propre[353]. » Autrement dit, l'individu est toujours soumis à ses pulsions refoulées qui se manifestent, dans le cas présent, par l'investissement dans des missions adrénaliniques ; ce qui prouve l'importance de la notion de plaisir dans les processus psychiques : la quête de plaisir — ou l'évitement du déplaisir — est ce qui motive chaque individu dans ses actes. Les Treize sont en quête de cette ivresse induite par la possibilité d'une éventuelle augmentation d'adrénaline. Dans leur cas, l'acharnement dont ils font preuve dans l'enlèvement de la duchesse n'est pas que pure loyauté envers chacun, mais aussi une source de motivation personnelle qui les pousse à se décharger de leur déplaisir. Cet enthousiasme s'incarne dans l'implication et l'investissement personnel des associés dans leurs projets.

À partir des théories freudiennes, un constat peut être établi quant à la coalescence entre le désir de sublime, la recherche de sensations fortes et le déplaisir : portés par la diminution de leur déplaisir causée par leur quotidien ennuyant du faubourg Saint-Germain, les membres de la confrérie cherchent à la fois à rendre plus intéressante leur existence et à se différencier de la médiocrité de leur classe. Le sublime, inné et nécessaire aux compagnons, est à l'origine de leurs actions : cette volonté inaliénable qui les anime est fondamentale à leur survie dans la société. Dans cette continuité, les théories de Rousseau développées dans *Du Contrat social* peuvent nous éclairer davantage sur la nature première de cette organisation, ses motivations et la cause de

[352] *Ibid.* p. 234.
[353] *Ibid*., p. 237.

son existence, sans compter que Balzac connaissait bien les écrits de Rousseau et s'est longuement exprimé sur ceux-ci dans les journaux[354].

Car pour ces hommes, le détachement de la société est primordial. Ces idées de grandeur qui les stimulent sont réprimées par le pacte social : la législation de l'individu, et de fait son aliénation volontaire au profit d'une sécurité sociale, l'amène à un délaissement de sa liberté individuelle : il accepte de soumettre ses actions au jugement de la société. Ce passage de l'état de nature à l'état civil décrit dans *Du Contrat social,* amène une substitution, par exemple, de l'instinct par la justice, moralisant les actions de l'homme. « C'est alors seulement que la voix du devoir succédant à l'impulsion physique et le droit à l'appétit, [que] l'homme, qui jusque-là n'avait regardé que lui-même, se voit forcé d'agir sur d'autres principes, et de consulter sa raison avant d'écouter ses penchants[355]. »

Pour les Treize, cette aliénation volontaire présente le principal, voire le seul obstacle à la réalisation de leurs projets. De manière générale, le contrat social asservit l'individu, le prive de sa liberté naturelle et surtout de ce droit illimité à tout ce qu'il désire ; mais il gagne la propriété de ses biens, sur un principe du premier occupant. Toutefois, avec les Treize, cette propriété des biens est déjà acquise : étant déjà hautement impactés par leur statut social et les privilèges qui en découlent, ils ne peuvent alors que rompre secrètement avec ce contrat social afin d'obtenir ce que la société leur interdit. La volonté générale qui caractérise le contrat social, c'est-à-dire l'institution sociale porteuse des désirs de l'ensemble de ses citoyens, limite les actions d'une personne, alors que dans la nature, l'homme n'a de limites que sa propre force[356]. Ainsi, ce droit naturel a priori inaliénable de l'homme à acquérir et disposer de tout ce qui lui est nécessaire est abandonné au profit d'une liberté morale, d'une maîtrise de soi absolue ; ce que recherchent les Treize.

---

[354] *OD*, t. II. Balzac critique et défend à la fois Rousseau et *Du Contrat social.* Son point de vue diverge en fonction des thèmes abordés et de la période de sa vie.
[355] Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social ou Principes du droit politique et autres écrits autour du* Contrat Social, introduction, commentaire et notes par Gérard Mairet, Paris, Librairie générale française (Coll. Classiques de la Philosophie), 1996, p. 57.
[356] *Id*.

Dans le *Traité de la vie élégante*, Balzac écrit que « depuis que les sociétés existent, un gouvernement a donc toujours été nécessairement un contrat d'assurance conclu entre les riches contre les plus pauvres ». (*PVS*, XII, 218) Si la formation des Treize se veut la rupture du contrat social établi et la redéfinition de celui-ci selon leurs intérêts et vues politiques et personnels ; et même si les compagnons se dressent, fondamentalement, contre la Restauration, il demeure que ces hommes s'inscrivent en partie dans ce contrat puisque le collectif, composé d'aristocrates bien nantis, reproduit le schéma dominant-dominé en asservissant certes, les plus pauvres, mais les moins vifs.

> […] [I]l est évident que l'intérêt bien entendu de la classe moyenne et de la classe aristocratique amène entre elles un contrat naturel en vertu duquel toutes deux doivent se garantir mutuellement la possession de leurs avantages contre la classe ignorante et pauvre, à elle seule matériellement plus forte que les deux premières et qui, déchaînée, renverserait, inutilement, l'ordre social […].[357]

Mais la rupture engagée et clamée par les membres n'est pas totale. Cette venue à la civilisation, à cette moralisation de l'homme qui le différencie de toute part d'un animal, n'est en aucun cas absolue, puisque la société — tout comme la littérature — nous offre de nombreux exemples de son échec. *Ferragus, La Duchesse de Langeais* et *La Fille aux yeux d'or* démontrent cet échec où ces deux concepts essentiels de l'état civil — contrôle de soi et moralité — sont illustrés comme défaillants. L'abandon de l'état civil pour l'état de nature serait donc, en quelque sorte, une finalité logique : peu importe les efforts entrepris par un individu, il sera toujours rattrapé par ses instincts primaires.

Rousseau met donc en évidence et condamne le travestissement de la nature humaine. Les personnages de Balzac de *La Comédie humaine* mettent en scène tous ces principes et rapports dans la société afin de démontrer l'incapacité d'application de ceux-ci : la marquise de San-Réal dans *La Fille aux yeux d'or* ne saura réprimer ce désir de tuer Paquita, tout comme Montriveau ne pourra contrôler son désir de vengeance. Dans les deux cas, cela amène à la mort — directe chez l'une et indirecte chez l'autre — des personnages désirés. Ces deux sentiments primaires sont naturellement sains,

[357] *OD,*, t. II, p. 926.

« [car] sous la loi de la raison rien ne se fait sans cause, non plus que sous la loi de la nature[358]. » Rousseau insiste sur le fait qu'en moment de crise, les mœurs s'affaiblissent, la législation ayant moins d'emprise sur les individus. De fait, l'apparition de ce type de littérature au début du XIXe siècle concorde parfaitement avec la situation historico-sociale de la France ; et l'élaboration de cette esthétique découle non seulement de l'historiographie comme expliquée précédemment, mais aussi d'une réflexion sur ces évènements qui ont remis en cause la vraie nature de l'homme. Ce dernier ne revêt plus ce blanc manteau dont on voulut le vêtir et fait preuve d'une animalité déconcertante. Les Treize sont ainsi la réflexion de cette perversion sociale, manipulant et tuant par pur égoïsme.

Mais dans le projet spécifique de la création d'une société franc-maçonnique, on peut établir que la destruction du modèle social préexistant est nécessaire à l'émergence d'un sublime redéfini. Bien entendu, la société décadente du XIXe siècle fournit un cadre idéal à son élaboration, tout comme Paris, riche en représentations. Le sublime qui se greffe à la constitution d'une communauté s'incarne donc dans la redéfinition des lois qui régissent l'homme et la Société. Le regroupement de ces individualités permet le regroupement d'un sublime individuel qui s'intensifie alors sous l'égide de la confrérie. Les moyens que procure cette association décuplent les possibilités du sublime, constat auquel nous adhérons suite à l'étude des résultats des actions mises en place par les Treize.

[358] *Ibid*., p. 66.

III
Le sublime passionnel

Pour mener à bien l'étude du sublime passionnel, il est impératif de se détacher de la morale, car elle est effectivement l'un des éléments que l'auteur essaie d'écarter dans ses récits, contraignant l'œuvre et la freinant dans sa progression vers un idéal artistique. Ne s'agit-il pas d'ailleurs de la conception même de l'art élaboré par Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, s'insurgeant contre toute intervention des moralistes dans le domaine littéraire et proclamant ainsi la totale indépendance de l'art ? Le roman qui prend en compte la morale donne lieu à un récit éminemment fade, car « un [personnage] sans passions, ou qui les domineraient toujours n'y saurait intéresser personne[359]. » L'un des chapitres de *Splendeurs et misères* ne s'intitule pas d'ailleurs « Chapitre ennuyeux car il explique quatre ans de bonheur ». Il y a donc une confirmation dans notre hypothèse comme quoi l'amour heureux, ou le bonheur de manière générale, est ennuyeux et ne présente que peu d'intérêts. Ainsi, sans morale, les passions peuvent alors abonder, l'histoire gagnant alors en intérêts auprès de son public. Balzac démontre que la transgression d'un interdit résultant d'une fureur passionnelle engendre le plaisir. Mais une fois de plus, la transgression et le plaisir qui en découle vont à l'encontre de la morale : « Il n'y a de beau que la force, la force qui s'insurge et qui se brise. [...] Que le but soit moral ou non, peu importe, c'est à travers la passion qu'il faut l'atteindre[360]. » Descartes définit d'ailleurs la passion comme permettant l'union de l'âme et du corps. Elle sera aussi, selon lui, l'instigatrice de l'action puisque cette unité se traduit par la prise de

[359] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 66.
[360] Barbey d'Aurevilly, « Notice » du *Cachet d'Onyx,* dans *Œuvres romanesques complètes,* édition établie par Jean Petit, Paris, Gallimard (Coll. Pléiade), Tome I, 1964, p. 1231.

contrôle de l'âme sur le corps ; autrement dit, les émotions dirigent les actions[361]. L'urgence de se détacher de la morale est donc vitale, bien que Balzac prouve à un certain niveau qu'une forme de sublime peut exister à travers le Beau. Il ne constitue toutefois pas l'origine privilégiée d'un sublime qui doit impérativement dépasser l'entendement humain.

Car tel qu'annoncé en première partie de cette étude, la passion (ou les passions) est l'ultime schème requis pour la formation du sublime : si plusieurs concepts ont été identifiés jusqu'à maintenant comme vitaux au phénomène, ce schème en est le cœur. Purement et simplement, sans passion, le sublime est fondamentalement inexistant puisqu'elle en est l'élément déclencheur, l'étincelle nécessaire à son embrasement. Toutefois, le sublime passionnel peut prendre différentes formes, à l'image des diverses passions qui peuvent animer un individu. Penchons-nous donc sur quelques-unes de ces passions afin d'observer leurs effets chez les personnages qui en sont habités.

Le sublime amoureux

Bien que l'amour en littérature a été l'objet de nombreuses études et représentations, il fut appréhendé à travers les siècles de différentes manières, traduisant et témoignant alors d'une conception précise à une époque donnée. Mais la thématique amoureuse n'a pas été la seule à être soumise au changement, la forme également ; car la substance du récit amoureux, bien que diversifiée, conserve malgré tout certains schémas préétablis qui sont constamment réactualisés et modernisés grâce à des structures nouvelles et inédites. C'est ainsi qu'au XIXe siècle, l'histoire d'amour, au sens large, se cristallise autour d'un conflit, moral et philosophique, qui induit une transformation directe sur la forme du récit.

[361] René Descartes, *Les Passions de l'âme*, introduction et notes par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1955, p. 18.

À l'époque romantique, l'expression des sentiments amoureux a pour but l'atteinte d'une acmé émotive, d'une catharsis, qui conduit de manière inévitable à une fin tragique. Cette illustration très sombre et dramatique caractérise une partie de l'esthétique romantique, notamment alimentée par les théories de Rousseau, Burke et Diderot. Les nouvelles formes arborées par l'amour sont également le résultat du romanesque qui en assujettit le dénouement. Plus encore, le sublime se dégageant de la passion amoureuse est la conséquence de son caractère insaisissable, puisqu'elle est toujours dans le changement et illimitée dans ses formes.

Amour et passion, plaisir et douleur : théories de la distinction

Tout débute par la définition des termes « amour » et « passion », car les deux concepts, bien que liés et souvent confondus, n'expriment pas les mêmes sentiments, et surtout n'induisent pas les mêmes comportements. Mais entendons-nous dans un premier temps sur le principe suivant : amour et passion peuvent se succéder indéfiniment.

On ne peut pas parler d'amour et de passion sans aborder les concepts de plaisir et déplaisir, puisque l'on constate dans *La Comédie humaine* qu'une ligne très fine, voire presque indicible, les distingue. Peut-on réellement classer de manière catégorique l'amour du même côté que le plaisir ? Peut-on quantifier tangiblement l'éloignement d'un déplaisir et la grâce d'un plaisir inattendu[362] ? N'oublions pas que la nature humaine tend vers la sublimation du « moi » et des sentiments. Alors, qui ne s'est jamais livré sans complaisance à un chagrin ou à un profond désespoir ? Les deux phénomènes se distinguent-ils parfaitement d'un point de vue de la douleur éprouvée ?

Le comportement d'Auguste de Maulincour illustre parfaitement cette dualité, se jetant « dans cette ardente existence avec amour, parce qu'il en [ressent] tous les malheurs et tous les plaisirs. » (*F.,* V, 813) Chez les personnages balzaciens, la passion

[362] Burke, *Recherche, op. cit.*, p. 34.

reste toujours plus forte que toutes les douleurs, « car [la nature de l'homme le] porte à ressentir plus de douleur d'une dissonance dans la félicité, [qu'il n'éprouve] de plaisirs à rencontrer une jouissance dans le malheur ». (*RA*, X, 674) Inéluctablement, ce type de comportement fait écho aux récits de Sade qui sut démontrer explicitement la prise de plaisir dans la pire des douleurs : les exemples dans *Justine ou Les Malheurs de la vertu* ne tarissent pas. Mais les théoriciens et écrivains ne s'entendent pas et ne définissent pas l'amour et la passion de la même manière.

Chez Freud, l'amour résulte d'une simple pulsion sexuelle envers l'objet désiré ; il reconnaît l'importance que prend la *pulsion de destruction,* qui sert l'Éros à des fins de décharge[363]. L'amour commun selon lui est un état amoureux qui « n'est rien d'autre que de l'investissement d'objet provenant des pulsions sexuelles en vue de la satisfaction directe[364]. » Dans la majorité des cas, une fois assouvies, cet investissement disparaît. En parallèle, il définit ce qu'on appellerait « l'amour continu » c'est-à-dire un investissement à long terme dans une relation amoureuse ayant comme but premier l'assouvissement quotidien d'une pulsion libidinale. Freud définit donc l'*amour* comme un refus sexuel de la part de l'objet : l'intérêt pour celui-ci augmente alors et engendre l'apparition de sentiments. En observant ainsi certaines figures canoniques de *La Comédie humaine*, on constate que l'approche de Freud n'est pas totalement dénuée de sens, bien qu'elle ne se justifie pas pour autant : non seulement l'on est confronté à la chronologie des théories freudiennes en rapport avec l'époque à l'étude, mais également Balzac démontre efficacement dans ses œuvres que les pulsions sexuelles ne mènent pas l'individu. Certes, certains personnages s'inscrivent clairement dans cette démarche de décharge sexuelle (les figures de fat notamment), mais elles restent tout de même marginales. La passion suscitée par l'être aimé et la cour qui s'en suivra est au cœur même de la problématique balzacienne : ou autrement dit, comment l'histoire d'amour pourra-t-elle se développer dans des circonstances inhospitalières où la Fatalité s'abat sans cesse sur les amants afin de les éloigner.

---

[363] Freud, «Le *moi* et le *ça* », dans *Essais de psychanalyse, op. cit*., p. 255.
[364] *Ibid*., p. 175.

Chez Burke, « l'amour [s']approche beaucoup plus du mépris qu'on ne l'imagine communément[365] » ; Freud compléterait en affirmant que « la haine[, et d'une certaine façon le mépris qu'elle engendre,] n'est pas seulement [...] le compagnon de l'amour [...], qu'elle n'est pas seulement son précurseur fréquent dans les relations humaines[366]. » De sorte que la haine se transforme souvent en amour et l'amour en haine. Dans certains cas précis, la composante destructrice de la relation prend le pas sur l'investissement de l'objet, et ce, jusqu'au moment où la composante dite érotique s'unit à celle-ci : on assiste alors au renversement des sentiments. Mais appliquer ces théories aux œuvres littéraires ne relève toutefois pas de la simplicité. Un élément demeure et s'incarne spécifiquement dans ce lien entre l'amour et la haine qui cristallise l'intrigue, le romanesque et le mélodrame chez Balzac : le père Goriot et ses deux filles, la famille Claës dans *La Recherche de l'Absolu*, la relation tumultueuse entre Antoinette et Montriveau dans *La Duchesse de Langeais*, Porbius et Gillette dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le couple Sommervieux dans *La Maison du chat-qui-pelote*, les rapports conflictuels entre le jeune Lucien Chardon et Mme de Bargeton dans *Illusions perdues*…

Balzac peut lui aussi prétendre au titre de grand théoricien de l'amour ; certaines de ses illustrations sont beaucoup plus convaincantes et réelles que nombre des théories mentionnées jusque-là et avec raison. Car si *La Comédie humaine* se veut une étude de la société et une typologie de ses individus, l'exactitude de l'analyse du comportement humain est stupéfiante. Il semble que l'auteur a su anticiper adroitement les réactions de l'homme face à certaines circonstances, et grâce à son talent de metteur en scène, il en fait un vrai chef-d'œuvre, les représentations qu'il fait de l'amour n'échappant pas à cette règle. La passion se veut chez Balzac comme « un espoir qui peut-être sera trompé[,] passion signifie à la fois souffrance et transition ; [et elle] cesse quand l'espérance est morte ». (*DL,* V, 1003) Cependant, il ne donnera pas de définition concise de l'amour — bien que de nombreuses interventions dans la narration ou la diégèse mettent le lecteur sur la piste ; et peut-être est-ce préférable, car chaque relation, chaque sentiment est différent et il existe autant de « types » d'amour que de couleurs dans la nature,

[365] Burke, *Recherche, op. cit*., p. 24.
[366] Freud, « Le *moi* et le *ça* », dans *Essais de psychanalyse, op. cit*., p. 256.

élément d'ailleurs démontré dans *La Comédie humaine.* L'amour est un sentiment qui habite et fait vivre les amants, qu'il soit platonique ou non. Mais Balzac montre qu'indubitablement, lorsque l'amour est remis en question ou qu'un doute s'installe, une mort se profile à l'horizon. D'un certain point de vue, l'amour est l'élément actif du corps : une fois celui-ci contesté, le cœur ne le supporte pas. Quant à la passion, elle est inhérente à l'amour, les deux se mélangeant et s'associant, à différents niveaux. Précisons toutefois que la passion en est l'élément initiateur, disposant à l'investissement de l'amant et causant la décharge émotive. En amour, ou comme dans toutes autres entreprises, le but fixé est impossible à atteindre si la passion n'entre pas dans les linéaments de celui-ci. Elle est donc une drogue enivrante et puissante. Elle ne stimulera pas uniquement l'individu en le poussant à agir, mais influera également sur sa condition physique puisque les effets d'une augmentation d'adrénaline sur le corps et la raison sont puissants, se traduisant par des actions extraordinaires.

Nonobstant l'amour que porte Clémence Desmarets pour son mari, sur son lit de mort, seule la passion la rattache à la vie et l'empêche de trépasser : « Elle se débattait, non pas avec la vie, mais avec sa passion, qu'elle ne voulait quitter. [...] C'était une double agonie, celle de la vie, celle de l'amour ; mais la vie s'en allait faible et l'amour allait grandissant. » (*F.,* V, 881) Pendant un bref instant, la passion dépasse les limites de l'impossible, même celle de la mort, et transcende par sa pureté, enracinant la mourante dans la réalité où son amour est encore possible. En première partie de cette étude, n'avons-nous pas identifié d'emblée la passion comme l'un des éléments vitaux à l'apparition du sublime ? Plus encor, elle a été en tête de notre liste de conditions nécessaires à son installation en plus d'être l'épicentre du schéma longinien portant sur l'enthousiasme, duquel l'on a dégagé trois paliers menant au sublime : les sources du Grand, la passion et l'extase. Elle demeure, littéralement, au cœur du phénomène : la plus haute source du Grand ne suffit pas à sublimer si la passion est inexistante.

On remarque que l'utilisation de l'un ou l'autre des deux mots — amour ou passion — à l'intérieur d'une phrase ne relève pas du hasard. Balzac différencie bien ceux-ci, et le choix du vocabulaire dépendra du contexte. Si l'on doit mettre en évidence

une quelconque tendance, on peut affirmer que l'amour apparaît majoritairement dans des épisodes de tendresse, de caresses et de partage. La passion, quant à elle, surgit au moment où les sentiments sont exprimés et se déchaînent, précipitant alors l'histoire. Par exemple, Freud s'attarde sur ce phénomène « de l'extrême sentimental » qui justifie tout type d'action au sein d'une relation amoureuse afin d'en assurer la survie : « La conscience morale ne s'applique à rien de ce qui advient en faveur de l'objet ; dans l'aveuglement de l'amour on devient criminel sans remords[367]. » Autrement dit, l'objet dans lequel s'investit l'amant prend le pas sur le *moi*. D'une certaine façon, qu'il soit nommé *surmoi* — siège du sens moral — contrat social ou enthousiasme l'individu renie sa propre existence (*principium individuationis* et *alienatio mentis)* et ses propres droits afin d'assouvir un désir personnel et combler ceux de l'être aimé, aux dépens de sa propre sécurité et individualité.

- Laisse-moi t'avouer, ma chère créature, que depuis cinq ans ce qui grandissait chaque jour mon bonheur, c'était de ne te savoir aucune des affections naturelles qui prennent toujours un peu sur l'amour. Tu n'avais ni sœur, ni père, ni mère, ni compagne, et je n'étais alors ni au-dessus ni au-dessous de personne dans ton cœur : j'y étais seul. [...]
- [...] Ah ! je voudrais être hachée vivante pour toi ! Dis-moi bien que je te rends heureux, que je suis pour toi la plus belle des femmes, que je suis mille femmes pour toi. Mais tu es aimé comme nul homme ne le sera jamais. [...] Je t'aime pour toi, je suis heureuse de t'aimer, et je t'aimerais toujours mieux jusqu'à mon dernier souffle. [...] Écoute-moi, mon amour, promets-moi d'oublier, non pas cette heure mêlée de tendresse et de doutes, mais les paroles de ce fou. (*F.,* V, 842-843)
-

Ce dialogue entre les deux époux se construit sur une alternance entre les déclarations amoureuses et les déchaînements passionnels. Le texte est ponctué de tendresse où se mêlent révélations, contemplations et caresses, suivi de moments brusques et incontrôlés où les amoureux s'offrent mutuellement leur vie. Mais la scène est originellement destinée à exprimer la douleur de Clémence, trahie par son mari.

Balzac expose également un autre élément essentiel à l'amour, c'est-à-dire son exclusivité : seul l'être aimé doit occuper le cœur de l'amoureux. Toutes les attentions et les sentiments doivent impérativement être tournés vers un seul individu, afin d'assurer la fleuraison de l'amour, et ce sans contraintes. Du moment où le cœur de l'un ou l'autre

[367] Freud, « Psychologie des foules et analyse du *moi* », dans *Essai de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 176.

éprouve une quelconque attirance pour une tierce personne, les passions s'enflamment et conduisent l'un des deux à son lit de mort. Dans le cas du couple Desmarets, ce partage émotif, entre Jules et Ferragus, la condamne à la mort : le même exemple se retrouvera avec Lucien de Rubempré, Coralie contre Mme de Bargeton ; Théodore de Sommervieux, Augustine contre la duchesse de Carigliano ; Paquita Valdès, de Marsay contre la marquise de San Real ; Félix de Vandesse, Mme de Mortsauf contre Lady Dudley ; Laurence de Cinq-Cygne et les jumeaux Simeuse ; le père Goriot et ses deux filles. Parfois même, le cœur peut être divisé par des objets matériels : Vautrin, Lucien de Rubempré et l'argent, Porbus, Gillette et l'art, Balthazar Claës, sa famille et la science. Balzac réussit néanmoins à doser les deux schèmes afin de souligner la passion nécessaire à l'amour ; elle le nourrit, l'attise et le bouscule afin d'en assurer le dynamisme.

Au final, qu'est-ce que l'amour se demande Balzac ? Vautrin répondra à ce questionnement lors de sa première rencontre avec Esther. Car suite au bal de l'opéra en ouverture de *Splendeurs et misères*, le forçat endossant alors l'identité de Carlos Herrera vient s'assurer que la jeune courtisane ne fera pas obstacle à la quête de renommée et de richesse de Lucien. Afin de mettre en lumière les intentions d'Esther, lui tient-il alors un discours inspiré :

> L'amour sans espoir quand il inspire la vie, quand il y met le principe des dévouements, quand il ennoblit tous les actes par la pensée d'arriver à une perfection idéale. Oui, les anges approuvent cet amour, il mène à la connaissance de Dieu. Se perfectionner sans cesse pour se rendre digne de celui qu'on aime, lui faire mille sacrifices secrets, l'adorer de loin, donner son sang goutte à goutte, lui immoler son amour-propre, ne plus avoir ni orgueil ni colère avec lui, lui dérober jusqu'à la connaissance des jalousies atroces qu'il échauffe au cœur, lui donner tout ce qu'il souhaite, fût-ce à notre détriment, aimer ce qu'il aime, avoir toujours le visage tourné vers lui pour le suivre sans qu'il le sache ; cet amour, la religion vous l'eût pardonné, il n'offensait ni les lois humaines ni les lois divines, et conduisait dans une autre voie que celle de vos sales voluptés. » (I, 455)

Mais ces scènes d'amour et de passion, scènes privées, ne se déroulent pas à la vue de tous et exigent une intimité particulière afin de s'épanouir. Pour ce, l'auteur met en scène une pièce en particulier qui constitue un personnage à elle seule, permettant une sorte d'exil qui assure la discrétion à quiconque y pénètre.

La phénoménologie du boudoir

Le romancier pose dans ses œuvres le principe fondamental qui régit l'amour, à savoir le secret, ou du moins l'intimité ; car tout amour, afin de prospérer et d'être consommé, voire consumé, doit impérativement être à l'abri de tous les regards. Chaque relation doit avoir son lieu entièrement dédié et dans lequel les amants peuvent exprimer leurs sentiments, oser une caresse ou se laisser tenter par un baiser. C'est ainsi que le boudoir devient le lieu privilégié et « aussi est-ce avec une certaine économie de moyens que Balzac parvient, au sein d'un espace délimité, à produire des effets spectaculaires grâce à un jeu scénique fondé, principalement, sur la présence d'accessoires[368] » ; effets et accessoires que l'on retrouvera dans les lieux où se déroulent ces drames.

La phénoménologie du boudoir est dans *La Comédie humaine* ce qu'est la catharsis pour l'Antiquité, c'est-à-dire qu'il est le cœur même de l'histoire, le lieu où se déroulent les scènes violentes — émotives ou physiques : sans le boudoir, l'histoire s'enliserait. N'est-ce pas retranché dans un boudoir que Fouché, Malin, Sieyès et Carnot instiguent et développent leur coup d'État ou que le sanglant assassinat de Paquita se déroule ?

Cette retraite offerte par le boudoir est à l'abri de toute interruption ou visite impromptue, leur porte souvent dissimulée sous une riche tapisserie ou au sommet d'un escalier secret bien gardé. Lieu où tout peut se dire et où presque tout peut se faire, le boudoir est l'endroit privilégié pour l'écrivain désireux de mettre en scène certaines passions moralement ou socialement sanctionnées. L'étymologie même de boudoir signifie *bouder,* issu de l'interjection *ba ba*, qui désigne l'enflure de la lèvre inférieure d'une personne qui exprime son mécontentement, comme chez l'enfant. Le boudoir incarnerait donc ce lieu où se retirent les gens mécontents des contraintes dictées par la société afin d'y vivre pleinement leurs caprices socialement réprimés. L'exemple canonique de l'utilisation de cet appartement s'observe dans l'œuvre de Sade, et spécifiquement dans *La Philosophie dans le boudoir* : éducation sexuelle d'une jeune fille,

[368] Véronique Bui, « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », *op. cit*., p. 337.

discours athée, mise à mal des vertus, éloge des pulsions naturelles de l'Homme, pratiques homosexuelles, rien n'est laissé de côté dans cette pièce qui ne se hasarde à aucune indiscrétion. Dans *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, il est même le théâtre des crimes les plus ignobles : viols, incestes, châtiments corporels aux limites du cannibalisme, coprophilie[369], hématophagie[370] ou même décollations.

Balzac ne tombe certes pas dans l'extrémisme sadien, mais use du boudoir dans la même perspective philosophique, offrant diverses représentations et divers types de boudoirs qui permettent de mettre en œuvre les pulsions sanctionnées par la Société.

> Pour développer cette histoire dans toute la vérité de ses détails, il faut ici divulguer quelques secrets de l'amour, se glisser sous les lambris d'une chambre à coucher, non pas effrontément, mais à la manière de Trilby, n'effaroucher ni Dougal, ni Jeannie, n'effaroucher personne, être aussi chaste que veut l'être notre noble langue française, aussi hardi que l'a été le pinceau de Gérard dans son tableau de Daphnis et Chloé. La chambre à coucher de madame Jules était un lieu sacré. Elle, son mari, sa femme de chambre pouvaient seuls y entrer. L'opulence a de beaux privilèges, et les plus enviables sont ceux qui permettent de développer les sentiments dans toute leur étendue, de les féconder par l'accomplissement de leurs mille caprices, de les environner de cet éclat qui les agrandit, de ces recherches qui les purifient, de ces délicatesses qui les rendent encore plus attrayants. (*F.*, V, 838)

Dans cet extrait, l'exclusivité de la chambre à coucher/boudoir est mise de l'avant, et afin de justifier l'intrusion des lieux, qui, sent-on, devraient demeurer soustrait au regard du lectateur, le narrateur se disculpe de toute mauvaise intention en citant, à titre d'exemple, les voyages oniriques de Trilby dans le conte de Charles Nodier ou encore l'œuvre du baron Gérard illustrant une jeune femme, tête posée sur les genoux de son amoureux. Le narrateur prouve de fait sa bonne foi, par analogie, et reçoit indirectement l'approbation du lecteur accusant du noble dessein de celui-ci ; de sorte qu'il peut ensuite se permettre une description de la pièce. Ce portrait est aussi le témoin de « l'opulence » de l'amour des Desmarets à laquelle fait référence le narrateur, puisque les ornements qui agrémentent les lieux se veulent à la hauteur de leurs sentiments ; grandiose, pur et capricieux, le boudoir est le fondement de leur amour qui en permet le développant et

[369] La coprophilie, communément appelée scatophilie est une paraphilie qui implique un plaisir sexuel pour les excréments.
[370] L'hématophagie ou hémophagie est une paraphilie qui implique un plaisir sexuel pour l'absorption ou la contemplation du sang.

l'élève. Notons d'ailleurs qu'au moment où la pièce est violée par la présence d'un étranger, l'amour si cher que se portent Clémence et Jules ne sera plus égoïste, car profané par des yeux impurs. À la mort de Clémence, celle-ci demande, comme dernière volonté, la destruction totale du boudoir, le « pri[ant] de brûler tout ce qui [leur] aura appartenu, de détruire [leur] chambre, d'anéantir tout ce qui peut être un souvenir de [leur] amour ». (V, 887) En immolant ainsi toute preuve matérielle des sentiments qui les unissent, Clémence désire matérialiser sa perte, tout en l'intellectualisant ; leur amour doit perdurer dans les souvenirs de son mari et non dans les simples objets qu'elle possédait. Mais le cas de *Ferragus* reste marginal puisque les deux amants sont les seuls personnages de l'œuvre à partager un amour cautionné — célébré dans un cadre matrimonial.

Les différents boudoirs qui s'offrent aux yeux des lectateurs dans les autres récits n'ont pas cette grandeur et n'attestent pas de cette sainteté virginale. Contrairement à celui de Clémence et Jules, les autres boudoirs n'ont ni comme objectif la célébration d'un amour parfait ni la prétention d'y arriver. Ils se présentent plutôt comme son antinomie : dans l'un doit transparaître la pureté des sentiments, dans l'autre l'hypocrisie et le mensonge. Mais à l'intérieur même de ces appartements du « mal », chacun reste singulier et à l'image de son propriétaire. De plus, on observe qu'avec le faste des lieux s'accumulent aussi les vices et les crimes. En effet, lorsqu'on analyse les quatre boudoirs présents dans *La Duchesse de Langeais* et *La Fille aux yeux d'or*, une classification peut être faite, allant du plus noble au plus infâme.

En bas de l'échelle des perversions, on trouve le premier boudoir de *La Fille aux yeux d'or*, lieu sombre, vieux, poussiéreux et puant. Là, à travers la crasse se dessine Paquita, ravissante, dans son voluptueux peignoir, l'or de ses yeux contrastant avec l'obscurité de la pièce. Conséquence du décor ou de l'immobilité dans laquelle sont plongés les deux amants, ils font preuve de la plus grande vertu : aucun geste déplacé, aucune tentative de rapprochement. Paquita est d'ailleurs la seule, à l'opposé de de Marsay, Antoinette et Montriveau, à manifester une sincérité sans borne, n'usant ni de coquetterie ni de manipulations.

Le second boudoir, celui de Montriveau, démontre quant à lui beaucoup plus d'intérêt. Bien que le salon d'Armand apparaisse dans l'histoire au moment où la vengeance doit être consommée, il se veut finalement un lieu de révélations. Froideur et sobriété sont les seuls apparats que revêt cette pièce ; et l'action en reproduit les contours, car Montriveau se montre impassible et sans artifice. Digne de la cellule d'un moine où « aucun ornement n'alt[ère] la peinture grise des parois vides, [...] annon[çant par la contexture des éléments d'ameublement] les habitudes d'une vie réduite à sa plus simple expression » (*DL,* V, 991), l'homme reste dans la tempérance et le contrôle : « Elle était au pouvoir de cet homme, et cet homme ne voulait pas abuser de son pouvoir. » (V, 993) Ce pouvoir, il le canalise dans ce qu'il appelle la justice. Le crime commis contre l'amour est ce pour quoi Antoinette est jugée, « lui [avoir] bien fait voir la lumière avant de lui crever les yeux » (V, 994) :

> Le droit de toute femme est de se refuser à un amour qu'elle sent ne pouvoir partager. L'homme qui aime sans se faire aimer ne saurait être plaint, et n'a pas le droit de se plaindre. Mais, madame la duchesse, attirer à soi, en feignant le sentiment, un malheureux privé de toute affection, lui faire comprendre le bonheur dans toute sa plénitude, pour le lui ravir ; lui voler son avenir de félicité ; le tuer non seulement aujourd'hui, mais dans l'éternité de sa vie, en empoisonnant toutes ses heures et toutes ses pensées, voilà ce que je nomme un épouvantable crime ! (V, 993)

Dès leur rencontre, la duchesse entretint l'espoir d'une possible consommation des désirs du général, mais lui refusant ultimement et incessamment ce « droit », ce qui le plongea alors dans la plus grande affliction, qui se retourna d'ailleurs contre elle. Son crime n'est pas, comme l'explique l'homme, de lui avoir refusé son amour, mais d'en avoir feint le sentiment, d'avoir fait « supposer, rêver, désirer les délices de l'amour » à son amant, de lui avoir « demandé mille sacrifices pour les refuser tous. » (V, 994) Et comme l'affirme fièrement Armand, les actions entreprises à l'encontre de sa maîtresse ne relèvent aucunement de la vengeance : il s'agit d'accomplir un « devoir », puisqu'il ne se pose pas simultanément en « accusateur et juge, arrêt et bourreau. » (V, 996) Le dédain d'une éventuelle vengeance est beaucoup plus cruel pour Antoinette, autre témoignage du caractère bienséant et digne dont fait preuve Armand dans cette affaire et qui révèle une fois de plus sa sublimité : il s'agit purement et simplement de justice à l'encontre d'une bête humaine, monstruosité cannibale qui se complaît dans son orgueil et son

narcissisme patents. Ce qui, dans le sublime rationnel, éblouirait — la force de caractère, l'intelligence et la manipulation — se trouve ici stigmatisé, appréhendé comme un « forfait de la faiblesse contre une force innocente. » (V, 994) Clairement, l'amour est un sentiment que personne ne devrait flouer et en matière de cœur, Balzac sait anticiper les conséquences de chaque réaction. La démarche entreprise par Armand n'est pas personnelle, mais d'intérêt public : « vous pourriez abuser d'autres cœurs aussi enfants que l'est le mien, et je dois leur épargner des douleurs. Vous m'avez donc inspiré une pensée de justice. Expiez votre faute ici-bas, Dieu vous pardonnera peut-être, je le souhaite ; mais il est implacable, et vous frappera. » (V, 995) Bien qu'un doute quant à la sincérité de ces paroles puisse persister, lorsque l'on connaît bien Montriveau, il est bel et bien conduit par son altruisme dans le cas présent.

Pourtant, les rencontres entre Antoinette et Armand ne se déroulent pas toujours dans un contexte aussi extraordinaire. Au contraire, il s'agit bien souvent de tête-à-tête dans le boudoir de la duchesse, où se déroule le plus discret des ballets, chacun jouant de ses atouts afin de satisfaire ses désirs : désirs de possession pour la duchesse, désirs de volupté pour Montriveau — ou du moins ce qui s'en rapproche le plus ! On assiste alors aux pires machinations et manipulations intellectuelles de la part d'Antoinette, se prêtant à l'hypocrisie de son sexe afin de soumettre, petit à petit, chaque pensée et chaque mouvement du général.

Le salon est bien entendu à l'image de celle-ci. Plus encore, il est à son service, étant donné que chaque petit détail a comme utilité de sublimer la duchesse, de la mettre en valeur et d'exciter au maximum les sens de son amant : « Il trouva sa vaporeuse sylphide enveloppée d'un peignoir de cachemire brun habilement bouillonné, languissamment couchée sur le divan d'un obscur boudoir. » (V, 952) Dans ce boudoir sombre, elle acquiert les qualités d'une sylphide — génie féminin de l'air dans la mythologie celte et germanique — à la silhouette « vaporeuse », aux contours estompés, dont la luminosité rend l'image comme voilée par une légère couche de vapeur ; mais « vaporeuse » en référence à la sylphide, maîtresse de l'air qui, par son apparence, se confond par sa légèreté à la vapeur. Dans ce salon se construisent les fantasmes, se

développent les intrigues et se partagent quelques moments de félicité ; mais bien qu'innocentes, ces faveurs, proscrites par la société mais accordées au général, restent et doivent rester circonscrites aux murs du boudoir, témoins et gardiens des lieux.

Le dernier boudoir présenté par Balzac est celui où a lieu la consomption de Paquita ; sexuelle pour de Marsay, physique pour la marquise de San-Réal. Ce salon, décrit comme majestueux et luxueux, déborde de richesses en tout genre, comme on l'a constaté dans le sublime sensoriel. Étrangement, il est à l'image des nombreux boudoirs sadiens, fastueux, opulents et princiers ; et comme chez Sade, il est utilisé à des fins purement libidinales et meurtrières, à la différence près que Balzac fait de ces deux passages des ellipses narratives. Mais toutes ces péripéties qui se passent dans ces lieux clos, l'auteur nous les présente comme le résultat de la nature féminine ; sexe faible, elle ne peut s'empêcher de tenter, volontairement ou non, son bourreau.

Ne touchez pas à la hache

> Je vais écouter le bourreau pour savoir comment je dois poser ma tête sous la hache, et j'aurai le courage de bien mourir.
>
> Balzac (*SMC*, VI, 569)

L'un des thèmes qui captent l'attention du lecteur de *La Comédie humaine* est sans aucun doute celui de la femme victime de sa propre nature ; autrement dit, la femme étant elle-même son bourreau. L'intérêt de ce brusque changement se cristallise autour du fait que cette inversion crée plus de conflits et alimente grandement le romanesque du récit. De fait, bien que celle-ci ne soit pas sublime en tant que tel, elle contribue et pourvoie la machine déjà bien rodée du sublime.

Ne touchez pas à la hache, titre originel de *La Duchesse de Langeais*, laisse penser que Balzac tenait à développer cette thématique de la victime instiguant sa propre mise à mort. La duchesse de Langeais, exemple d'autosacrifice, présente — métaphoriquement — de son plein gré sa nuque au marquis de Montriveau, lequel,

pour lui montrer son erreur, relate l'exécution de Charles Ier, ce qui laisse sous-entendre, de manière proleptique, un malheur à venir :

> - Monsieur, [disait Montriveau], l'une des choses qui m'ont le plus frappé dans ce voyage [...] est la phrase que prononce le gardien de Westminster en vous montrant la hache avec laquelle un homme masqué trancha, dit-on, la tête de Charles Ier en mémoire du roi qui les dit curieux.
> - Que dit-il ? demanda madame de Sérizy.
> - *Ne touchez pas à la hache* [...] !
> - En vérité, monsieur le marquis, dit la duchesse de Langeais, vous regardez mon cou d'un air si mélodramatique en répétant cette vieille histoire, [...] qu'il me semble vous voir une hache à la main. [...]
> - Mais cette histoire est, par circonstance, très neuve, répondit-il.
> - Comment cela ? je vous prie, de grâce, en quoi ?
> - En ce que, madame, vous avez touché à la hache, lui dit Montriveau à voix basse. (V, 989)

L'intérêt que porte ici Montriveau à la duchesse, notamment à son cou, met en évidence la relation de prédation entre les deux amants : il n'attend que le moment propice pour laisser s'abattre la lame de fer sur la nuque d'Antoinette. D'ailleurs Balzac ne manque pas de souligner à l'aide de signes lexicologiques la métamorphose d'Armand, passé de l'amant aimant, au chasseur : « chaque fois que sa maîtresse passait devant lui, ses yeux plongeaient sur cette tête tournoyante, comme ceux d'un tigre sûr de sa proie. » (V, 989) Grâce à l'utilisation d'un champ lexical qui se rapporte à la vue[371] et de focalisations internes, le lecteur appréhende mieux les tensions établies entre les amants. Montriveau est la première personne qu'Antoinette « voit » au bal ((V, 988) ; ils s'échangent un « regard » qui lui cause « une sueur froide sort[ant] de tous [ses] pores » ; « les yeux de cet amant trahi » lui lancent des éclairs de foudre ; le regard de la duchesse reste « morne », malgré la froideur et l'impertinence qu'elle essaie d'y insuffler ; finalement, elle se met à « valser avec une sorte de fureur et d'emportement que redoubla le regard pesant de Montriveau ». (V, 988) Ce comportement de chasse adopté par le général témoigne de la rancune qu'il ressent envers sa maîtresse, attisée par le comportement malhonnête d'Antoinette. Et il n'en restera pas là, puisque la duchesse, ayant « touché à la hache », se doit maintenant de subir le même sort que Charles Ier. Dans son innocence

[371] Ce champ lexical de la vue, développé autour des yeux et du regard, est principalement présent dans la page 275, où six entrées peuvent être constatées en seulement quelques lignes.

— feinte ou non —, elle finit par demander « à sa majesté le roi des sorciers [...] » (V, 990) quand elle eut le malheur de toucher à la hache, « [elle] qui n[‘est] pas encore allée à Londres ». (V, 990) S’étant elle-même engagée et précipitée dans la fosse aux lions en manipulant, mentant et asservissant son amant, elle est aujourd’hui confrontée à sa victime, devenue bourreau. Malgré les prédilections funestes de Montriveau quant aux futurs malheurs d’Antoinette, « à peine l’oppression morale et presque physique sous laquelle [il] la tenait [...] cessa-t-elle lorsqu’il quitta le bal[,] [...] [qu’elle] se surprit à regretter les émotions de la peur ». (V, 990) Car « après avoir joui pendant un moment du plaisir de respirer à son aise, elle se surprit à regretter les émotions de la peur tant la nature femelle est avide de sensations extrêmes. Ce regret n’était pas de l’amour, mais il appartenait certes aux sentiments qui le préparent. » (V, 990) Nature féminine, « avide de sensations fortes » (V, 990), ou nature inhérente à la duchesse, même une fois sur l’échafaud, tête posée sur l’autel sacrificiel, elle ne peut contrôler son envie d’exalter davantage la fureur de son amant. La tentation, suscitée par la quête d’aventure, finit par renverser les rôles de tentateur/tenté, et celui qui était à l’origine de la tentation devient la victime. Elle risque toutefois beaucoup plus étant donné que son bourreau est désormais mû par un désir de justice, une haine viscérale, alors que chez la tentatrice originelle, il s’agissait purement et simplement d’orgueil.

Cette situation reste cependant circonscrite au cas d’Antoinette et Montriveau, puisque dans *Ferragus*, Clémence reste vertueuse et sincère sur tous les points. Quant à Paquita, si elle tente, c’est par la beauté de son physique qui est, indubitablement, hors de son contrôle.

Exemples de l’amour passionnel

Les délices de l’amour sont abondamment illustrés et les exemples de la furieuse passion qui en découle ne tarissent pas : les récits présentent toujours, à différents degrés, une histoire amoureuse. Penchons-nous donc sur ces relations passionnelles qui permettent de mettre en évidence le sublime qui se dégage de l’échange sentimental entre deux individus.

Il est difficile de passer à côté de *Splendeurs et misères des courtisanes* tout comme il est difficile de ne pas s'arrêter sur la relation unique qui unit Lucien de Rubempré et Esther. Leur amour fut forgé à l'image du roman, et plus précisément du titre du roman : on ne parle plus ici des splendeurs et misères des rois ou des empires, mais des splendeurs et misères de l'argent. Les thèmes des rencontres galantes, de la moralité et de l'honnêteté d'une femme ne sont plus traités : Balzac préfère désormais s'attarder au mal du siècle à travers l'image de la prostituée, c'est-à-dire l'argent. L'ironie de ce titre démontre ce basculement brutal des valeurs et des intérêts, certes, humains, mais plus encore, de la Société[372].

Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac intitule par exemple son premier chapitre « Comment aiment les femmes », suggérant, avec raison, que la conception de l'amour est différente et variable selon les sexes et plus encore, à l'intérieur d'un même genre. Il offre au lectateur une illustration d'un amour digne de l'*alètheia* (vérité-réalité), qui diffère des tableaux brossés dans *La Comédie humaine*, de par son caractère souverainement classique, de son style et son vocabulaire.

> Ces vieux jeunes gens, aussi bien que ces jeunes vieillards, éprouvèrent une sensation si vive qu'ils envièrent à Lucien le privilège sublime de cette métamorphose de la femme en déesse. Le masque était là comme s'il eût été seul avec Lucien, il n'y avait plus pour cette femme dix mille personnes, une atmosphère lourde et pleine de poussière ; non ; elle était sous la voûte céleste des Amours, comme les madones de Raphaël sont sous leur ovale filet d'or. Elle ne sentait point les coudoiements, la flamme de son regard partait par les deux trous du masque et se ralliait aux yeux de Lucien, enfin le frémissement de son corps semblait avoir pour principe le mouvement même de son ami. D'où vient cette flamme qui rayonne autour d'une femme amoureuse et qui la signale entre toutes ? d'où vient cette légèreté de sylphide qui semble changer les lois de la pesanteur ? Est-ce l'âme qui s'échappe ? Le bonheur a-t-il des vertus physiques ? L'ingénuité d'une vierge, les grâces de l'enfance se trahissaient sous le domino. Quoique séparés et marchant, ces deux êtres ressemblaient à ces groupes de Flore et Zéphire savamment enlacés par les plus habiles statuaires ; mais c'était plus que de la sculpture, le plus grand des arts, Lucien et son joli domino rappelaient ces anges occupés de fleurs ou d'oiseaux, et que le pinceau de Gian-Bellini a mis sous les images de la Virginité-mère ; Lucien et cette femme appartenaient à la Fantaisie, qui est au-dessus de l'Art comme la cause est au-dessus de l'effet. (VI, 444-445)

[372] Pierre Barbéris, « Préface », dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit*., p. 9.

Cette démonstration de l'amour à laquelle on assiste témoigne d'un aspect déjà abordé et essentiel à la définition du sublime balzacien : l'importance du contraste. En effet, en ouverture de *Splendeurs et misères*, Balzac offre cette scène de bal masqué qui tranche radicalement avec les autres démonstrations d'amour présentes dans les autres romans de l'auteur. La perfection de cette description est digne des meilleurs peintres classiques. La tension, le rayonnement et l'intensité de cette danse irradient non seulement le hall de l'opéra, mais également traversent les limites mêmes du livre ; cette lumière, le lecteur la retrouve dans sa réalité tellement la composition de la représentation est idyllique. Et la cause de ce sublime d'exception prend tout simplement forme dans le contraste de l'image, contraste résultant du caractère inégalé du tableau.

De cet épisode se dégage un sublime passionnel grâce à l'élévation spirituelle des deux amants, se croyant seul au monde dans cette mer de gens. En effet, tous objets extérieurs leur sont étrangers, chacun perdu dans le regard de l'autre, heureux dans ce court moment qu'il leur soit offert de se témoigner mutuellement leur amour en public. Car bien que Lucien garde sa jeune courtisane séquestrée et tente de la faire devenir la maîtresse du baron Nucingen, il n'a de but ultime que le bonheur de sa bien-aimée. Toutes les machinations élaborées servent certes à asseoir la richesse du jeune angoumoisin, mais par extension celle de sa maîtresse. Si Vautrin est prêt à se perdre pour son compagnon, Lucien démontre du même engagement pour Esther. Étrangement, on constate également que le destin de ces deux jeunes gens est semblable, bien que les efforts entrepris sont considérables : Esther se suicide pour cause d'une existence malheureuse, prise entre les mains du vieux baron ; Lucien se pend, seul sans sa courtisane, enfermé dans une cellule de la conciergerie.

Bien que Vautrin, Lucien et Esther aient à cœur le bonheur de leur moitié, chacun s'y prend maladroitement, conduisant alors l'être aimé vers sa perte. Ainsi, l'on se trouve confronté à ces histoires d'amour qui fonctionnent presque sur le même principe et ayant les mêmes buts, mais diffèrent malgré leur nature.

Dans *La Vieille Fille*, la divergence des conceptions de l'amour s'observe encore plus facilement, notamment grâce à cette confrontation des représentations classiques et romantiques, incarnée par les deux personnages masculins. Une fois de plus, le chevalier y voit un mariage duquel il pourra, certes, retirer un bénéfice financier, mais aussi une femme à aimer et chérir ; soit un mariage honorable. Pour du Bousquier, l'intérêt est purement financier et donc dépourvu de toute passion.

Le sublime sacrificiel

Le sublime est la résonance ou l'écho de la grandeur d'âme, formule Longin. Cette magnanimité se constate certes dans l'élévation de l'individu, mais s'observe également dans la souffrance et l'abandon d'un individu. Nous avons théorisé et démontré l'importance de la passion dans le phénomène sublime et plus encore, que cette passion doit occuper l'âme entière de l'homme. Lorsqu'il s'agit d'aborder le sublime sacrificiel, n'y a-t-il pas alors meilleur exemple de cet abandon absolu ?

Renée de Smirnoff identifia déjà l'existence de ce type de sublime extraordinaire et fonda d'ailleurs l'une de ses catégories de laquelle découle le « sublime d'admiration ou sublime de la belle âme ». Car si les exemples traités précédemment démontrent les manières dont les éléments peuvent induire une transcendance spirituelle sur l'individu en le laissant suspendu face à la *présentation*, avec le sublime sacrificiel se constate la négation d'un élément qui jusque-là était fondamental : la liberté. En effet, si le phénomène requiert certaines règles de sécurité afin de se mettre en place, dans ce cas précis, l'individu met volontairement son existence en jeu, sachant les risques encourus.

De nombreux personnages de *La Comédie humaine* témoigneront de ce type de sublime : Louis Lambert, Mme de Beauséant, Eugénie Grandet, la duchesse de Langeais, Véronique Graslin, Camille Maupin, Mme de Mortsauf, Mme Hulot, le père Goriot, César Birotteau, Me Chesnel, Michu, etc. Chacun témoignera, à sa manière, du « rayonnement

d'une passion noble (notamment l'amour, vertu cardinale aux yeux de Balzac), ou le croisement de cette passion avec la souffrance[373]. »

L'originalité balzacienne issue de cette catégorie répond d'ailleurs à l'une des hypothèses défendues dans cette étude : la belle âme n'est plus strictement réservée à une classe aristocratique, elle peut désormais s'exprimer à travers l'homme ordinaire. Ne s'agit-il pas d'une adresse particulière au romancier de faire momentanément d'un personnage vulgaire un être sublime, lors d'« instants sublimes » ? Certains personnages afficheront d'emblée une grandeur et une spiritualité innée, perpétuant ainsi la tradition littéraire ; d'autres revêtiront cette fulguration soudaine qui leur permettra de révéler leur vraie nature, souvent dissimulée sous des circonstances ou une apparence malheureuse.

Le personnage de Michu dans *Une Ténébreuse affaire* est l'un de ces exemples types. Même si l'homme témoigne d'un caractère sublime inné, il surprend malgré tout le lectateur lors de son procès, épisode où il se montre brièvement sous de tout nouveaux traits, sublime et émouvant. Ayant abandonné tous ses stratagèmes et été ramené à des attachements terrestres par la condamnation imminente des Simeuse, il ouvre son cœur aux accusateurs, qui alors le terrassaient : « Il apparut alors ce qu'il était réellement : un homme simple et rusé comme un enfant, mais un homme dont la vie n'avait eu qu'une pensée. » (VIII, 663) Ce qui pourrait être entendu comme de la faiblesse ici n'est en réalité que l'ultime sublimation de l'homme : un enfant en pleurs, simplifié à des valeurs purement physiques telles que la justice, l'amour et la fidélité, trois éléments qui hélas le léseront lors de sa plaidoirie. Mais la mort malheureuse de Michu contribue à la sérendipité du personnage, puisque le lectateur découvre quelque chose auquel il ne s'attendait pas, ni recherchait d'ailleurs. Car jusqu'à son dernier souffle, le régisseur voue son existence à ses maîtres et leur offre sciemment la vie en sacrifiant la sienne — alors qu'il détient la vérité lui permettant de s'innocenter :

> Laurence obtint du procureur impérial la permission de voir Michu, et le marquis l'accompagna jusqu'à la porte de la prison, où il l'attendit. Elle sortit les yeux baignés de larmes. « Le pauvre homme, dit-elle, a essayé de se mettre à mes genoux pour

[373] Renée de Smirnoff, « Le Sublime dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 265.

> me prier de ne plus songer à lui, sans penser qu'il avait les fers aux pieds ! Ah ! marquis, je plaiderai sa cause. » (VIII, 675)

L'état dans lequel Balzac présente le personnage est touchant et confond l'entendement du lectateur à la fois, puisque cette image bien pathétique du régisseur, versant presque des pleurs et suppliant à genou la comtesse, contraste grandement avec le portrait brossé précédemment. Michu n'apparaît plus tel un rustre aux allures de fauve, sauvage et dangereux, mais aimant, dévoué et sensible. La seule pensée du devoir accompli suffit à lui faire oublier toute la souffrance qu'il endure : les chaînes le restreignant ne sont ni un gage d'abandon ni d'apitoiement et encore moins de désespoir. Mlle de Cinq-Cygne va jusqu'à faire peindre un portrait de son fidèle serviteur afin que son nom reste à jamais gravé dans la mémoire familiale ; un martyr béatifié en quelque sorte.

Eugénie Grandet se présentera quant à elle comme la figure « sainte » de sa province, dédiant sa « vie » à la petite communauté saumuroise au dam de son propre bonheur. L'abandon de Charles la pousse en effet à se replier sur elle-même, se complaisant ainsi dans sa douleur. Elle s'adonnera alors à la contemplation et à la prière, consacrant son existence à la spiritualité et aux bonnes œuvres. La fille devient, partant, l'image de la mère, femme dévouée et pieuse qui fait preuve elle aussi d'une grandeur d'âme sans commune mesure :

> Elle était tout âme. Le génie de la prière semblait purifier, amoindrir les traits les plus grossiers de sa figure, et la faisait resplendir. Qui n'a pas observé le phénomène de cette transfiguration sur de saints visages où les habitudes de l'âme finissent par triompher des traits les plus rudement contournés, en leur imprimant l'animation particulière due à la noblesse et à la pureté des pensées élevées ! (*EG*, III, 1162)

L'inspiration divine suffit à transformer le physique de Mme Grandet qui alors devient radieuse. Le sublime de la belle âme semble en effet métamorphoser l'individu qui en est atteint, donnant alors lieu à des peintures hautement bibliques.

Le reflet de l'intériorité d'un personnage à son apparence physique n'est d'ailleurs pas un phénomène isolé. On retrouve ce même type de représentation chez Joséphine Claës :

> elle voulait en quelque sorte les [ses enfants] vivre à même son cœur, les couvrir de ses ailes défaillantes et les aimer en un jour pour tous ceux pendant lesquels elle les avait négligés. Les souffrances donnaient à ses caresses, à ses paroles, une onctueuse tiédeur qui s'exhalait de son âme. Ses yeux caressaient ses enfants avant que sa voix ne les émût par des intonations pleines de bons vouloirs, et sa main semblait toujours verser sur eux des bénédictions. (*RA*, X, 746)

Les sacrifices supportés par cette pieuse femme afin de suffire aux excentricités de son mari l'accablent d'autant plus qu'elle a mis en péril le destin de leurs enfants. Malgré cette douloureuse erreur, elle est présentée ici, sur son lit de mort, tel un ange blessé. L'admixtion des images religieuses, du sacrifice et de la mort collabore à offrir au lectateur ce spectacle saint d'un sublime pluriel, où les souffrances endurées et le don de sa personne se confortent dans les préceptes d'une vie après la mort ; une vie qui rapproche l'individu du Dieu suprême irradiant alors la mourante de sa grâce sublime de par cette proximité imminente. Il paraît que la contiguïté d'un personnage à Dieu par le biais de la prière génère ce sublime.

> La majesté de la vertu, sa céleste lumière avait balayé l'impureté passagère de [Mme Hulot], qui, resplendissante de la beauté qui lui était propre, parut grandie à Crevel. Adeline fut en ce moment sublime comme ces figures de la Religion, soutenues par une croix, que les vieux Vénitiens ont peintes ; mais elle exprimait toute la grandeur de son infortune et celle de l'Église catholique où elle se réfugiait par un vol de colombe blessée. Crevel fut ébloui, abasourdi. (*Be.*, VII, 330)

Femme admirable supportant les infidélités constantes de son mari libertin, Adeline Hulot est atteinte de cette même transformation soudaine que Joséphine, qui la porte jusqu'au mont Golgotha lui-même où elle subit les douleurs de son mariage.

Il saille donc de ces scènes que le sublime émanant du sacrifice entretient un lien très étroit avec la religion, par la nature de l'abnégation dans ces situations. Le courage et l'oblation toute volontaire de ces femmes sont édifiants. Lorsqu'il s'agit toutefois d'aborder la thématique du renoncement dans *La Comédie humaine*, on ne peut se soustraire à l'analyse de l'ultime scène du *Père Goriot*. Cette mort déchirante incarne le canon même du sacrifice et du sublime qui en découle. N'épargnant ni peine ni argent pour ses filles, Delphine de Nucingen et Anastasie de Restaud, il est floué par celles-ci, ces dernières ne ménageant en rien cet homme qui leur offrit cette existence choyée.

> Jamais Eugène ne l'avait pu voir illuminé par les feux de sa passion paternelle. Une chose digne de remarque est la puissance d'infusion que possèdent les sentiments. Quelque grossière que soit une créature, dès qu'elle exprime une affection forte et vraie, elle exhale un fluide particulier qui modifie la physionomie, anime le geste, colore la voix. Souvent l'être le plus stupide arrive, sous l'effort de la passion, à la plus haute éloquence dans l'idée, si ce n'est dans le langage, et semble se mouvoir dans une sphère lumineuse. Il y avait en ce moment dans la voix, dans le geste de ce bonhomme, la puissance communicative qui signale le grand acteur. Mais nos beaux sentiments ne sont-ils pas les poésies de la volonté ? (III, 161)

À l'instar de Mme Grandet et Joséphine Claës, la forme et le fond se confondent à la fois dans une représentation idyllique et une vénérable narration ; c'est-à-dire que le père Goriot exhale de sublime lorsqu'il parle de ses filles, tout comme la narration enveloppe le personnage dans un cocon céleste où autant l'homme que le vocabulaire transcendent de spiritualité : « Le père Goriot était sublime », écrit Balzac. Si à plusieurs reprises nous avons tenté de démontrer l'effet du sublime sur les corps, il est plus qu'évident dans ce cas précis.

L'illumination du personnage par une passion qui lui permet alors « une grande éloquence » et une « puissance communicative » le situe au cœur des théories du sublime discutées jusque-là. Cette discussion qu'il entretient avec Rastignac sur les joies de la paternité l'emplit d'un « sentiment irréfléchi [l']éleva[nt] jusqu'au sublime » (III, 148), lui donne des ailes. « La sublimité ne résid[e] pas dans la thaumaturgie, […] mais dans la passion de donner et de se sacrifier, celle d'un « Christ de la Paternité »[374]. » (III, 213) La dynamique sublime qui est présente dans l'œuvre se crée et se cristallise autour de ce don entier pour sa progéniture, exprimé clairement par Goriot lui-même dans cette tirade à Rastignac, où il établit une comparaison entre un père et ses filles d'une part, Dieu et ses créatures de l'autre. Ainsi, grâce à l'intervention du sublime, lui est permis d'exprimer à l'instar de Télémaque ce qu'il ne réussit pas à formuler :

> - Ma foi, dit-il, d'un air en apparence insouciant, à quoi cela me servirait-il d'être mieux ? Je ne puis guère vous expliquer ces choses-là ; je ne sais pas dire deux paroles de suite comme il faut. Tout est là, ajouta-t-il en se frappant le cœur. Ma vie, à moi, est dans mes deux filles. (III, 160)

[374] Pierre Brunel, « Le Sublime et le grotesque dans *Le Père Goriot* », dans l'*Année balzacienne*, n^{0} 2, 2001, p.35.

Il semble donc que le vieil homme soit bel et bien habité par une entité supérieure qui le nantit d'une éloquence inconnue. Et grâce à cette dernière, l'homme traduit par la parole le sublime qui le définit.

N'importe le moment où le père discute de se filles, une étincelle jaillit toujours de la prunelle de ses yeux. Même pendant ses dernières heures, la seule pensée qui le hante est celle de ses filles laissées comme orphelines : « Cette bonne Delphine, si je meurs, quel chagrin je lui causerai ! Nasie aussi. Je ne voudrais pas mourir, pour ne pas les faire pleurer. » (III, 271) La cause de sa mort, c'est-à-dire ses filles, ne l'intéresse pas, n'espérant que leur bonheur après sa disparition. Mais dans son délire, les discours de louanges et de condamnations s'entrecoupent, laissant un Goriot conscient de l'égoïsme de Delphine et Anastasie, mais père malgré lui.

Lorsque le moment est venu de trépasser, Balzac multiplie les images pathétiques et symboliques, du médaillon gravé du nom de ses filles, « image de son cœur qui reposait toujours sur son cœur » (III, 284) au *han* prolongé lorsque celui-ci touche sa poitrine ; de l'ultime mouvement de Goriot, tendant les mains afin de caresser les têtes des deux étudiants à son chevet, qu'il croit être ses filles, aux dernières paroles prononcées : « Ah ! mes anges ! » (III, 284).

Bien que Pierre Brunel démontre la fine ligne séparant le sublime et le grotesque dans cette scène du *Père Goriot*, affirmant que « le sublime de l'amour humain semble voué à n'être qu'une illusion[375] » et qu'une chute du sublime en est la conséquence, il faut toutefois nuancer notre proposition. Certes, l'amour que Delphine et Anastasie portent à leur père reste une illusion — bien que là encore, Anastasie se présente au chevet de son père, même s'il est désormais trop tard —, mais l'amour de Goriot pour celles-ci demeure envers et contre tout aveugle. Même si Brunel réduit le sacrifice du vieil homme à une « servitude volontaire » et une « domestication », cela n'empêche pas que le sublime est bien à l'œuvre.

[375] *Ibid*., p. 36.

En somme, il semble que ces exemples de sacrifice fondent leur sublime sur une opposition spirituelle, d'Orphée allant sciemment aux Enfers afin d'y reprendre Eurydice ; d'hommes et de femmes prêts à endurer les pires cauchemars afin de rendre heureux les êtres aimés. Cette catégorie démontre efficacement l'existence d'un sublime sensible, conduit par la passion seule.

Le sublime passionnel, quant à lui, confirme notre hypothèse de la nécessité des passions dans le développement d'une esthétique sublime. On constate que ce qui constitue l'essence du sublime passionnel est la nature humaine en elle-même ; ou du partage ou non d'une passion pour autrui. La passion contribue au *principium individuationis* et résulte bien en *alienatio mentis*, au sens le plus strict des termes.

Si l'investissement de l'individu dans un objet le conduit à la mort, un autre type de sublime reprendra certains traits du sublime passionnel, mais afin de démontrer l'esthétique que peut amener la destruction pure et simple dans une représentation. Cette prochaine catégorie traitera des plus violentes scènes de *La Comédie humaine* et montrera comment Balzac réussit à reléguer la violence au second plan pour en souligner sa beauté.

IV
Le sublime déontique

Jusqu'à présent on a constaté que le sublime à l'ère romantique ne prend pas une forme ataraxique. Les fins heureuses chez Balzac sont rares, voire presque absentes. Les personnages sont soumis aux aléas de la Fatalité et celle-ci le leur rend bien. Les types proposés dans les parties antérieures certes faisaient part, dans une certaine mesure, de cette violence inhérente au sublime dans ce siècle de violence. Mais un rai reste toujours visible, ne serait-ce qu'un court instant, et ne précipite pas pour autant le récit vers le roman noir et gothique.

Dans cette partie, l'on ne s'intéressera plus à une qualité ou un sentiment humain pour fonder notre typologie — sensoriel, rationnel, passionnel. Ici, l'analyse sera beaucoup plus thématique et se cristallisera autour de la violence et de la destruction qui engendre d'une part le sublime, mais aussi inversement, du sublime qui induit cette « déontique » ; l'impétuosité est imparable au sublime, elle est obligatoire, *deontos,* c'est-à-dire qu'elle doit être faite. Et l'hypothèse proposée dès lors, quant à l'importance de ce paradigme, suggère également que notre démarche se justifie de plus en plus au vu de nos fondements théoriques — Aristote, Longin, Burke, Kant et Nietzsche — et tend à confirmer une partie de notre thèse initiale : le phénomène sublime gît bel et bien dans les œuvres balzaciennes.

En revenant aux sources du sublime, on y note l'importance de la peur et de la violence, qu'elle peut être positive — éloignement de la douleur — ou négative, et ce, quel que soit le théoricien. Que l'on parle d'enthousiasme, de *delight*, de dionysiaque ou

de sublime mathématique, tous ces modèles reposent sur l'ivresse de l'être, la dépossession du corps et l'abolition de la raison : Pierre Reverdy disait que l'art c'est vivre et respirer[376] ; ce que l'on retient de la *Critique* kantienne, c'est que l'art n'est pas uniquement création et qu'une part de destruction y est inhérente. Mais la destruction ne peut-elle pas à elle seule être envisagée comme autonome ? Par exemple, l'ennemi anéantissant un peuple ou une ville ne laisse derrière lui que mort, désolation et néantisation d'un patrimoine irremplaçable ; mais ce peuple et cette ville deviendront également un lieu où renaîtra la vie et duquel l'homme pourra constater les erreurs du passé. Le feu détruit certes, mais maintient et est nécessaire à la pérennité de la vie.

Voilà comment l'on propose d'appréhender ces thèmes de la violence et de la destruction dans cette partie : deux concepts antinomiques qui, à leur façon, perpétuent la vie, ou du moins en modifient l'aspect. Afin d'énoncer plus clairement la proximité fondamentale existante entre ceux-ci, il s'agit donc de les aborder dans un premier temps en perspective des textes originaux traitant de ces thèmes : les mythes antiques. Ces derniers tirent leur origine d'un texte religieux qui s'inscrit dans une démarche didactique et démagogique : les histoires qui y sont relatées révèlent à différents niveaux un caractère sacré qui doit pousser les fidèles à s'y référer. Les mythes de Pygmalion et de Méduse sont centraux à notre étude puisqu'ils reprennent ce schéma antithétique, bien qu'ils puissent être fusionnés. Ce phénomène, appelé la coalescence des mythes[377], Anne Geisler le décrit comme « la rencontre entre deux mythes différents qui produit le renouvellement de la signification de chacun d'eux[378]. » En résumé, il s'agit d'une fédération, non sans logique, entre deux mythes aporétiques, qui en change le sens premier. On les retrouvera notamment illustrés chez Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *La Maison du chat-qui-pelote*. Bien qu'il existe plusieurs coalescences — avec Prométhée par exemple —, opter pour Pygmalion est plus

[376] Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie, op. cit.,* p.
[377] La coalescence des mythes est un thème abordé par Anne Geisler dans son œuvre critique, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*, publié aux Éditions H. Champion en 1999.
[378] Anne Geisler, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle, op. cit.*, p. 16.

révélateur pour cette étude, car il intègre par le fait même la thématique de l'artiste, sujet longuement traité dans la littérature du XIXe siècle.

Cette problématique ne doit pas être abordée d'une façon unilatérale puisqu'elle présente deux perspectives particulières. Il s'agit en effet d'étudier le phénomène de la coalescence à travers non seulement les romans d'artistes et la mise en scène de Pygmalion, mais également d'analyser d'une manière plus approfondie le phénomène pur et simple de la médusation. L'intérêt de cette démarche est triple : les œuvres à l'étude peuvent être esquissées à la fois par le biais des représentations de Pygmalion et Méduse d'une manière individuelle, mais plus encore, et c'est sur ce point que notre intérêt se fixera, elles peuvent être envisagées via la redéfinition sémantique de ces deux mythes ; plus particulièrement du mythe de Méduse. Pour terminer, il faut se pencher sur les sublimes de la violence et du laid afin de compléter cette analyse, lesquels sortent du cadre d'analyse des mythes puisqu'indépendants de ces derniers.

Création artistique : problématique d'anthropogenèse

Alors que Pygmalion transporte le secret de la vie, et plus tard au XIXe siècle devient l'incarnation de l'artiste de génie, du feu créateur grâce à la réécriture du mythe par Rousseau au XVIIIe siècle, Méduse transporte la mort subite et le regard pétrifiant. De les observer ainsi en étroite association amène ce que Brunel nomme « la réversibilité des mythes », Geisler s'empressant de préciser qu'aucune recherche jusqu'à ce jour ne s'est penchée sur le sujet. Grâce à la coalescence, c'est précisément dans cette réversibilité que prend forme la réelle signification de ces récits fondateurs.

Le mythe est fondamentalement beaucoup plus un thème qu'un texte contraignant, plusieurs versions ayant coexisté à l'oral avant sa littérarisation. L'apparition de ces « dérivés » montre à quel point, malgré un texte d'origine a priori invariable, la créativité

individuelle de chaque artiste peut s'affirmer et briser les enclaves littéraires : chaque mythe comporte une part de hasard laissée aux auteurs[379].

> Un mythe vivant est en perpétuelle évolution, parce qu'il est moins un récit constitué que schème récitatif, moule archétypal, qui se laisse remplir par de multiples variantes.[380]

Wunenburger arrive ainsi à la ferme conclusion que pour perpétrer et réanimer un mythe, le dépoussiérer et le réactualiser, une réécriture doit obligatoirement être entreprise[381]. Sa refonte sera d'ailleurs indispensable afin de conserver son caractère didactique et démagogique. Dès lors, on ne peut pas considérer la coalescence comme l'essoufflement d'un mythe, mais bien au contraire comme un moyen novateur de perpétuer une tradition et d'y intégrer les nouvelles réalités. Balzac ne fera pas exception à cette règle et ouvrira, au même titre que Henry James, Théophile Gautier ou Edgar Allan Poe une nouvelle perspective sur ce thème.

> Avant que les mythes ne servent de trame à des œuvres artistiques, ils font appel à une conscience qui se révèle très proche du climat intellectuel de tout acte de création. […] Les images mythiques induisent en fait, chez l'écrivain ou le plasticien, un climat créatif, une dynamique opérative, parce que les mythes ouvrent eux-mêmes un espace de création. Car le mythe, comme le vérifient l'anthropologie et l'herméneutique, s'apparente toujours, de près ou de loin, à un discours sur l'origine.[382]

L'œuvre artistique ouvre une multitude de mondes qui abîment à la fois son sujet — les origines —, qui se présente sous la forme de discours entre hommes et divinités, sur l'apparition du monde, l'émergence de l'ordre et des faits qui se succèdent ; et du point de vue de l'objet, c'est-à-dire d'une œuvre en tant que procédés plastiques, créée à partir du néant.

Il ne va pas sans dire que le mythe a une portée eschatologique puisqu'il tend intrinsèquement vers le salut de l'âme. Il porte également en lui-même une substance

---

[379] Jean-Jacques Wunenburger, « Création artistique et mythique », dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 73.
[380] *Ibid*., p. 74.
[381] *Ibid*., p. 75.
[382] *Ibid*., p. 70.

symbolique abondante en images et une valeur pragmatique le rendant favorable à provoquer et orienter la production, « car la compréhension de l'imaginaire mythique peut nous aider à comprendre qu'au cœur de nombreux actes de création se tient une matrice de vie, un réservoir de forme, un code génétique d'histoires, qui préinforment l'œuvre, la font croître dans l'artiste lui transmettant une force d'extériorisation[383]. » La nature du mythe s'inscrit dans l'héritage de l'art en général grâce à sa double mise en abyme de l'œuvre. Pour perpétrer cette dernière, il semble que Pygmalion et Méduse se concertent afin d'illustrer ces conceptions de vie et de mort.

Pygmalion

Chez Pygmalion, le miracle de l'animation est lié à la piété du sculpteur : désireux d'avoir une femme, il demande à Vénus de lui en accorder une « tout comme sa statue ». La déesse acquiesce alors à sa demande. À la différence des versions plus modernes de la fable d'Ovide l'animation de la pierre est rendue possible grâce à la dévotion religieuse incessante de l'artiste. Chez Rousseau et sa pièce de théâtre *Pygmalion* on assiste à une reconstruction sémantique du mythe, lequel propose une nouvelle lecture centrée sur la création artistique en elle-même et l'ambiguïté qui se crée entre l'homme et sa créature. Plus encore, Clément d'Alexandrie propose dans son ouvrage intitulé *La Protreptique* de considérer l'œuvre comme un simulacre dans lequel s'incarne la perversité sexuelle de l'artiste[384]. À partir de ces hypothèses, on constate que la réinterprétation du Pygmalion antique semble justifiée, notamment lorsqu'on s'y attarde dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* : on observe en effet une relation intimiste entre Frenhofer et sa création qui souligne simultanément le mouvement artistique primaire du récit et le déplacement du désir de l'homme, de la femme réelle à son œuvre. Les herméneutiques de Rousseau et ses successeurs ont démythologisé Pygmalion avec comme objectif de rompre, et avec succès, avec la sémiotique religieuse : avec celle-ci, non seulement le mythe était trop

[383] *Ibid*., p. 69.
[384] Clément d'Alexandrie, *La Protreptique*, introduction, notes et traduction de Claude Mondésert, Paris, Édition du Cerf (Coll. Sources chrétiennes), 1949.

rattaché à sa signification d'origine, mais aussi on pourrait spéculer sur un essor et une circulation culturelle moins importants.

Comme preuve, « la tradition exégétique [a] permis d'enrichir les récits eux-mêmes de nouvelles couches symboliques[385] » grâce à leur diversification historique et typologique, permettant alors ce partage et cette diffusion interculturelle. D'ailleurs, tel que le souligne Wunenburger, « [la] pérennité [d'un mythe] ne se laisse […] pas mesurer seulement à une survivance passure autochtone, mais aussi à sa capacité à se prêter à de nouveaux réinvestissements de signification dans un contexte culturel étranger, distant dans l'espace ou dans le temps[386]. » C'est à partir de ce réinvestissement que peuvent prendre forme les versions plus contemporaines des mythes, la distance historique étant d'autant plus importante sachant qu'elle permet d'intégrer les avancées sociologiques et techniques d'une époque donnée. En s'y penchant davantage, on constate que ce processus de déconstruction prend forme simplement à travers la création de cette nouvelle couche symbolique, de l'éloignement du contexte religieux et de la mise en place d'une hypertextualité[387].

Balzac, au même titre que ses contemporains, voit donc dans ce mythe un calice, une fontaine de jouvence, c'est-à-dire une opportunité d'exprimer de nouvelles choses à travers la figure de Pygmalion ; et son originalité se cristallise par le modelage qu'il en fait, dans la continuité de Rousseau.

> […] il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés.[388]

La mythologie n'est pas un thème nouveau à l'époque puisque dès la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 et l'apparition des premiers

[385] Jean-Jacques Wunengurger, « Création artistique et mythique », *op. cit.*, p. 77.
[386] *Id.*
[387] Par hypertextualité, on entend la reprise d'un même texte par différents auteurs. On assiste alors à l'apparition de différentes versions, lesquelles intègrent tout de même les mêmes mythèmes. On retrouve par exemple dans cette catégorie, le pastiche et la parodie.
[388] André Félibien des Avaux, « Préface au recueil de 1667», dans *Conférences de L'Academie Royale de Peinture et de Sculpture,* Paris, André Félibien des Avaux, 1669.

critiques d'art, on voit se profiler une hiérarchisation des genres dans les arts picturaux, faisant alors des représentations mythologiques le sujet le plus élevé.

Méduse

Le mythe de Méduse exprime et est traditionnellement l'illustration de la pétrification. Or, on constate de nos jours que certaines pistes d'analyse nous amènent à revenir sur cette position et que le substrat symbolique se veut plus riche que l'analyse préliminaire le laisse croire. En effet, toute part de création contient une part de pétrification ; car représenter le vivant revient à le figer dans le temps, dans un moment précis de son existence où il ne s'altérera plus : la pierre, on la sculpte, on essaie d'y donner forme et d'y introduire la vie. De là on comprend mieux pourquoi une coalescence s'établit entre Pygmalion et Méduse : les récits fantastiques qui reprennent ces mythes confirment l'existence d'une parenté logique et profonde entre eux. « La coalescence des mythes répond à une quête de l'authenticité », ou comme l'exprime Balzac, à une typologie de la société ainsi qu'à la peinture de ses êtres étranges qui la composent. « Elle permet à l'artiste de se définir de manière précise, de confesser ses désirs et de formuler ses contradictions[389]. » D'une part, Pygmalion et Méduse, confrontation de l'idéal artistique et de la limitation du champ d'action sur la réalité ; d'autre part, Balzac, tentative d'harmonisation des classes sociales et heurts des intérêts individuels. L'auteur tente en effet de dépeindre de manière réaliste et juste ce monstre qu'est la société en l'apposant sur le papier, en figeant cette représentation et faisant le constat suivant : voici ce qu'est la société. Mais d'une certaine façon, il méduse également son Œuvre en lui « interdisant » d'évoluer, de vivre par elle-même. Alors, toute création n'est-elle pas médusante ? Oui dirons-nous, mais toute médusation n'est pas nécessairement « mauvaise », c'est-à-dire violente ; dans le cadre de notre étude, cette pétrification violente n'a rien de mauvais et est justement l'essence de l'art et de ce qui le transmute en quelque chose de sublime.

[389] Anne Geisler, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle, op. cit.*, p.214

Ce que dénomme Gaston Bachelard comme le complexe de Méduse, c'est l'imagination prédestinée à la dureté de la pierre de laquelle se dégage une poétique matérielle tournée essentiellement vers l'immobilité : la matière devient cadavérique et suscite l'apparition de substances dures. Certes, sa critique porte sur les représentations de la pierre, mais elle peut facilement être transposable aux écrits de Balzac, ce dernier figeant sa diégèse par les descriptions caractéristiques du réalisme. À l'évidence, les œuvres balzaciennes n'entrent pas dans la même catégorie exposée par Bachelard — son étude portant principalement sur les textes de Huysmans, lesquels présentent une poétique très matérialisée, dans laquelle on retrouve une « atmosphère […] mobile et sans vie, où la pierre domine, où les sons et les couleurs sont absents[390] » — ; quant aux descriptions de Balzac, elles débordent de vie et de sensations. Malgré cette caractéristique prenante, on se trouve néanmoins confronté chez lui à des « suspensions narratives », moment où le temps s'arrête, s'éternise et où plus rien ne bouge. Il s'agit alors non pas uniquement d'une pétrification par le texte, mais aussi d'une pétrification par la contemplation. Les exemples qui nous sont donnés dans *La Fille aux yeux d'or*, *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni* et *La Maison du chat-qui-pelote* s'inscrivent pertinemment dans cette appréhension double du phénomène.

L'utopie

N'oublions pas de mentionner finalement que le mythe comporte aussi une part d'utopie[391]. Si la dynamique du mythe est d'effectuer un retour vers les origines et d'entreprendre une quête étiologique[392], l'utopie quant à elle « ne conduit pas en principe vers une fin transcendante, mais vers un nouveau commencement[393] » : elle est la projection dans l'avenir de ce que serait le monde à partir d'un point donné de l'histoire. Contrairement au mythe, l'utopie ne comporte a priori aucune dimension religieuse, généalogique ou explicative : elle est plutôt un idéal à atteindre. Brunel se réfère à trois

[390] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 198.
[391] Pierre Brunel, *Mythe et Utopie : leçon de Diamante*, Naples, Vivarium (Coll. Biblioteca Europea), 1999.
[392] *Ibid*., p. 77.
[393] *Ibid*., p. 78.

utopies bien connues dans le monde littéraire afin d'illustrer ses propos : *La République* de Platon, qui incarne une utopie politique ; Edgar Poe avec son utopie cosmogonique *Eureka* ; et le *Frankenstein* de Mary Shelley, utopie anthropogénique ; tous les trois sont l'incarnation d'un monde fantasmé. Chez Balzac, l'utopie est peu représentée puisqu'elle se heurte aux caractéristiques du réalisme : on la retrouvera seulement dans *Le Médecin de campagne* et *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Mais encore, il est problématique d'étiqueter cette nouvelle artistique d'utopie, puisqu'elle n'est pas complète. Si Benassis meurt à la fin du récit, son œuvre demeure intacte malgré sa disparition ; Frenhofer n'égale pas le médecin et périra avec son travail par les flammes. Ce dernier cherche à la fois l'atteinte d'une perfection à l'aide de procédés techniques, et projette ses fantasmes sur la toile, lesquels ne sont finalement que fantasmes et n'ont rien de concrets.

L'ambivalence présentée par l'utopie met en relief la problématique de l'hétérogénéité du beau et du réel, qui se traduit par le phénomène de coalescence grâce à cette inversion du mythe d'animation en mythe de pétrification : l'œuvre rêvée n'est pas l'œuvre réelle, le passage continuel de la vie à la pierre et de la pierre à la vie rendant impossible la conciliation de l'idéal et de la réalité[394].

De l'animation

La question de la double temporalité de l'acte artistique est également problématique, c'est-à-dire celle de la conception et de la performance. Car l'art se veut d'abord l'expression de l'intériorité des artistes. Toutefois, d'emblée, on observe un malaise de la part des personnages lorsqu'il s'agit d'extérioriser celle-ci et le résultat est rarement à la hauteur de l'idée ; l'accouchement donne naissance à une pâle *représentation* de l'objet originel. Dans la littérature, de nombreux exemples attestent de cet échec, à commencer par Frenhofer, Gambara et Théodore de Sommervieux, puis le violoniste de *La Leçon de violon* d'Hoffmann, du personnage de Claude Lantier chez Zola ou encore de Mr Théobald dans *La Madone du futur* d'Henry James. Dans certains cas,

[394] Anne Geisler, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle, op. cit*., p.18

plutôt rares il faut le dire, l'artiste réussit à concilier l'idéal et le réel. Il peut alors reprendre le cours normal de sa vie sans la mettre en danger, échappant à une mort prématurée comme chez la plupart des personnages-artistes. On constate cette réussite dans *La Toison d'or* de Théophile Gautier, où Tiburce accomplira l'exploit de s'affranchir de sa madone et de l'obsession qu'il lui porte. Mais il semble que l'aliénation du créateur soit déontique à sa sublimité.

Comme l'affirme si bien le jeune Werther, « je ne pourrais pas dessiner un trait, et cependant je ne fus jamais plus grand peintre[395]. » Il est certain que l'artiste considère son travail intellectuel comme de l'art, mais s'il n'est réservé qu'à lui-même, à son soi intérieur, l'art est alors condamné à disparaître : « tant qu[e l'artiste] reste replié sur lui-même, tant qu'il ne s'ouvre pas à l'œuvre, il ne peut libérer cette force vitale qui ne reste alors bloquée que d'un côté[396]. » Le cas de Mr Théobald chez Henry James illustre bien la même problématique : le peintre passe plus de quinze ans à étudier et examiner sous tous ses angles son égérie, sans se rendre compte que les années passent. Au moment de réaliser sa toile, il se trouve confronté à lui-même puisque sa méthode, soit l'étude, devient la raison de sa chute ; ayant trop attendu, le corps de son modèle est en décrépitude. Aveuglé par cette image intérieure, il n'a pu s'exécuter à temps. Quant à Gambara, il témoignera du même mal, puisque seul sous l'influence du vin réussira-t-il à exprimer son génie.

En ce qui concerne Frenhofer, son temps n'est pas perdu dans la contemplation de sa Catherine, mais plutôt dans sa réalisation. Bien que l'approche soit différente, le résultat demeure malgré tout similaire : la quête de perfection s'abat sur l'artiste, anéantissant son travail par le fait même – mis à part un pied — et ultimement, lui-même.

> Le vieux lansquenet se joue de nous […]. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture. […] En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce

[395] Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, traduit par Bernard Greothuysen, Paris, Gallimard (Coll. Folio classique), 2004, p. 35.
[396] Anne Geisler, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle, op. cit*., p. 52.

> de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! […] « Il y a une femme là-dessous », s'écria Porbus […]. (*Ch.-O*, X 436)

Contrairement à Porbus et Poussin, Frenhofer voit bel et bien bouger un corps tout entier sur cette toile, non pas qu'un seul pied ; de sorte que l'image qui se glisse devant ses yeux est l'idée mentale qu'il en a. L'expérience esthétique se transforme automatiquement en un échec puisqu'elle ne peut pas être partagée, conséquence d'une dissociation entre l'intellectuel et le sensoriel. Tout est une question de point de vue dirons-nous ; ou plutôt, tout est une question de regard. En effet, là où les deux apprentis ne voient que le chaos représenté par une muraille de couleurs, Frenhofer y contemple sa Catherine avec le regard perdu de l'amoureux et y distingue les moindres formes et nuances qui font selon lui de cette femme, la plus délicieuse des créatures vivantes.

Le regard dans une perspective artistique est donc porteur d'une importance particulière, déjà parce qu'il est l'un des sens principaux de l'individu, et encore plus lorsqu'il s'agit d'analyser le phénomène de coalescence : il est la source d'animation ou de pétrification, étant donné que « la volonté de méduser se dépense en un [seul] regard[397] », dit Bachelard. L'œil de l'homme peut en effet transmettre tout un éventail de sentiments, de la plus profonde tristesse aux joies les plus intenses.

Lorsqu'il s'agit de Méduse, il est évident que les intentions du médium sont hostiles. Se constate alors un lien crucial entre ce regard et le complexe de méduse abordé précédemment, car Bachelard décrit ce concept comme « une volonté d'hypnotisme méchant qui aimerait d'un mot et d'un regard commander autrui aux sources mêmes de la personne[398] ». Non seulement le regard impose sa propre volonté, mais il régit aussi le temps, l'immobilisant, par son « hypnotisme » inhérent. Il plonge dans un état second le sujet. Il est intéressant de mentionner que la condition de Méduse est héritée d'une mésaventure : elle demeure une victime, innocente, qui se retrouvera malgré tout transformée en Gorgone par Athéna, pour avoir souillé le temple qui lui était dédié et dans lequel Poséidon la viola.

---

[397] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 213.
[398] *Ibid*., p. 199.

De ce fait, la pétrification du sujet (artiste) et de l'objet (œuvre) n'est donc pas intentionnelle a priori, mais plutôt une vengeance de l'objet envers le sujet, résultant de l'incapacité de ce dernier à le parfaire. D'une certaine manière, l'artiste est toujours en équilibre au bord d'un précipice et la réussite est ce qui le sauve d'une chute certaine vers les abîmes. Si μέδω, de *médô,* signifie commander, régner, l'homonyme de l'artiste, Pygmalion roi de Tyr, en fait de même. Le regard constitue donc un schème qui trône, impose la volonté de celui qui le dispense.

Le mythe de Pygmalion a quant à lui un mode de fonctionnement différent de celui de Méduse. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, les mythes de Pygmalion et Méduse sont tous les deux présents bien qu'à parts inégales. Dès le commencement, Balzac fait entrer le lecteur dans cet univers propre à l'artiste grâce une narration très matérielle et colorée ; et telle une toile que l'on décrirait, il offre le même type de description de l'atelier de Frenhofer :

> des écorchés de plâtre, des fragments et des torses de déesses […], d'innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à la plume, […] des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence [et] des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin pour arriver sous l'auréole que projetait la haute verrière, dont les rayons tombaient sur la pâle figure de Porbus et sur le crâne d'ivoire de l'homme singulier. (X, 416)

Cette bizarrerie du décor, cette position particulière des personnages sous le seul faisceau de lumière de la pièce, l'accumulation d'objets, notamment d'écorchés et de torses, mystifient la scène, sensation intensifiée par les jeux d'ombres et de lumières qui composent la description. Par cette mise en scène astucieuse, Balzac prépare le lectateur à ce qui suit, c'est-à-dire au miracle de la création ; ou du moins par ce qui devrait suivre. L'atelier de l'artiste devient un lieu de révélations, où le savoir se dispense, mais surtout s'échange. Le décor en clair-obscur alimente quant à lui l'excitation des acteurs et spectateurs, tout en les laissant perplexes :

> […] il laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par le vieillard et s'inquiéta d'autant moins de lui que le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. (X, 415)

La « révélation » marque l'importance du secret, illustrant cette tradition de la transmission du savoir-faire qui s'effectue strictement de peintre à peintre. On constatera également que la violation de l'atelier, par l'intrusion de Poussin, sera le pivot de l'histoire puisqu'elle précipite l'action, et Poussin par le fait même, à trahir son propre secret ; tout comme l'intrusion de la chambre à coucher des Desmarets précipite Clémence vers sa mort. Car si le jeune néophyte n'était pas entré dans l'atelier, il n'aurait pas développé cette amitié pour Frenhofer, ce dernier le conduisant au pacte qui leur sera fatal : « Mais, mon cher maître, s[i Poussin] consent à vous [prêter sa maîtresse], au moins faudra-t-il nous laisser voir votre toile. » (X, 417) De cet accord résultera la perte des deux maîtresses, de la Catherine Lescault de Frenhofer et de l'amour de Poussin, Gillette.

L'œuvre secrète de Frenhofer devient alors l'objet de la diégèse : les dialogues s'articulent essentiellement autour de cette mystérieuse Catherine Lescault et de sa beauté, bien qu'aucun des jeunes peintres n'en ait vu ni la couleur ni la forme. Notons que le sacré qui l'enrobe se matérialise dans le voile qui la recouvre ; il s'agit là d'un motif récurrent en histoire de l'art qui illustre la révélation d'un mystère : « la perfection de la [toile] la rend sacrée, interdite aux regards des hommes[399]. » La relation incestueuse que Frenhofer développe avec sa Galatée[400] le détourne de sa passion première — « je suis plus amant encore que je ne suis peintre. » (X, 432) Mais ce phénomène n'est pas exclusif au *Chef-d'œuvre inconnu* et nombreuses sont les œuvres littéraires du XIXe siècle qui mettent en scène ce leitmotiv *:* la femme réelle se retrouve souvent mise à l'écart au profit de la femme fictive (la toile).

La perversité sexuelle de l'artiste annoncée par Clément d'Alexandrie se confirme alors puisque l'œuvre en devient le réceptacle. D'ailleurs, les contacts physiques sont fréquents entre Frenhofer et Catherine, à l'instar du récit originel de Pygmalion où l'animation de la statue se fait en partie par ces attouchements sexualisés :

---

[399] Anne Geisler, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle, op. cit*., p.44.

[400] Dans le mythe originel, la statue ne porte pas de nom. Il faudra attendre Rousseau et son *Pygmalion, scène lyrique* pour que celle-ci s'individualise, prenant le nom de Galatée, prénom de l'une des nymphes, les Néréides.

> […] penché sur le lit il lui donne un baiser ; il croit sentir que ce corps est tiède. De nouveau il en approche sa bouche, tandis que ses mains tâtent sa poitrine ; à ce contact, l'ivoire s'attendrit ; il perd sa dureté, il fléchit sous les doigts ; il cède […]. L'amant reste saisi ; il hésite à se réjouir, il craint de se tromper ; sa main palpe et palpe encore l'objet de ses désirs ; c'était bien un corps vivant ; il sent des veines palpiter au contact de son pouce.[401]

On observe que le corps de Galatée s'anime avec l'intensification des caresses de l'artiste. La vie se transmet en premier par le baiser, la vie étant insufflée. Cette perversité est aussi contenue dans la position même de la statue et dans l'attitude de l'homme envers sa création ; de prime abord, celle-ci est couchée sur le lit, symbole de la volupté. Puis Ovide insiste sur le contact entre Galatée et les mains de l'homme. Or, cette symbolique des mains est double, puisqu'elle signifie à la fois l'animation par les caresses, mais aussi par extension le travail de l'artiste. Rousseau s'est sûrement inspiré de cette image pour en arriver à réécrire le mythe : l'artiste façonne sa création à l'aide de ses mains. De plus, on se trouve confronté à un autre type de coalescence, c'est-à-dire de celle de Pygmalion et Prométhée ; ce dernier fabrique de ses propres mains les premiers hommes. L'on peut alors reporter cette image au sculpteur taillant la pierre avec ses outils ou au peintre dessinant à l'aide de son pinceau. Donc, a priori, Ovide laisse sous-entendre que l'animation de la statue est le résultat en quelque sorte de l'intervention de l'artiste, grâce à cette gestuelle amoureuse[402]. L'absence de cette dernière constitue d'ailleurs l'une des critiques adressées à Porbus par Frenhofer à propos de son travail :

> Regarde ta sainte, Porbus ? Au premier aspect elle semble admirable, mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps […]. Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau : l'espace et la profondeur manquent ; […] mais malgré de si louables efforts, je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie. […] Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de propre les veines fibrilles. (X, 416-417)

Le maître met l'accent sur l'espace tridimensionnel qu'il manque à la toile, et sur le manque d'espace vide, laissant ainsi plus de liberté à la madone de bouger à son aise (au point de vue figuré). Ce qui importe donc dans la composition du jeune Porbus, ce

---

[401] Ovide, *Les métamorphoses (livres X, XI, XII)*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 22.
[402] Anne Geisler, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle, op. cit*., p.33.

n'est pas tant la *mimesis*, puisque « la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. » (X, 418) Cette conception néoplatonicienne de l'art propose non pas de faire une simple copie : l'artiste doit s'élever au-dessus de la nature, mais en s'y inspirant[403].

Une fois cet objectif atteint (de l'expression de la nature), Frenhofer s'attarde sur le mouvement qui doit transparaître dans la toile.

> Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. […] Admirez comme les contours se détachent du fond ? Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos ? […] Mais elle a respiré je crois ! Ce sein, voyez ? Ah ! qui ne voudrait l'adorer à genoux ? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez. (X, 435)

Balzac reprend donc le même schéma qu'Ovide, suivant un parcours d'animation, où au fur et à mesure l'artiste observe sa création prendre vie. Comme pour la toile de Porbus, Frenhofer s'attarde d'abord à cet aspect tridimensionnel qui doit transparaître. De surcroît, selon le maître, la peinture elle-même se mêle avec la réalité, le vieil homme n'arrivant plus à distinguer la surface de sa toile et la pièce dans laquelle il se trouve. Ce mélange entre fiction et réalité est essentiel à l'animation de l'œuvre puisque sans celui-ci, elle ne réussit pas à changer de forme ; de sorte que Balzac sous-tend cette nécessité de communion entre les deux espaces afin de rendre possible l'impossible. Il exploite cette même idée que Gogol reprendra quelques années plus tard — en supposant que ce dernier se soit inspiré de Balzac pour écrire sa nouvelle « Le Portrait »[404] —, c'est-à-dire du personnage qui sort du cadre de la toile, se lève et marche. Cependant, chez Gogol le phénomène de l'animation prend sa source dans un mauvais sort jeté à l'œuvre, et non dans les capacités mêmes de l'artiste.

---

[403] André Chastel, « Les cadres humanistes de la théorie de l'art», dans *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, op. cit.*

[404] Nicolas Gogol, « Le Portrait », dans *Nouvelles de Pétersbourg*, traduit du russe par Gustave Aucouturier, Sylvie Luneau et Henri Mongault, Paris, Éditions Gallimard, 1998.

« Les progrès de l'animation ne s'expriment que grâce aux caresses de l'amant ; ce sont elles qui servent de guide, de fil directeur de l'évocation ; ce sont elles aussi qui certifient le miracle. Le corps ne paraît réagir que sous l'étreinte[405]. » Les effleurements du pinceau du peintre sont également l'extension de ses contacts physiques. Ovide insiste sur cette similarité entre les gestes de l'amoureux et ceux d'un artiste, notamment du report du fantasme sur l'œuvre et du caractère incestueux de l'acte de création ; et la descendance du personnage d'Ovide est décrite comme vouée à la destruction, de même que Frenhofer et Catherine Lescault : l'œuvre méduse son créateur.

Le sublime impétueux

> En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! […] « Il y a une femme là-dessous », s'écria Porbus […].
>
> Balzac (*Ch.-O*, X, 436)

À l'instant où Catherine semble bouger et où l'espoir envahit le lectateur, Balzac le ramène subitement et rigoureusement à la réalité : l'artiste créateur se transmute ensuite en œuvre de pierre, médusé par son imagination. En effet, Frenhofer est condamné par sa quête de perfection qui l'entraîne vers la mort : le vieil homme est subséquemment pétrifié par son œuvre, puisque la révélation de son échec anéantit sa raison de vivre et le vide de toute son énergie. « Le créateur aspire à donner vie à l'œuvre, mais, à un moment donné, le processus d'animation semble bloquer et, par un retournement, l'œuvre méduse la vie ou le peintre méduse l'œuvre[406]. » L'incapacité d'homogénéité du beau et du réel se trouve ainsi certifiée, puisque la pétrification de l'un ou l'autre est la preuve de l'échec de l'animation. Les deux antagonistes de l'histoire, soit Frenhofer et Catherine Lescault, forment un couple bipolaire de schèmes contraires[407], qui se

[405] Anne Geisler, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle, op. cit*., p. 33.
[406] *Ibid*., p.200.
[407] Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours,* Paris, Presse universitaire de France, 1992, p. 65.

répercute non seulement dans la diégèse, mais aussi dans la narration : on retrouve ce déchirement de l'homme dans cette hésitation entre l'action même de la création et la passion amoureuse ; au passage d'un état extatique à hystérique, voire de folie ; à ce va-et-vient d'un point de vue à un autre dans la narration. Sans oublier cette oscillation perpétuelle entre un rythme d'immobilisation et une mise en mouvement, que l'auteur apporte par le biais d'une certaine dynamique dans un monde qui ne l'est pas nécessairement[408]. Or, cette bipolarité de l'histoire, peut-elle être considérée comme la conséquence directe de la coalescence, cette dernière mettant en place naturellement ce mouvement d'alternance, passant d'un mythe à l'autre ? Peut-on envisager l'hypothèse que cette eschatologie artistique, autant du point de vue de l'œuvre que de son concepteur, est inscrite à l'intérieur même du phénomène de coalescence ? Formée de deux entités bien distinctes mues l'une par la vie, l'autre par la mort, avant même d'entreprendre la rédaction d'une histoire, la mort l'emporte-t-elle naturellement sur la vie ?

Le texte étant d'abord et avant tout le lieu de multiples contradictions, l'apparition de la réversibilité des mythes dans un contexte plus général qu'est la coalescence, qui fédère deux mythes antagonistes, complexifie la philosophie artistique qu'essaient de défendre les auteurs, et l'analyse qu'on peut en tirer. Selon Pierre Brunel, un mythe ne se retourne pas facilement :

> En présenter le revers, c'était peut-être abolir une figure mythologique, une figure figée. Mais le mythe ne se réduit pas à cette figure ; au contraire, il appelle l'autre face. Et c'est parce qu'il est tendu entre des forces antagonistes, entre des sens contradictoires, qu'il peut être un ferment pour une littérature qui défie le temps, un noyau vivant pour l'œuvre qui le fait apparaître en transparence.[409]

L'intégration d'un mythe inversé dans un cas de coalescence met en perspective sa grande adaptation. De sorte que dans le cas de Pygmalion et Méduse, lorsqu'ils sont exploités dans un cadre artistique, ils s'interpellent l'un l'autre : en cas de réussite ou d'échec, le revers existe, prêt à être utilisé.

---

[408] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 216.
[409] Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours, op. cit*., p. 71.

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, ce médusage s'inscrit dans une suite logique de l'action, qui devient en même temps un cas de réversion : celui-ci consiste à la matérialisation, voire la minéralisation de la vie et ce, de deux façons. Il s'incarne dans l'assassinat de l'artiste puisqu'en quête de la vie, mais devant faire face à son échec, il se donne la mort : à la fois hanté et torturé par son œuvre, Frenhofer est tétanisé suite à la découverte de sa faillite. La seule issue possible prend donc forme dans la destruction de celle-ci. Mais l'œuvre ne peut pas disparaître seule étant trop intimement liée à l'artiste. De là, les deux sont immolés dans le lieu même qui vit naître leur amour. Or, avant d'en arriver à cette fin tragique, le vieil homme se méduse lui-même, c'est-à-dire que même si l'annonce de son échec vient des deux jeunes hommes, il se figera, physiquement, dans le temps et l'espace par un monologue.

> Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela. « Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans. » Il s'assit et pleura. « Je suis donc un imbécile, un fou ! je n'ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n'aurai donc rien produit ! » Il contempla sa toile à travers ses larmes […]. (X, 437-438)

D'un mouvement intérieur naturel, Frenhofer confirme son incapacité et affirme sa folie. Il se présente comme l'un de ces peintres vulgaires et communs, riches, mais sans aucun talent. Par ce monologue, il exprime son effroi face à cet amas de couleurs, lequel (l'effroi) comme l'avance Bachelard est une réaction face à ce désir de pétrification.

Mais quel est donc le lien entre l'analyse des éléments se rattachant à la coalescence des mythes et du phénomène sublime ? La stupeur qui découle de ce type d'expérience est ce qui pousse à croire à la filiation entre ceux-ci. Il n'y a nul besoin de revoir en profondeur les écrits des théoriciens pour constater que la pétrification d'un individu par un objet est sublime. Certes, dans le cas présenté ci-dessus, il est question d'un artiste ; mais l'évènement peut facilement être transposable à d'autres situations. De manière générale, on observera le schème dans des moments de grandes violences morales ou physiques. En effet, la médusation et la violence fonctionnent en coopération étroite et engendrent le sublime. Si l'exemplification du phénomène fut faite

précédemment afin d'en comprendre les rouages, penchons-nous désormais sur le résultat de celui-ci.

La figure de l'artiste

Balzac dépeint deux exemples de médusation dans un cadre de création artistique : Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et Augustine de Sommervieux dans *La Maison du chat-qui-pelote*. Dans ces deux scènes, la mort n'est pas montrée, mais rapportée par métonymie.

Augustine organise, par elle-même, sa « mise à mort », scénographiant aux détails près la pièce dans laquelle elle se trouve. Elle y pose à l'identique du portrait que Théodore peignit d'elle :

> Elle plaça le portrait dans sa chambre, et attendit son mari en se livrant à toutes les angoisses de l'espérance. Elle pressentait trop bien que cette tentative allait décider de tout son avenir pour ne pas frissonner à toute espèce de bruit, même au murmure de sa pendule qui semblait appesantir ses terreurs en les lui mesurant. Elle tâcha de tromper le temps par mille artifices. Elle eut l'idée de faire une toilette qui la rendit semblable en tout point au portrait. Puis, connaissant le caractère inquiet de son mari, elle fit éclairer son appartement d'une manière inusitée, certaine qu'en rentrant la curiosité l'amènerait chez elle. Minuit sonna, quand, au cri du jockey, la porte de l'hôtel s'ouvrit. La voiture du peintre roula sur le pavé de la cour silencieuse. (I, 91-92)

La mise en scène et la scénographie sont importantes puisque l'art s'invite dans la relation entre les Sommervieux. Balzac illustre, non seulement à travers son écriture mais également ses personnages, son goût exacerbé pour la théâtralité. Dans cette scène tragique, ce n'est pas Théodore ou Angustine qui est tué, c'est le portrait en lui-même qui met fin à la vie. Car l'artiste préférera son portrait à sa femme : « [Théodore] resta immobile comme un rocher et ses yeux se dirigèrent alternativement sur Augustine et sur la toile accusatrice. » (I, 92) Cette confrontation entre les époux confirme les craintes d'Augustine quant à l'amour que Théodore lui porte, devenu de plus en plus distant par l'exercice de son art et sa relation adultère. Dès l'entrée du personnage dans l'atelier la médusation débute :

> La timide épouse demi-morte, qui épiait le front changeant, le front terrible de son mari, en vit par degrés les rides expressives s'amoncelant comme des nuages ; puis, elle crut sentir son sang se figer dans ses veines, quand, par un regard flamboyant et d'une voix profondément sourde, elle fut interrogée. (I, 92)

L'effort entrepris par Augustine, c'est-à-dire de se démunir de son individualité et personnifier le portrait, la met d'emblée dans une situation précaire, à « demi-morte ». Puis, assistant à la réaction de son mari, le médusage se met en place, « son sang se fige[ant] dans ses veines ». La réaction de Théodore, ou plutôt l'atteinte à la vanité de l'artiste, équivaut au coup moral fatal qu'il lui portera ultérieurement : ignorer la blessure de la femme aimée est la condamner à mourir ; puisqu'à la manière du personnage d'Henry James dans *La Madone de l'avenir* ou encore de Frenhofer, l'artiste n'est pas conscient de ce qui se présente devant lui et préfère la fiction à la réalité.

Ce qui demeure primordial dans cet exemple et dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, c'est la manière dont est représentée la médusation ; ou plutôt comment elle est suggérée. Dans les deux cas, le lecteur n'assiste pas à l'agonie physique des personnages, Augustine et Frenhofer, bien que leur détresse morale soit palpable. La mort de ceux-ci est davantage abordée à travers le portrait en lui-même. Le narrateur rapporte les décès, sans pour autant que le lecteur ou les autres personnages y assistent comme dans *La Fille aux yeux d'or, Ferragus, La Duchesse de Langeais, Le Lys dans la vallée, Adieu, Le Père Goriot, Illusions perdues, Splendeurs et misères des courtisanes*, etc. : le pathos et le mélodrame sont substitués par la métonymie. Or, afficher la mort, dans un roman ou sur scène, n'a jamais été problématique, généralement, dans l'histoire littéraire, et encore moins chez Balzac. Pourquoi décide-t-il alors de passer outre ces décès ? La mort, et ce qui y conduit, est ce qui forme et transporte la tragédie. Anne Ubersfeld explique dans *Lire le théâtre* que la métonymie, figure de substitution, « exhibe sur scène ce que pour des raisons diverses on ne peut montrer[410]. » Ainsi, Balzac « invente une scénographie de la mort par métonymie, en imaginant la mort du portrait[411]. » La destruction des deux tableaux entraîne la disparition des deux personnages, illustrant alors la problématique hautement philosophique de la Création ;

[410] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre. Tome II,* Paris, Belin, (Coll. Lettres sup), 1996, p. 135.
[411] Véronique Bui, « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », *op. cit.*, p. 334.

ou dans le cas présent, l'anti-création, c'est-à-dire la médusation. Chez Augustine, sa transformation en œuvre d'art, par la réplique du tableau, la statufie et la fixe dans le temps par le simple regard que lui lance Théodore, préférant la staticité à la mouvance de l'objet désiré. « L'artiste rest[e] immobile comme un rocher et ses yeux se dirig[eaient] alternativement sur Augustine et sur la toile accusatrice » (*MCP,* I, 92), soit par étonnement et choc, soit par l'indécision quant à laquelle des deux femmes choisir. À l'inverse, l'échec de l'animation de Catherine Lescault entraîne son auteur vers sa fin, par sa destruction et celle de sa maîtresse.

Ces deux disparitions par médusation ne sont pas les seules situations qui sont soustraites aux regards des étrangers. On constate également que le phénomène se déroule exclusivement dans des endroits fermés : ils accentuent le drame par le huis clos qui les intensifie alors puisque l'action principale s'y retrouve restreinte et condensée.

Le boudoir de Montriveau

Le sublime balzacien propose au lecteur de trouver ses origines dans la nature humaine ; conséquence de son milieu, il se manifeste dans de nouveaux contextes et à travers de nouvelles réalités. Dans l'*Histoire des Treize*, Balzac prend le parti pris d'illustrer le sublime qui résulte de la relation amoureuse entre Antoinette et Armand non à travers son côté suffisant, mais par son aspect violent. L'amour, et surtout la passion qui y conduit, dispose l'homme ou la femme à agir impétueusement à l'égard de l'être aimé.

La relation très particulière qui unit Antoinette de Navarreins et Armand de Montriveau s'inscrit dans cette idée. Les deux amants se livrent une lutte acharnée d'où Montriveau sort victorieux ; et cette victoire est la seule conséquence de la violence physique et morale qu'il utilise pour se venger d'Antoinette. Dans cette scène qui prend place dans le boudoir de Montriveau, seul lieu permettant une discrétion entière quant aux actions menées à l'égard de la jeune femme, deux phénomènes sont en coalescence afin de produire chez le lectateur un effet plus important ; mais les éléments à l'origine de

cette coalescence agissent différemment, car l'un est la conséquence de l'autre. Plus précisément, le manque d'expérience des deux amants en matière d'amour est la cause des fureurs de Montriveau. Il s'agit donc de s'intéresser ici à la part que prend l'inexpérience dans l'amour et aux conséquences sublimes (adjectif) qu'elle entraîne.

Condition favorable à l'effusion des passions violentes, la virginité de cœur est à l'origine du sublime « humain » chez Balzac, naissant de l'innocence et la naïveté des personnages, où les pulsions supplantent la raison. *La Duchesse de Langeais* en est le parfait exemple, les deux belligérants en étant tous deux à leurs premières affections. Mais la découverte de la chute du beau classique — c'est-à-dire de la fausseté morale et vertueuse dont se revêt Antoinette afin de justifier ses refus — va déclencher chez Montriveau un sentiment violent qui est précisément la source du sublime balzacien. « Quand un homme vierge de cœur, et pour qui l'amour devient une religion, conçoit une semblable pensée [qu'est celle de posséder une femme], il ne sait pas dans quel enfer il vient de mettre le pied. » (V, 951) Grâce à ses jeux de séduction, la jeune femme enflamme le cœur de son amant, devenant « dès lors pour lui le monde et la vie » (V, 951), mais plutôt que d'essayer de contenir le feu qui y brûle, elle ne cesse de l'alimenter.

L'amour est chez la femme et chez l'homme un sentiment commun, mais qui pourtant s'interprète de mille façons. Les coquetteries auxquelles se livre Antoinette ne sont pour elle — puisque l'amour lui a été enseigné ainsi — qu'un moyen mondain d'obtenir non seulement le cœur de son amant, mais aussi la confirmation de son pouvoir sur les hommes dans la sphère sociale du faubourg Saint-Germain. Mais il en est autrement pour Montriveau qui interprète ces excès féminins comme un juste retour de son amour. Lorsqu'Antoinette demande à son amant de l'accompagner au bal malgré une toilette inappropriée, il s'empresse d'accepter, « heureux de voir la reine du monde élégant vouloir se compromettre pour lui ». (V, 957) Les motivations de la duchesse sont toutefois bien éloignées de celles du général, Antoinette ne désirant que confirmer son statut de femme de salon en exposant son compagnon aux regards des autres, soumis et amoureux. Cet exemple témoigne de l'innocence des deux amants qui,

malheureusement, ne savent pas que le jeu auquel ils vont prendre part sera, à terme, la plus triste histoire de leur vie. D'un cœur jamais souillé naît alors une passion violente et destructrice.

Une fois cette passion hors de contrôle, et la supercherie d'Antoinette démasquée, le général intervertit sa position de dominé avec Antoinette et la trompe à son tour.

> Pour la première fois peut-être, dans un cœur d'homme, l'amour et la vengeance se mêlèrent si également qu'il était impossible à Montriveau lui-même de savoir qui de l'amour, qui de la vengeance l'emporterait. (V, 986)

Désirant une vengeance à la hauteur du tort qui lui a été porté, Montriveau fait en sorte d'enlever Antoinette, de la conduire chez lui et la juger pour ses fautes : le bourreau devient alors victime et inversement. Celle qui toucha la hache le premier se voit maintenant soumise aux foudres de son tortionnaire ; et la cause de cette exécution imprévisible prend visiblement naissance dans l'inexpérience des amoureux. N'étant pas au fait, ni des limites, ni des conséquences de leurs mutuelles manipulations, ils ne peuvent pas juger adéquatement la portée de leurs actes. Ils sont donc responsables de leur propre malheur : la fureur de Montriveau provient des mensonges proférés par Antoinette, et l'exil de celle-ci en Espagne provient du manque de mesure dans les limites de l'orgueil de l'homme.

Pour résumer la pensée de Freud, l'Éros demande une décharge qui se traduit par une pulsion de destruction[412] ; l'amour blessé du général ne peut s'exprimer alors qu'en actions violentes. La violence chez la femme se justifie par sa beauté qui n'est plus déterminée désormais « selon des catégories héritées des canons classiques, mais en fonction d'un effet sublime, médusant[413] ». La femme se présente dans *La Duchesse de Langeais* sous les traits de cette nouvelle représentation souverainement romantique de la femme en armes, figure vampirique qui se détache des représentations classiques ; ces dernières sont d'ailleurs elliptiques dans l'*Histoire des Treize* afin notamment de s'en distancer au maximum, les descriptions physiques d'Antoinette étant par exemple

[412] Freud, «Le *moi* et le *ça* », dans *Essai de psychanalyse, op. cit.*, p. 255.
[413] Christine Marcandier, *Crimes de sang et scènes capitales, op. cit.*, p. 82.

absentes de l'œuvre. Ceci confirme ainsi que cette beauté sublime vaut largement les canons classiques, passés sous silence, qui se transforme dans le roman balzacien en beauté médusante. Malheureusement, Antoinette finira par apercevoir son propre reflet.

En effet, cette trahison ne peut continuer indéfiniment sans être punie, mais le manque d'expérience de Montriveau en matière de femmes ne le pourvoie pas des meilleures armes afin d'entreprendre les bonnes actions. Il devra d'ailleurs demander conseil au marquis de Ronquerolles, lequel finira par lui révéler la vraie nature de la relation qui les unit. Même si l'amant n'ose pas s'avouer cette trahison, le doute s'est tout de même installé dans son esprit et « en amour, douter, n'est-ce pas mourir ? » (V, 979)

On constate effectivement que le doute produit chez les amants des conséquences dévastatrices. Pour Clémence Desmarets et monsieur Jules, il est à l'origine même du malheur des époux, car suite à l'éveil du doute, la confiance s'est perdue. Les jeunes mariés, blessés, sont alors entraînés dans une course pour la vérité qui conduit fâcheusement à la mort de Clémence. Et il en va de même pour Antoinette et Montriveau, puisque sans ce doute qui vient s'insinuer entre eux, Montriveau n'aurait pas tenté de se venger, et Antoinette, par désespoir, n'aurait pas fui et prononcé ses vœux — tout ceci n'étant que spéculation fictionnelle. On en arrive donc à la conclusion que la virginité du cœur, au même titre que son exclusivité, prédispose les amants à la scène qui suit.

> En ce moment, une lueur brilla si vivement, que la duchesse ne put s'empêcher de tourner la tête vers la portière, et revit distinctement les trois hommes masqués. [...] [Montriveau] lui montra une croix de Lorraine adaptée au bout d'une tige d'acier.
> - Deux de mes amis font rougir en ce moment une croix dont voici le modèle. Nous vous l'appliquerons au front, là, entre les deux yeux, pour que vous ne puissiez pas la cacher par quelques diamants, et vous soustraire ainsi aux interrogations du monde. Vous aurez enfin sur le front la marque infamante [...].
> - […] Ah ! mon Armand, marque, marque vite ta créature comme une pauvre petite chose à toi ! Tu demandais des gages à mon amour ; mais les voilà tous dans un seul. Ah ! je ne vois que clémence et pardon, que bonheur éternel en ta vengeance... Quand tu auras ainsi désigné une femme pour la tienne, quand tu auras une âme serve qui portera ton chiffre rouge, eh ! bien, tu ne pourras jamais l'abandonner, tu seras à jamais à moi. En m'isolant sur la terre, tu seras chargé de mon bonheur, sous peine d'être un lâche, et je te sais noble, grand ! [...] Venez, messieurs, entrez et

> marquez, marquez la duchesse de Langeais. Elle est à jamais à monsieur de Montriveau. Entrez vite, et tous, mon front brûle plus que votre fer. (V, 997-998)

Le sublime balzacien présenté dans la scène ci-dessus diffère largement des autres sublimes, Balzac se rapprochant davantage ici du roman sadien que romantique. Grâce aux divers éléments du décor et à l'atmosphère particulière développée par l'auteur, le sublime démontre son côté passionnel, conduisant la duchesse à réclamer elle-même sa punition. Malgré la douleur et la honte que la croix peut lui causer, elle réclame avec ferveur ce châtiment corporel qui permettra de prouver à Montriveau tout l'amour qu'elle lui porte. L'atteinte de cette acmé ne se fait pas néanmoins sans quelque travail narratif préparatoire.

En effet, Balzac prédispose Antoinette à se jeter ainsi aux pieds de son amant, grâce à l'intervention des autres types du sublime, notamment ornemental. La peinture de cette scène est extraordinaire, puisqu'à la manière de Caravaggio[414], on découvre une pièce qui favorise l'apparition de la terreur par un savant mélange de clair-obscur. Dans un appartement « semblable à la cellule d'un moine » (V, 991) où règne l'obscurité, seules « les lueurs rougeâtres allumées dans l'autre pièce se dessin[ent] sous l'effilé d[u bas de la porte] [...] : lumière triste, qui [...] perm[et] à peine [à la duchesse] de distinguer dans les ténèbres quelques formes bizarres. » (V, 992) Dans sa *Recherche*, Burke identifie spécifiquement l'obscurité comme source de sublime. Les ténèbres dans lesquelles sont plongées les personnages se révèlent donc à la fois une tentative de la part de Montriveau de terroriser davantage Antoinette, et un procédé narratif.

« Pour rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire[415] », explique Burke, car afin d'émouvoir les passions, la lumière n'est d'aucune utilité[416]. Les images difficilement identifiables, sombres, confuses et incertaines — ou qui prennent « quelques formes bizarres » dans le noir — ont une plus grande

---

[414] Peintre italien de la Renaissance qui développa la lumière dans ses œuvres d'une manière très personnelle et innovante pour l'époque. À travers contrastes, obscurité et couleurs vives, il peint des scènes d'une haute violence, développant notamment un certain goût pour les décollations.
[415] Burke, *Recherche, op. cit.,* p. 122.
[416] *Ibid*., p. 124.

influence sur l'imaginaire, favorisant alors l'émergence des passions[417] ; l'obscurité présente certaines propriétés de l'infini kantien, c'est-à-dire qu'elle ne permet pas de distinguer certaines formes et encore plus la composition. Le spectateur discerne un objet dans sa forme, mais n'en connaît pas sa nature, ou du moins son « intention ». La silhouette d'une personne ou d'un objet, voire d'un paysage lointain, alimente l'angoisse oppressante déjà causée par la noirceur, puisqu'elle met la personne en position de réception dans l'incertitude : sûreté ou danger, comment qualifier ce qui prend forme devant soi ? Dans cette scène de boudoir, on constate effectivement que l'intensité dramatique est accentuée par ce détail : les contours des objets se distinguent à peine, les émotions sont difficilement perceptibles sur le visage des amants, ces visages mêmes étant à moitié éclairés par la lueur fluctuante et vacillante du feu.

Le sublime s'instaurant dans cette scène est également le résultat de scènes contrastantes : l'avant-boudoir, avec l'éclatante lumière du bal qui se reflétait sur les miroirs et les dorures, et le boudoir de Montriveau, pièce froide, austère et sombre. « La transition rapide de la lumière à l'obscurité[418] » plonge les personnages, et par la même occasion le lecteur, dans un décor dont les yeux ne peuvent en distinguer la texture, ne s'étant pas encore adaptés à l'obscurité. Ainsi jetée dans cet appartement noir avec violence, où l'identité de la silhouette qui s'offre à la duchesse reste inconnue, une terreur frénétique s'empare de celle-ci, « une frayeur [...] si grande, qu'elle ne put jamais s'expliquer par où ni comment elle fut transportée. » (V, 991) C'est aussi à travers cette terreur que se communique le sublime, car rappelons-nous que selon Burke, la terreur, apparente ou implicite, est ce qui le dirige[419] ; et ce, Balzac l'a parfaitement compris. Son originalité s'incarne à travers la double utilisation qu'il fait de celle-ci : peur de ce qui va lui arriver, bien entendu, mais aussi peur de perdre l'homme qu'elle aime.

Suite aux explications de Montriveau, quant aux motivations de cet enlèvement, Antoinette comprend très rapidement qu'elle a perdu toute emprise sur l'homme. Ce brusque changement émotionnel, passage du plaisir de posséder au sentiment

---

[417] *Ibid*., p. 128.
[418] *Ibid*., p. 157.
[419] *Ibid.,* p. 121.

désagréable de perte, intensifie les passions à l'œuvre. Cette perte, que Burke appelle *déception*, entraîne le *chagrin*, passion résultante de l'impossibilité absolue de jouir à nouveau de l'objet désiré : « La personne qui a du chagrin laisse sa passion la dominer, elle s'y livre et l'aime[420]. » Le plaisir, principe moteur du chagrin, conduit alors la personne dans une quête de récupération : dans le cas présent, récupération de l'amour de Montriveau. Et ce chagrin, ou plus communément appelé mélancolie, n'est-il pas l'essence même de la littérature du XIXe siècle ?

La duchesse ne peut accepter sa défaite, mais plutôt que faire acte de rédemption face à Montriveau, elle le supplie de redevenir sien, ne se souciant guère des supplices que lui fera subir l'homme. De là prend forme aussi un autre concept étudié par Burke, c'est-à-dire l'instinct de survie. Les passions relatives à la conservation de soi[421] sont « capable[s] de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir [, car] [...] les tourments qu'on peut nous faire endurer ont des effets sur le corps et sur l'esprit bien plus considérables que tous les plaisirs que pourrait suggérer la volupté la plus raffinée, ou dont pourraient jouir l'imagination la plus vive et le corps le plus robuste et le plus exquisément sensible[422]. » Autrement dit, la douleur de perdre Montriveau touche beaucoup plus le lecteur que l'idée de mort qu'elle peut causer[423]. C'est pourquoi Antoinette préfère être marquée, à la manière des forçats, plutôt que de perdre les faveurs de son amant.

Cette idée bien précise s'illustre dans cet épisode, notamment par la gestuelle de la duchesse, et bien entendu, par ses supplications. Tous les procédés expliqués jusqu'à maintenant ne sont que les véhicules du sublime, sa cause, mais non son effet. La véritable sublimité de la scène se cristallise autour de la figure d'Antoinette, dans ses actions et ses dires. Elle ne se pose pas en tant que victime, étant elle-même consentante aux projets de Montriveau :

---

[420] *Ibid*., p. 94.
[421] *Ibid*., p. 95.
[422] *Ibid*., p. 96.
[423] *Id*.

> Vous êtes en droit de me traiter durement, dit-elle en tendant à cet homme une main qu'il ne prit pas, vos paroles ne sont pas assez dures encore, et je mérite cette punition. (V, 996)

Son abdication aveugle et la confirmation de sa mauvaise conduite se traduisent à travers une gestuelle du « don de soi ». Dans ce passage, elle invite le général à la punir ; plus tard, elle lui parle à l'oreille, se tord et se frappe les mains, toujours dans l'attente de sa punition. Une fois de plus elle met sa vie entre les mains de son amant[424], désireuse d'en être sa proie, allant même, par métaphore, boire son propre sang de la bouche de celui-ci — « [elle s'empare] d'un cigare, et y dévor[e] ce que les lèvres d'Armand y avaient laissé. » (V, 1000)

Au final, Balzac réussit à construire un tissu narratif si bien tramé que tous les procédés servant le sublime s'enchaînent, se superposent et se complètent. De l'obscurité naît la terreur, qui se transforme en chagrin[425], lui-même se matérialisant en actions extraordinaires. Cette fois-ci, la jeune femme est épargnée, conséquence de son honnêteté : notons que Balzac intitule le chapitre, dans lequel apparaît cette scène, « La femme vraie ». Mais être vrai envers soi-même ne conduit pas toujours au même résultat, puisque dans *La Fille aux yeux d'or*, Paquita périt sous la lame de son agresseur.

L'assassinat de Paquita

Dans cette scène capitale, le lecteur assiste à la plus violente expression du sublime présentée jusque-là : déchaînements à l'extrême des passions, vengeance sanglante et décor magnifique. Balzac introduit dans cette scène de boudoir la quintessence même de l'esthétique romantique, et du sublime à son paroxysme. Il réussit à créer, autant chez les personnages que chez le lecteur, des sentiments d'une d'intensité jusque-là limitée par l'action.

---

[424] Par « une fois de plus », nous faisons ici référence à ce qui fut développé antérieurement sur « ne touchez pas à la hache ».

[425] « La joie et le chagrin » sont identifiés chez Burke comme autre source de sublime.

Alors que le lecteur suit de Marsay à travers les dédales de Paris, celui-ci tentant de s'introduire subrepticement dans les appartements de sa bien-aimée — l'on assiste d'ailleurs à l'élaboration d'un plan bien compliqué afin de mener à bien le projet d'assassiner Paquita —, il finit par réussir à pénétrer la demeure espagnole tenue telle une forteresse, et fait alors face à la plus délicieuse des horreurs que Balzac peint dans toute *La Comédie humaine*. Non seulement se trouve-t-il confronté à un tableau éminemment dérangeant de nature, mais également fascinant par la transformation des lieux engendrée par l'action.

> De Marsay grimpa lestement l'escalier qu'il connaissait et reconnut le chemin du boudoir. Quand il en ouvrit la porte, il eut le frissonnement involontaire que cause à l'homme le plus déterminé la vue du sang répandu. Le spectacle qui s'offrit à ses regards eut d'ailleurs pour lui plus d'une cause d'étonnement. La marquise [de San-Real] était femme : elle avait calculé sa vengeance avec cette perfection de perfidie qui distingue les animaux faibles. Elle avait dissimulé sa colère pour s'assurer du crime avant de le punir. La *Fille aux yeux d'or* expirait noyée dans le sang. Tous les flambeaux allumés, un parfum délicat qui se faisait sentir, certain désordre où l'œil d'un homme à bonnes fortunes devait reconnaître des folies communes à toutes les passions, annonçaient que la marquise avait savamment questionné la coupable. Cet appartement blanc, où le sang paraissait si bien, trahissait un long combat. Les mains de Paquita étaient empreintes sur les coussins. Partout elle s'était accrochée à la vie, partout elle s'était défendue, et partout elle avait été frappée. Des lambeaux entiers de la tenture cannelée étaient arrachés par ses mains ensanglantées qui sans doute avaient lutté longtemps. Paquita devait avoir essayé d'escalader le plafond. Ses pieds nus étaient marqués le long du dossier du divan, sur lequel elle avait sans doute couru. Son corps, déchiqueté à coups de poignard par son bourreau, disait avec quel acharnement elle avait disputé une vie qu'Henri lui rendait si chère. Elle gisait à terre, et avait, en mourant, mordu les muscles du cou-de-pied de Mme de San-Réal, qui gardait à la main son poignard trempé de sang. La marquise avait les cheveux arrachés, elle était couverte de morsures dont plusieurs saignaient, et sa robe déchirée la laissait voir à demi nue, les seins égratignés. (*FYO,* V, 1106-1107)

Ne croyions-nous pas que la vue de cette scène nous causerait un effroi insoutenable ? Il semble toutefois que ce n'est pas le cas chez de Marsay, lequel est plutôt « étonné » qu'effrayer. La réaction insolite du personnage n'a qu'une seule explication : la mise à mort de Paquita relève du sublime. Ceci s'envisage dans une perspective simple : le sublime élève le spectateur au-dessus de l'horreur présentée et refusant ainsi toute empathie pour l'action, il est prédisposé à mesurer l'intensité esthétique de ce qu'il appréhende. Cette hypothèse peut également trouver validation dans les théories de Burke : « Car il faut d'abord se souvenir que l'idée de douleur portée à son plus haut

degré est bien plus forte que le plus haut degré de plaisir[426] » ; « Mais, de même que la douleur opère plus énergiquement que le plaisir, elle nous touche bien moins que l'idée de mort[427]. » Kant traite également du sujet : « Lorsque nous devons juger la nature comme dynamiquement sublime, il faut qu'elle soit représentée comme engendrant la peur […] que dans la mesure où elle est considérée comme objet de peur » ; « Celui qui s'effraye n'est pas davantage capable de porter un jugement sur le sublime de la nature […][428]. » Finalement, Longin n'exclut pas de sa théorie le plaisir ressenti face à l'horreur : « Le sublime est violence qui déséquilibre […]. Le choc surprend le jugement et nous fait sortir de nous-mêmes, nous plonge dans l'*extase*. Est grand ce qui nous coupe le souffle, d'émoi et de surprise[429]. »

Il s'agit d'ailleurs de la conclusion à laquelle arrive Burke dans une partie de son ouvrage intitulée « Du Sublime », venant alors écarter tous nos doutes quant à la sublimité de la scène :

> Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles ; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience.[430]

« Stupeur, choc suave, désir, amour et terreur accompagnée de plaisir[431] », voilà ce à quoi se trouve confronté le jeune de Marsay, car n'admire-t-on pas davantage l'inattendu. Et lorsque cet imprévu se présente sous la forme d'une passion violente qui témoigne d'un effort surhumain — admirer la marquise de San-Réal dans sa volonté indestructible d'anéantir la jeune Espagnole ne semble-t-il pas de prime abord inaccessible étant donné sa physionomie et son rang —, ne sommes-nous pas en terrain d'accord entre toutes les théories étudiées ?

---

[426] Burke, *Recherche, op. cit.,* p. 132.
[427] *Ibid*., p. 96.
[428] Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 28.
[429] Jackie Pigeaud, « Présentation », dans *Du Sublime, op. cit.*, p. 37.
[430] Burke, *Recherche, op. cit.,* p. 97.
[431] Jackie Pigeaud, « Présentation », dans *Du Sublime, op. cit.*, p. 38.

Plus encore, cette scène traduit de manière sensible toute la volupté de la mort, car la beauté de Paquita, associée à la violence et au sang, devient sublime. La vue panoramique du boudoir est spectaculaire : elle ne choque pas, elle surprend le lectateur. Car ce dernier, se préparant à ouvrir la porte du boudoir par l'entremise de de Marsay, ne s'attend pas à ce que la jeune fille ait déjà été terrassée par un autre agresseur. Comme le souligne avec justesse Christine Marcandier, le « but de l'art n'est donc pas de provoquer l'horreur, mais un choc, reposant sur l'illusion et l'imaginaire[432] » ; c'est d'ailleurs autour de cette définition que l'art romantique s'est développé dès la fin du XVIIIe siècle. Et cela, les auteurs postrévolutionnaires l'ont bien compris, Gautier écrivant à propos de Baudelaire que « la sensation qu'il veut produire est celle du beau, [mais] qui s'obtient dans l'horreur comme dans la grâce[433]. » En effet, en agressant l'imagination du lectateur, le sublime repousse les limites de ses perceptions[434] par « une rapide alternance de répulsion et d'attrait provoqués par le même objet[435]. » Dans la *Critique de la faculté de juger*, qui pourtant définit largement le sublime comme un phénomène lié à la nature, Kant n'écarte pas la possibilité que celui-ci soit induit par un objet, toujours sous certaines conditions[436].

Insistons sur le fait que ce qui rend cette scène hautement sublime, c'est la terreur qu'elle provoque, mais également le sentiment de sécurité qu'elle transporte : la marquise n'en veut qu'à la vie de Paquita et de Marsay le sait bien ; car il est strictement impossible de ressentir un plaisir quelconque dans une terreur qui engagerait le pronostic vital d'un individu de manière sérieuse[437].

Cependant, dans ce final tragique de *La Fille aux yeux d'or*, Balzac ne peut entièrement traduire en mots toute la charge émotive de la scène. Il utilise donc le décor

---

[432] Christine Marcandier, *Crimes de sang et scènes capitales, op. cit*., p. 34.
[433] Théophile Gautier, « Charles Baudelaire », dans *Les Poètes français : recueil des chefs d'oeuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours …* , précédé d'une introduction par M. Saint-Beuve, sous la direction de M. Eugène Crépet, Paris, Librairie de L. Hachette et cie, 1861, t. IV, p. 552.
[434] Christine Marcandier,*Crimes de sang et scènes capitales, op. cit.*, p. 34.
[435] Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 27.
[436] *Id.*
[437] *Id*.

pour l'aider à transmettre celle-ci par l'entremise de contrastes de couleurs et d'accumulation de détails sordides. L'expression de la violence dans le cas présent passe par cette association entre la parole et le physique, puisque certaines émotions échappent au langage : « Il y a souvent une physionomie dans la position des mots, qu'aucune traduction ne saurait rendre[438]. » Face à cette limitation langagière, Balzac développe un deuxième moyen de transmettre toute l'intensité de la scène : agissant comme un « arrêt sur image », il délaisse l'action pour un bref instant et focalise la narration sur un détail qui prend alors une plus grande importance. « Le sublime arrête et emprisonne le regard dans une contemplation muette et immobile[439] », affirme Christine Marcandier. Ainsi, Balzac transpose et reproduit l'effet du sublime dans la construction narrative de son récit.

Dans cette description hautement matérialiste, ce phénomène de l'image fixe s'illustre d'abord par cette image des mains de Paquita empreintes sur les coussins. Sorte de signature romantique, Balzac représente par ces empreintes rouges sur les coussins blancs l'essence même de la tragédie : un contraste entre la pureté et la vilenie, le clair et l'obscur, la vie et la mort. On constate étrangement que l'imagination de de Marsay ne tend pas à sublimer le corps inerte et déchiqueté de la jeune femme, mais plutôt toute la souffrance ressentie par cette dernière avant sa mort, comme en atteste l'appartement. Autrement dit, de manière métaphorique, qu'est-ce qui attire davantage le regard : l'animal dévorant sa proie déjà morte ou le lieu qui témoigne de leur lutte ? Certes le corps déchiqueté offre une horreur indéniable au regard, mais il sera bougé, enterré et finira par disparaître ; mais l'appartement témoignera à jamais de l'atrocité de l'action. D'une part, la mémoire humaine tendra à oublier Paquita, mais plusieurs générations devront se succéder avant que le souvenir de ce macabre meurtre se fasse oublier. Ce lieu deviendra l'incarnation de cette tragédie et voyagera à travers les siècles comme cela fut le cas, par exemple, du barbier sanglant de la rue Chanoinesse[440]. D'autre part,

---

[438] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, cité dans Christine Marcandier, *Crimes de sang et scènes capitales, op. cit*., p. 45.
[439] *Ibid.,* p. 46.
[440] En 1387, un pâtissier réputé pour ses savoureux petits pâtés à la viande se serait associé avec son voisin barbier. Ce dernier égorgeait ses clients de passage pour les faire basculer à travers une trappe, et

on peut imaginer que les efforts fournis par le marquis de San-Réal et ses domestiques afin d'effacer les traces de ce drame resteront à jamais vains : l'empreinte laissée sur ce coussin blanc ne disparaîtra pas, métaphoriquement ou littéralement.

Puis, l'on est confronté à cette description de la marquise de San-Réal. Bien qu'il ne s'agisse là que d'un léger détail, cette infime focalisation à l'intérieur de la narration s'inscrit dans la continuité de cette matérialisation de la charge émotive dépassant la parole, en incarnant le parfait exemple. À la manière d'une projection filmographique, la narration semble donner au lecteur une vue d'ensemble du boudoir, la caméra bougeant de manière continue de part et d'autre. Puis, l'auteur s'accroche à l'image de la marquise ; sorte d'interruption temporelle — ou ralenti dans le langage cinématographique — après ce panorama narratif, madame de San-Réal apparaît haletante, comme plongée dans une transe : « Elle était sublime ainsi. » (*FYO*, V, 1107) Cette pause narrative souligne définitivement le tragique de la scène, illustrant l'image d'une beauté dangereuse, de cette figure vampirique qui se présente sous les traits d'un animal assoiffé de sang ; peut-être même plus qu'assoiffée, elle est enivrée. Comme l'exprime le narrateur à propos de Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin*, « n'était-il pas ivre de la vie, ou peut-être de la mort », (X, 68) au même titre que la marquise d'ailleurs ? L'analogie avec l'ivresse rétablit sitôt le lien avec le sublime longinien et bien entendu, avec la figure du dionysiaque de Nietzsche.

En s'attardant sur les descriptions de la marquise de San-Réal, on remarque qu'elles sont dignes des descriptions des plus grands bestiaires de l'époque. Dénuée de toute humanité, Balzac brosse un portrait hautement bestial de la femme, témoignant alors de la nature première de l'homme : il n'est rien de plus qu'un animal doté d'une intelligence supérieure. Par l'« animalisation » de la marquise, il semble que Balzac tente à la fois de démontrer la prise de plaisir dans l'acte criminel, à la manière d'un prédateur, et d'en accentuer sa violence par l'utilisation de métaphores qui s'y rapportent.

---

les envoyait directement dans la cave du pâtissier. Ce sont les aboiements d'un chien désespéré ne voyant pas revenir son maître, un étudiant allemand, qui mirent fin à ce manège diabolique. Désormais, l'immeuble qui abritait ces deux commerçants est reconnus grâce à son histoire qui traversa plusieurs siècles.

> Sa tête avide et furieuse respirait l'odeur du sang. Sa bouche haletante restait entr'ouverte, et ses narines ne suffisaient pas à ses respirations. Certains animaux, mis en fureur, fondent sur leur ennemi, le mettent à mort, et, tranquilles dans leur victoire, semblent avoir tout oublié. Il en est d'autres qui tournent autour de leur victime, qui la gardent en craignant qu'on ne la leur vienne enlever, et qui, semblables à l'Achille d'Homère, font neuf fois le tour de Troie en traînant leur ennemi par les pieds. Ainsi était la marquise. (*FYO,* V, 1107)

À l'image du personnage de Sade, monsieur de Gernande[441], la marquise est enivrée et excitée par la vue du sang : Balzac analyse le comportement de celle-ci par le biais d'une analogie avec le comportement animal de certains prédateurs. Heureuse du meurtre qu'elle vient de commettre, elle admire elle-même sa « création ». Complètement déconnectée du monde, la marquise se focalise essentiellement sur la vue de Paquita, morte à ses pieds, faisant même abstraction de la douleur occasionnée par la blessure à son pied. La marquise illustre alors cette idée développée précédemment, selon laquelle le plaisir est plus conséquent dans le psychique de l'homme que la douleur. Dans sa frénésie, elle ne remarque même pas que de Marsay la regarde depuis l'entrée du boudoir, étant « trop enivrée de sang chaud, trop animée par la lutte [et] trop exaltée pour apercevoir Paris entier, si Paris avait formé un cirque autour d'elle. » (V, 1107) Plongée dans un état où elle « n'aurait pas senti la foudre » (V, 1107), elle n'entend pas le dernier souffle de Paquita et la croit toujours vivante : non seulement s'agit-il de la conséquence du plaisir suprême, mais également du fait que retirée dans le boudoir, lieu clos et exclu du « Paris entier », elle acquit un sentiment si profond de sécurité, qu'elle peut laisser libre cours à sa violence. Ainsi, l'illimitation de sa liberté devient le véhicule de ce sublime balzacien qui élabore cette scène en se détachant complètement de toutes contraintes morales, ce qui permet ultimement de développer un crime par rapport au bon goût[442]. Et dans cette continuité, « l'art crée une distance : le meurtre n'est plus un acte réel, mais une expérience esthétique, mise en scène comme un spectacle, une représentation soumise au jeu des regards[443]. »

---

[441] Personnage de Sade qui apparaît dans *Justine ou Les Malheurs de la vertu*. Monsieur de Gernande tire son plaisir des saignées quotidiennes qu'il administre à sa femme, la vue et le goût du sang l'excitant au plus haut point.

[442] Thomas de Quincey, *De l'Assassinat considéré comme un des beaux-arts,* Paris, Gallimard (Coll. L'Imaginaire), 1995, p. 173.

[443] Christine Marcandier, *Crimes de sang et scènes capitales, op. cit*., p. 51.

Finalement, le lexique est également fort important dans ce passage puisqu'il présente de nombreuses couches d'analyses, souvent binaires et se rapportant à deux sujets à la fois ; il n'a pas comme simple usage de traduire la scène en mots. D'abord, un jeu d'éclairage est mis en place grâce aux flambeaux et l'ambiance luxueuse/luxurieuse générale du boudoir, ce dernier étant imbibé d'un « parfum délicat ». Puis, Balzac décrit ces « lambeaux entiers de tenture » arrachés, tels les lambeaux de chair déchiquetés du corps de Paquita lors de sa vaine tentative de « s'accrocher à la vie », partout frappée, comme l'est de Marsay ou le lecteur à la vue du drame. Elle aurait même tenté « d'escalader le plafond », élément insolite et troublant puisqu'il est physiquement impossible de parvenir à ce résultat : cela démontre néanmoins l'état primaire et sauvage dans lequel se trouvait la jeune femme, courant pieds nus sur le dossier du divan.

V
Le sublime antinomique ou l'anti-sublime

Jusqu'à maintenant, on a observé les procédés propres à l'auteur nécessaires à la mise en scène du sublime, d'un point de vue structurel, narratif ou diégétique. Le phénomène, causé par divers éléments, réussit à être véhiculé au lecteur de manière efficace bien que l'on remarque que sa mise en œuvre doit être parfaitement orchestrée et que rien ne doit être laissé au hasard. Qu'il soit transporté par la narration ou un groupe de personnages, certaines circonstances inscrites implicitement dans le récit mettent une barrière entre l'*être* et le *paraître* du sublime — c'est-à-dire ce qu'il pourrait être et ce qu'il est réellement. Par exemple, bien que les Treize contribuent largement à l'élaboration du sublime, d'une manière active ou passive, et par le fait même de la diégèse, on remarque que leur emprise sur l'histoire n'est pas entière. Une chose que le sublime romantique enseigne, c'est qu'il se prive de lois. Cette frontière invisible érigée dans le but d'entraver la réussite de leurs entreprises fait ressortir du récit un schéma qui permet alors de mieux comprendre la nature véritable du sublime : la cause, le contretemps et le dépassement. Cette réduction schématique est la conséquence directe de l'intervention du romanesque dans l'histoire et qui résulte, à la fin de chaque récit, à l'échec.

Dans l'élaboration de ce récit en particulier, Balzac intègre de longs passages descriptifs qui viennent compléter le caractère singulier des personnages et des lieux, notamment Paris. Si l'on a constaté précédemment que réalisme et sublime peuvent s'accorder, certains aspects demeurent néanmoins contradictoires et contrent le fusionnement de ceux-ci. Le réalisme ne se veut pas une copie conforme de la réalité, mais bien l'étude de toutes les facettes de cette réalité ; il s'agit sans doute de l'un des facteurs décisifs dans la réussite de Balzac, puisqu'il permet d'aborder un nombre plus

conséquent de situations dans lesquelles le sublime pourrait se trouver. Or, certaines perspectives illustrées dans *La Comédie humaine* vont démontrer l'impossibilité du sublime. Ainsi, la seule existence de ces passages jugés anti-sublimes homologue le sujet de cette étude : si l'anti-sublime existe, le sublime également.

Afin d'attester de l'anti-sublime, il suffit de s'attarder à quelques exemples types des œuvres balzaciennes dans lesquels le réel devient démesurément pragmatique, fait choir des nues toutes personnes tentant d'y parvenir et finalement, contribue à ce que Longin appelle l'enflure. Pour ce, des thématiques telles que l'argent, le système bancaire, politique et administratif, l'Idée même du sublime et l'harmonie circonstancielle serviront à démontrer l'échec du phénomène, dans des œuvres comme *La Maison Nucingen, Ferragus, Melmoth réconcilié, Le Médecin de campagne* et *Illusions perdues*. Chaque récit démontrera à sa façon comment les attaches à la réalité contrecarrent tous les mécanismes subtilement mis en place par Balzac dans son Œuvre afin d'atteindre le sublime.

L'argent et l'institution bancaire

> Les marchands, les ouvriers, les fabricants de Paris ont un art inouï pour agrandir le trou qu'un homme fait à sa bourse […].
>
> Balzac (*MR*, X, 359)

L'*être* et le *paraître* du sublime distinguent la réussite de l'échec. Si Longin aborde déjà ce concept au IIe siècle, c'est pour discriminer le vrai du faux, l'homme talentueux de l'artificier, la *physis* (la nature, l'inné) du *nomos* (la culture, l'acquis). Le sublime est un concept hérité qui se transmet à l'homme par l'enthousiasme catalysé par une divinité, une dépossession de l'âme qui l'élève. De même que pour le sublime mathématique chez Emmanuel Kant, elle prend forme dans la contemplation d'un objet ou d'un discours qui empêche la raison d'en appréhender les limites.

Le matérialisme et le pragmatisme dont fait preuve Balzac dans sa démarche d'exhaustivité confrontent son écriture et ses personnages aux dures réalités de la vie et entravent la possible envolée de ses œuvres vers le sublime. *La Maison Nucingen* théorise cet anti-sublime par sa thématique seule ; car tout ce qui ramène l'homme à des attaches impérieuses ne peut prétendre à la sublimité. Non seulement l'analyse anatomique du corps bancaire s'inscrit à cette stylistique que Longin appelle l'enflure, c'est-à-dire du sublime fabriqué, mais également elle dédaigne toute passion humaine, fondation primaire et déontique du sublime. L'art de s'enrichir n'est pas un art, mais une machine dont les rouages sont bien connus du baron de Nucingen qui, au demeurant, inhibe toute spontanéité et tout dépassement de l'individu ; à titre d'exemple, Jacques Collin, qui semble suivre un plan longuement réfléchi et parfaitement abouti, n'est toutefois pas inhabité de passions contrairement à l'Alsacien. *La Maison Nucingen* demeure l'unique récit à être, dans son intégralité, anti-sublime — en pratique —, lui conférant alors un statut particulier dans notre étude.

Thématique et diégèse

Sur quoi porte *La Maison Nucingen* ? Le sujet est le héros et l'héroïne du récit ; l'art n'appelle aucunement au sublime. Le roman est construit entièrement autour de la troisième liquidation de Nucingen et consiste simplement à l'exposition des procédés bancaires y menant. Comme l'observe Anne-Marie Meininger, « pour comprendre une œuvre de Balzac, chaque témoin compte[444] » et par témoin, elle sous-entend les diverses modifications apportées au récit au cours de son histoire : titres, manuscrits, épreuves et éditions. Si par exemple le changement de titre de certains récits nous oriente sur leur contenu — *Ne Touchez pas à la hache* qui devient *La Duchesse de Langeais* —, les versions antérieures à l'édition Furne démontrent l'aspect pragmatique et dénué de passions du récit : en 1836, *La Haute banque,* en 1837, *La Faillite de M. de Nucingen.* Même si le deuxième titre semble anticiper un drame quelconque, ce n'est qu'une illusion.

[444] Anne-Marie Meininger, « Préface », dans *La Maison Nucingen. Melmoth réconcilié*, Paris, Gallimard (Coll. Folio classique), 1989, p. 17.

Balzac écrit à Mme Hanska le 11 mars 1835 que Nucingen est le « personnage le plus comiquement dramatique » de *La Comédie humaine*. Or, si le mélodrame, et le drame en général, disposent la diégèse au sublime, la comédie ne l'y prépare nullement. Ne s'agit-il pas de la *comédie* humaine ? Certes, mais l'ironie du titre en dit long sur les projets de l'auteur. L'anti-sublime transparaissant de l'œuvre se cristallise autour de quatre aspects fondamentaux : son Histoire, son sujet, sa structure et son genre. La conception des écrits balzaciens est toujours intéressante étant donné la quête de perfection qui l'amène à constamment modifier ses textes et à leurs rééditions successives. *La Maison Nucingen* ne fait pas exception à la règle et attire davantage notre attention, car le texte surprend par son historicité.

En effet, on constate, en comparant des fragments des premiers manuscrits et l'édition finale de l'œuvre, que Balzac retrancha massivement les passages portant sur la relation amoureuse entre Godefroid de Beaudenord et d'Isaure d'Aldrigger pour augmenter le nombre de détails portant sur Nucingen et ses affaires. Cette réorientation désirée par l'auteur vient dévêtir du peu de passions qui déjà étaient peu présentes : « l'histoire sentimentale se trouv[e] ainsi peu à peu laminée, alors que la carrière de Nucingen [est] grossie de détails nouveaux à chaque épreuve[445]. » Ce que l'on retient au demeurant du récit se résume à des choses futiles et sans grands intérêts, puisque tout est concentré sur cette fameuse troisième liquidation — supposément — : l'enrichissement de Nucingen, la fortune de Rastignac, la chute de de Beaudenord, la ruine des parents d'Isaure et de leur fille aînée, Malviva, la banqueroute du général d'Aiglemont, de Matifat et de Charles Grandet, voilà ce que l'on en retient. Si la destruction peut donner lieu à la création, *La Maison Nucingen* en est l'exception : rien n'est fondamentalement créé, si ce n'est la misère matérielle et humaine d'une part, laquelle, d'ailleurs, n'égale pas la misère sublime présente dans certains passages des *Scènes* et des *Études* de l'auteur ; et d'autre part, le grossissement d'une fortune déjà bien établie. Si plusieurs exemples existent dans *La Comédie humaine* de personnages perdant la vie à cause de l'argent, Ginevra dans *Vendetta* ou le père Goriot, ici nous est offert certes, la ruine de nombreux personnages, mais la mort de la diégèse par l'argent. Mais bien qu'on

[445] Pierre Citron, « Introduction de *La Maison Nucingen* », dans *La Comédie humaine*, t. VI, p. 326-27.

peut affirmer qu'il existe sans conteste un sublime de la mort, *La Maison Nucingen* ne s'y intègre pas. Dans *Le Père Goriot*, « l'argent est le rappel du drame qui vient de se jouer[446] » et le dénouement malheureux de la vie du pauvre père, arnaqué jusqu'à son dernier souffle : sa montre mise en gage pour chauffer sa chambre.

La Maison Nucingen demeure hautement réaliste et l'histoire est elle-même fondée sur l'Histoire, comme le confirment les recherches d'Anne-Marie Meininger[447] : la plupart des personnages et des péripéties, si l'on peut qualifier l'action ainsi, trouvent leur référent dans la vie parisienne des années 1830. *La Maison Nucingen* demeure bien entendu très intéressante d'un point de vue philanthropique et historique : l'œuvre renseigne sur les mœurs politiques et financières du pays au début du XIXe siècle. Mais bien que ces descriptions demeurent foncièrement captivantes, elles se trouvent aux antipodes de la sublimité en raison de leur nature informative. De plus, pour un profane en matière de finances et de transactions boursières, la conversation entre Bixiou, Blondet, Couture et Finot plonge le lecteur dans une profonde confusion, conséquence du charabia de chiffres, sans aucun sens commun. Cette adaptation de la réalité à la fiction alimente largement l'anti-sublime, puisque l'auteur délaisse toute fantaisie, fantasmagorie ou fantastique. « Avec Balzac, cette aventure se produit logiquement[448] », écrit Anne-Marie Meininger. Or, si l'on retient un élément de notre théorie du sublime, c'est que la logique est aliénable : elle éloigne l'individu des perceptions, des sensations et des sentiments nécessaires au jaillissement des passions qui lance le complexe engrenage de la sublimation d'un objet, d'un sujet ou d'un discours.

Ce « phénomène » nous est bien expliqué dans l'œuvre. Apologétique ou non, le discours justifie la bourse en affirmant que peu importe ce qui arrive, les fortunes ou les faillites, l'important, c'est que l'argent tourne.

---

[446] Véronique Bui, « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », *op. cit*., p. 338.
[447] Anne-Marie Meininger, « Préface », dans *La Maison Nucingen, op. cit.*
[448] *Ibid.,* p. 56.

> Quant au Vice, s'il a quelque hardiesse, s'il peut tourner habilement un article du Code comme Turenne tournait Montécuculli, la Société légitime ses millions volés, lui jette des rubans, le farcit d'honneurs, et l'accable de considération. (*MR*, X 346)

Le narrateur prend comme exemple la loi du Maximum[449] afin d'appuyer ses propos. Bixiou nous offre également l'exemple de Richard Lenoir, commerçant se refusant à se plier à la loi de l'offre et de la demande imposée dans le monde des finances et du commerce. Cet homme, dont la vie est inconnue, semble introduit sous les mêmes traits que le père Goriot : il sacrifie sa fortune afin de garder et entretenir les gens qui l'entourent, dans le cas présent, ses employés.

> Ce système de fabrication sans prévoyance devait arriver dans un pays où RICHARD LENOIR, un des plus grands citoyens que la France ait eus, s'est ruiné pour avoir fait travailler six mille ouvriers sans commande, les avoir nourris, et avoir rencontré des ministres assez stupides pour le laisser succomber à la révolution que 1814 a faite dans le prix des tissus. Voilà le seul cas où le négociant mérite une statue. Eh bien, cet homme est aujourd'hui l'objet d'une souscription sans souscripteurs, tandis que l'on a donné un million aux enfants du général Foy. (*MN*, VI, 376)

Ce bon Richard Lenoir, lequel aurait dû être élevé au même niveau que les grands de cette Nation, se voit pourtant ruiné, alors que les enfants du général Foy reçoivent, sans raison quelconque, une somme d'argent inconsidérée, pour leur inactivité. Ce fait divers démontre la nature irrationnelle de l'argent, de la canonisation des mauvais et de fait, de l'anti-sublime de ces nouveaux modèles. « Il peut arriver, il doit arriver, il arrive souvent que des marchands attrapent des marchandises avariées, car le vendeur trompe incessamment l'acheteur. » (VI, 377) Le rôle du vendeur est celui des voleurs hypocrites, au même titre que Nucingen, promu pairs de France par la Révolution de Juillet et grand officier de la Légion-d'Honneur.

> - En petit, dit Blondet, l'affaire peut paraître singulière ; mais en grand, c'est de la haute finance. Il y a des actes arbitraires qui sont criminels d'individu à individu, lesquels n'arrivent à rien quand ils sont étendus à une multitude quelconque, comme une goutte d'acide prussique devient innocente dans un baquet d'eau. Vous tuez un homme, on vous guillotine. Mais avec une conviction gouvernementale quelconque, vous tuez cinq cents hommes, on respecte le crime politique. Vous prenez cinq mille francs dans mon secrétaire, vous allez au bagne. Mais avec le piment d'un gain à

[449] La loi du Maximum est une loi ayant été votée le 11 brumaire an II, qui fixait le prix maximum pour les denrées et les fournitures. Elle résulta en un désastre économique et fut abrogée seulement dix mois après son acception auprès de l'Assemblée.

> faire habilement mis dans la gueule de mille boursiers, vous les forcez à prendre les rentes de je ne sais quelle république ou monarchie en faillite, émises, comme dit Couture, pour payer les intérêts de ces mêmes rentes : personne ne peut se plaindre. Voilà les vrais principes de l'âge d'or où nous vivons ! (VI, 370-371)

Ce qu'essaie de démontrer Blondet par cette différence entre le petit et le grand, c'est que tout peut être pardonné, tant que les criminels endossent un rôle reconnu publiquement par une instance quelconque ; deux poids, deux mesures. Ainsi, le vol est accepté, s'il a lieu devant tous et est intégré au système déjà existant. Voilà certes la condamnation de ce système machiavélique où littéralement la fin justifie les moyens. La logique, la perfidie et la félonie de Nucingen sont sans limites : il est prêt à anéantir financièrement non seulement ses ennemis, mais également les gens qui l'ont aidé à s'élever dans cette haute banque. Le système bancaire n'est pas la seule cause de la chute du sublime dans le roman. La construction même du récit n'appelle pas au schème et contribue davantage à l'en éloigner.

D'abord d'un point de vue diégétique. « Mes amis, la plus grande marque de stérilité spirituelle est l'entassement des faits. La sublime comédie du *Misanthrope* prouve que l'Art consiste à bâtir un palais sur la pointe d'une aiguille. » (VI, 363) Or, l'entassement des faits n'est-il pas ce dont *La Maison Nucingen* est composé ? La stérilité du récit y est facilement décelable étant donné que la diégèse en est presque exclue, celle-ci étant construite en grande majorité de bibliographies ou d'explications du système bancaire : la troisième liquidation et l'apparition de Nucingen ne surviennent qu'à la quarantième page du roman (sur un total de soixante-trois pages). Quant à Rastignac, personnage clé dans cette troisième liquidation, son rôle dans l'affaire, tout comme son apparition dans le récit, ne se font que onze pages avant la fin du roman.

Puis, ces bibliographies ne transportent pas vraiment le lecteur puisque les personnages qui y sont décrits excellent par leur transparence et leur insipidité. Pour démontrer ce fait, il suffit de s'attarder à la description de Godefroid et d'Isaure, et notamment au passage traitant de l'*improper* à l'Anglaise. Pourquoi Balzac se sentit-il astreint de faire une grande *a parte* sur l'*improper* ? Parce qu'il essaie de démontrer que Beaudenord n'a rien d'*improper*, certes : il ne semble pas vicié comme la plupart des

Français. Plus encore, l'utilisation de ce concept anglais sert à mettre en perspective la différence entre la morale anglaise, plus puriste et pudique, et la morale française. En débutant l'introduction du jeune homme par ce trait de caractère, l'on pose le personnage pour la continuité du récit : le qualifier ainsi de *proper* démontre qu'il n'a rien à se reprocher dans les faits qui se dérouleront. (VI, 343)

> Il aurait bien voulu se dépraver le cœur, se le cuirasser, perdre ses illusions, apprendre à tout écouter sans rougir, à parler sans rien dire, à pénétrer les secrets intérêts des puissances... Bah ! il eut bien de la peine à se munir de quatre langues, c'est-à-dire à s'approvisionner de quatre mots contre une idée. Il revint veuf de plusieurs douairières ennuyeuses, appelées *bonnes fortunes* à l'étranger, timide et peu formé, bon garçon, plein de confiance, incapable de dire du mal des gens qui lui faisaient l'honneur de l'admettre chez eux, ayant trop de bonne foi pour être diplomate, enfin ce que nous appelons un loyal garçon. (VI, 347)

Balzac usera du même trait de caractère lorsqu'il s'agira de présenter Isaure au lecteur.

> - Quel temps, dit Finot, que le temps où les grands seigneurs habillaient les danseuses !
> - *Improper !* reprit Bixiou. Isaure ne s'élevait pas sur ses pointes, elle restait terre à terre, se balançait sans secousses, ni plus ni moins voluptueusement que doit se balancer une jeune personne. (VI, 351)

L'*improper* est, à l'image de la noblesse française, la médiocrité : ni en haut ni en bas, évitant les extrêmes. Ces deux personnages, Godefroid et Isaure, bien que *propers*, ne tenteraient donc pas par leur innocence de s'élever — ou de s'abaisser. Ils font ce que l'on attend d'eux ; et n'y a-t-il rien de plus ennuyant que des personnages tempérés et prévisibles ? Dans une œuvre comme *La Maison Nucingen*, il est donc légitime de rencontrer des personnages à l'image du récit : c'est-à-dire fades, stériles et surtout, sans passion exubérante et ce, même en amour. Godefroid de Beaudenord paraît conscient de ce fait :

> Eh ! bien, j'y pensais, lui répondit à l'oreille Godefroid. J'étais occupé à me dire qu'au lieu de trembler à tout moment dans son bonheur, de jeter à grand-peine un mot dans une oreille inattentive, de regarder aux Italiens s'il y a une fleur rouge ou blanche dans une coiffure, s'il y a au Bois une main gantée sur le panneau d'une voiture, comme cela se fait à Milan, au Corso ; qu'au lieu de voler une bouchée de baba derrière une porte, comme un laquais qui achève une bouteille, d'user son intelligence pour donner et recevoir une lettre, comme un facteur ; qu'au lieu de recevoir des tendresses infinies en deux lignes, avoir cinq volumes in-folio à lire aujourd'hui, demain une livraison de deux feuilles, ce qui est fatigant ; qu'au lieu de se traîner dans les ornières

> et derrière les haies, il vaudrait mieux se laisser aller à l'adorable passion enviée par J.-J. Rousseau, aimer tout bonnement une jeune personne comme Isaure, avec l'intention d'en faire sa femme si, durant l'échange des sentiments, les cœurs se conviennent, enfin être Werther heureux ! (VI, 352)

Ces paroles, honnêtes et directes, font honneur au jeune homme. Toutefois, elles sont à l'opposé du passionnel sublime, car il réduit l'intrigue amoureuse en en simplifiant l'approche : le mélodrame, tout est dépendant du mélodrame ! Ce qui fait le succès de Balzac, c'est le contretemps, adjuvant principal de nos récits. Et ce contretemps amène l'incertitude qui accrochera le lecteur et le motivera dans sa lecture. À l'image de *Roméo et Juliette*, le lecteur désire, certes, connaître le dénouement de l'histoire ; mais plus encore il voudra connaître les chemins empruntés pour en arriver à ce dénouement, les obstacles rencontrés, les batailles et les combats menés, les joies et les tristesses éprouvées, les espoirs et les désillusions surmontés par les personnages. Pour Godefroid et Isaure, toutes ces péripéties sont éludées — ou plutôt soit inexistantes, soit supprimées au cours des différentes épreuves du texte. D'ailleurs, qui voudrait d'un Werther heureux ? Si le sublime se prive des tourments de l'âme, de la mélancolie, des actes héroïques ou stupides, du mélodrame ; s'il se prive de tout ce qui doit dépasser la logique — ou plutôt de ce que la logique ne peut envisager —, Balzac nous dépeint l'archétype du personnage inintéressant, et donc anti-sublime. Werther est considéré comme le personnage romantique canonique, et le sublime dégagé non seulement par l'œuvre, mais surtout par le personnage, est ce qui lui conféra ce statut. La possibilité de rencontrer un Werther heureux, comme l'espère Godefroid, vient invalider plus de deux cents ans de littératures qui édifièrent ce personnage mythique à cause de son caractère malheureux.

Notons que le baron de Nucingen s'inscrit également ce cercle de personnages ennuyeux — dans *La Maison Nucingen* du moins, car il nous est présenté sous des traits bien différents dans *Splendeurs et misères* —, autant d'un point de vue structurel (sa nature) qu'amoureux.

« La passion qui ne se croit pas éternelle est hideuse » (VI, 336), écrit Balzac. L'Argent incarne l'âme de ces « passions » qui peuvent vous anéantir. Certes, les

exemples de cœur brisé ne tarissent pas dans *La Comédie humaine*, mais les passions qui animent ces échanges sont éternelles et en précipitent certains vers la mort. Entretenir une passion pour un objet immobile, inerte, est ce qui la rend hideuse ; elle peut vous quitter subitement et il n'y a rien à faire pour l'en empêcher. Ce qui distingue Frenhofer de Nucingen par exemple, les deux adorant un objet inerte, c'est que la Catherine Lescault du peintre est non seulement le résultat d'un fantasme et le fruit de son imagination, mais également théorise la problématique de la *présentation* et de la *représentation* qui, au demeurant, s'incarnera simultanément en cette idole qu'est Catherine. Mais voici comment nous est dépeint Nucingen : un homme qui distingue, divise sa vie professionnelle de sa vie personnelle. Mais vaut-il mieux un homme d'affaires qui dissocie et scinde sa vie en fonction des passions qui l'animent (l'argent et l'amour) ou d'un homme éperdument amoureux qui ne discerne plus le monde qui l'entoure ? Ce dernier n'accomplira peut-être pas autant d'exploits lucratifs, mais demeure souverain de ses sentiments et souvent plus héroïque, étant donné que la perte ou le gain ne l'effraie théoriquement pas ; de cet homme nous attendrons un sublime, et chérirons son héritage et sa mémoire.

> Pour eux, les millions sont de la boue ; le gant, le camélia porté par l'idole vaut des millions ! Si vous ne retrouvez jamais chez eux le vil métal dissipé, vous trouvez des débris de fleurs cachés dans de jolies boîtes de cèdre ! Ils ne se distinguent plus l'un de l'autre. Pour eux, il n'y a plus de moi. TOI, voilà leur Verbe incarné. Que voulez-vous ? Empêcherez-vous cette maladie secrète du cœur ? Il y a des niais qui aiment sans aucune espèce de calcul, et il y a des sages qui calculent en aimant. (VI, 336)

L'amour peut certes être considéré comme une maladie, mais ceux qui n'en sont pas atteints, c'est-à-dire les sages, peuvent-ils pour autant prétendre à une meilleure « réussite » dans leur vie ? Le calcul est important, la sagesse l'est également ; mais ces deux éléments, qui ne sont pas entièrement incompatibles avec les préceptes de l'amour et du sublime, sont ici bien mis en opposition avec l'amour passionnel. De sorte que l'on ne peut pas considérer le sage comme sublime, pour les raisons que nous connaissons déjà : l'absence de passions.

L'auteur nous confirme cette assertion, mais dans un contexte bien différent, dans *La Recherche de l'Absolu* : « Quelque prix que l'homme passionné puisse attacher aux

tumultes des sentiments, il ne voit jamais sans émotion les images de cette nature sociale où les battements du cœur sont si bien réglés, que les gens superficiels l'accusent de froideur. » (X, 658) Ainsi, réguler chaque aspect de sa vie va à l'encontre de la spontanéité et des passions : ce qu'incarne le baron Nucingen ; et de l'autre, trop de passions sans calcul, comme Balthazar, peut détruire toute une famille.

« Le banquier est un conquérant qui sacrifie des masses pour arriver à des résultats cachés, ses soldats sont les intérêts des particuliers. Il a ses stratagèmes à combiner, ses embuscades à tendre, ses partisans à lancer, ses villes à prendre. » (*MN*, VI, 339-340) Cette description donnée du banquier, et par image interposée de Nucingen, en quoi se distingue-t-elle des autres personnages qui prouvèrent leur sublime par leur génie ? En théorie, comme en pratique, Nucingen peut réclamer son appartenance à cette catégorie du sublime rationnel et peut y prétendre au même titre que Laurence de Cinq-Cygne ou Jacques Collin : les actions qu'il conduit témoignent efficacement de l'ingéniosité du personnage en matière de finance et d'orchestration de machinations complexes. Ses plans et leurs mises en œuvre sont précis, parfaitement exécutés. Néanmoins, on le retrouve classé dans cette catégorie qualifiée « d'anti-sublime », car l'action à elle seule n'est pas suffisante pour classifier un individu. Un portait plus global doit impérativement être dressé, et si un personnage comme Jacques Collin se trouve sublimé, c'est qu'il faut s'attarder aux motivations du personnage, à ce qui le pousse à agir : son profond attachement à Lucien de Rubempré, ou plus précisément son désir sexuel pour le jeune homme, qui lui rappelle une ancienne relation avec un jeune bagnard quelques années auparavant ; et pour Nucingen, l'achat d'un hôtel plus grand.

Tous les exemples abordés dans le sublime rationnel témoignaient d'un fort altruisme fondé sur un désir d'aider un tiers parti ou du moins de rendre heureux cedit parti. Or, Nucingen ne peut prétendre à ce statut de modèle, puisque son existence est légitimée dans un seul et unique but : son orgueil et son égoïsme. Il laissera même, avec satisfaction, ses problèmes conjugaux à la charge de Rastignac, sachant pourtant que la relation unissant Delphine et Rastignac n'est pas si platonique qu'il pourrait l'imaginer. La

scission entre ses deux vies est certes logique — lorsque l'on fait appel à la raison —, mais inenvisageable dans une étude portant sur le sublime. Toutes les catégories abordées précédemment et les exemples aidant à les construire établissent, par opposition, le caractère anti-sublime du personnage.

Une question de structure

Mais une interrogation persiste et non des moindres : l'aspect purement structurel du récit — ou pour être plus précis, des récits. Les spécificités narratologiques de *La Maison Nucingen* témoignent d'une certaine complexité peu utilisée par Balzac dans l'élaboration de ses œuvres, l'auteur appréciant davantage endosser le rôle du narrateur omniscient, maître de sa narration, de ses personnages, de leurs sentiments et des émotions que doit ressentir le lecteur. Comme le dirait Dorrit Cohn, *La Maison Nucingen* témoigne davantage de la consonance que de la dissonance[450], alors que les récits balzaciens s'inscrivent plutôt dans la dissonance. Or, les niveaux diégétiques sont problématiques dans l'œuvre et révèlent peut-être la cause de l'anti-sublime du roman.

La narration dans *La Maison Nucingen* est un amalgame complexe de discours narrativisés, transposés et surtout, rapportés, conséquence de la structure particulière de l'œuvre, des différents niveaux narratifs, des diverses voix et focalisations qu'elle présente. Si le narrateur use de tous ces procédés, c'est qu'il a plusieurs fonctions dans le récit[451].

---

[450] Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Pricetown University Press, Guildford, Surrey, 1978, traduction d'Alain Borry, *La Transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981. L'étude de Dorrit Cohn nous renseigne sur le statut du récit avec son approche du psycho-récit. Il identifie deux types de psycho-récits : la dissonance, qui établit la domination narrative du narrateur sur le personnage, et la consonance, qui met le personnage en situation de domination de la narration par rapport au narrateur. Dans cette perspective, il est facile de classifier l'écriture balzacienne dans la dissonance, car en matière « d'exploration de l'âme », il domine ses personnages et en sait toujours plus, et à l'avance, que ceux-ci, par sa situation auctorielle. Par contre, dans *La Maison Nucingen*, le changement de technique narrative oriente alors le récit vers la consonance : Bixiou se charge de la narration et étant donné qu'il raconte l'histoire, il en sait plus que le narrateur extradiégétique qui lui, entend cette histoire pour la première fois.

[451] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétique), 1972, p. 262. Il s'agit là d'un des fondements de la théorie de Genette : « Il n'existe pas d'énoncé sans énonciation qui le produit ». (C.

Les propos de Genette ont souvent été critiqués et confrontés à d'autres études narratologiques : il faut prendre en compte que ses écrits ont maintenant plus de quarante ans et que de nouvelles théories sont apparues. Toutefois, le choix de fonder cette analyse sur *Figures III* se justifie du fait que malgré tout, cette étude narratologique demeure le fondement du domaine en question. La terminologie bien définie par l'auteur met également son appréhension du texte romanesque en avant :

> [La conception génettienne] de la narratologie prend pour objet, non pas l'histoire, mais le récit comme mode de représentation verbale de l'histoire et tel qu'il s'offre directement à l'analyse. Elle étudie les relations entre les trois plans que sont le récit, l'histoire et la narration […].[452]

Dans notre cas, il est impensable de pouvoir dissocier les trois l'un de l'autre. On ne peut pas analyser *La Maison Nucingen* sans prendre en compte ces trois éléments, car ceux-ci s'alignent et s'accordent afin de démontrer une chose : la superficialité ; de la narration, en la mettant en avant ; du récit, qui demeure imprécis quant à « ce dont il parle » ; et de l'histoire, qui présente des personnages inanes.

Proust commente le style de Balzac, lequel réussit toujours à cacher ses intentions, ses opinions, à travers les paroles de ses personnages, rendant ainsi sa présence invisible aux yeux du lecteur :

> Balzac, ayant gardé par certains côtés un style inorganisé, on pourrait croire qu'il n'a pas cherché à objectiver le langage de ses personnages, ou, quand il l'a fait objectif, qu'il n'a pu se tenir de faire à toute minute remarquer ce qu'il avait de particulier. Or, c'est tout le contraire. Ce même homme qui étale naïvement ses vues historiques, artistiques, etc., cache les plus profonds desseins, et laisse parler d'elle-même la vérité de la peinture du langage de ses personnages, si finement qu'elle peut passer

---

Angelet et J. Herman, « Narratologie », dans *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris, Éditions Duculot, 1990, p. 169.) Si le récit est un discours, des traces de celui-ci sont visibles dans le texte et en explique alors la construction. Il répertorie diverses fonctions propres au narrateur. 1. *Fonction de communication* : elle maintient le contact entre le narrateur et le narrataire par l'adresse du premier au second. 2. *Fonction idéologique* : le narrateur explique ses propres idées sur l'action. 3. *Fonction d'attestation* : le narrateur se justifie ou atteste du vrai de ce qu'il énonce en citant ses sources par exemple. 4. *Fonction narrative* : il s'agit du principe élémentaire de toute narration. 5. *Fonction de régie* : le narrateur commente l'organisation même du récit. 6. *Fonction performative :* la narrateur raconte dans le but d'influencer, séduire, discréditer, etc. le narrataire.

[452] C. Angelet et J. Herman, « Narratologie », dans *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris, Éditions Duculot, 1990, p. 169.

> inaperçue, et il ne cherche en rien à la signaler. Quand il fait parler la belle Mme Roguin qui, Parisienne d'esprit, pour Tours est la femme du préfet de la province, comme toutes les plaisanteries qu'elle fait sur l'intérieur des Rogron sont bien *d'elle* et non de Balzac ![453]

Pourtant, Balzac délaisse ses habitudes avec *La Maison Nucingen* ; non pas que sa présence est perceptible, mais la structure de l'œuvre, à l'opposé de la structure adoptée généralement, révèle-t-elle quelque chose de plus profond sur l'œuvre en elle-même ? Pour ce, il faut explorer et comprendre la terminologie de Genette afin de pouvoir y déceler quelques explications.

La Maison Nucingen utilise de nombreux niveaux diégétiques[454], et donc différents narrateurs, pour construire ce qu'il est, tout en jouant sur la *personne* (pronoms personnels). Le premier niveau narratologique est extra-homodiégétique. Quant au second niveau, il est intra-homodiégétique, intra-hétérodiégétique et intra-autodiégétique, et mélange différents types de narration par des passages narrés à la première personne et simultanément à la troisième personne. Le premier niveau n'est pas problématique en soi : un narrateur, qui est très peu présent au cours de l'histoire, relate une conversation qu'il entend. Puis, les quatre personnages (Bixiou, Blondet, Couture et Finot) participent à cette discussion dont l'un d'eux, Bixiou, raconte les « aventures » du baron. Or, à partir de ce niveau, tout se complique, car Bixiou endosse le rôle d'un narrateur extra-hétérodiégétique sous le régime d'une focalisation zéro[455] (narrateur omniscient) parlant à la troisième personne, mais violant constamment les règles narratologiques — « il

---

[453] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Coll. Pléiade), 1971, p. 272.

[454] C. Angelet et J. Herman, « Narratologie », dans *Méthodes du texte, op. cit.,* p. 176. Le statut du narrateur « se définit à la fois par sa relation à l'histoire (homo - ou hétérodiégétique) et par son niveau narratif (extra - ou homodiégétique). Il y a donc quatre possibilités. 1. Extradiégétique-hétérodiégétique : Homère qui raconte en récit premier une histoire (la guerre de Troie) d'où il est absent. 2. Extradiégétique-homodiégétique : Gil Blas qui raconte en récit premier une histoire dont il est le protagoniste. 3. Intradiégétique - hétérodiégétique : La Schéhérazade des *Milles et une nuits* qui raconte en récit second (puisqu'elle est un personnage dans le récit premier) des histoire d'où elle est absente (par exemple : *Aladin*). 4. Intradiégétique-homodiégétique : Dominique (dans le roman de Fromentin) racontant en récit second sa vie à un ami anonyme, narrateur du récit premier. »

[455] Genette, *Figures III, op. cit*., p. 206. Genette distingue trois types de focalisation. D'abord la focalisation zéro ou le récit non-focalisé, qui correspond au récit classique. La focalisation interne qui adopte le point de vue d'un personne. Finalement, la focalisation externe qui, à l'image d'une caméra fixée à un point, décrira les choses en apparence.

semble tout voir et tout savoir[456]. » Théoriquement, il est, et demeure, un narrateur intradiégétique ; mais comment expliquer la « vision par derrière[457] » dont il est doté et qui constitue le privilège d'un narrateur extradiégétique où le narrateur en sait plus long que le personnage, pour reprendre l'idée de Todorov. De la même façon qu'un narrateur omniscient, Bixiou connaît tous les évènements, toutes les pensées et tous les sentiments des divers personnages. Notons qu'à un moment précis de l'histoire, Bixiou apparaît comme personnage dans son propre récit et relèverait ainsi, en quelque sorte, d'une narration intra-autodiégétique. Certes, ce choix de la part de Balzac est stylistique et s'inscrit dans l'héritage de Diderot (*Jacques le Fataliste et son maître*) et des *Mille et une nuits* ; mais cela demeure néanmoins très curieux comme type de construction. Et à la manière de ces œuvres aux multiples récits métadiégétiques, certaines transgressions ont lieu.

Si dans *Jacques le Fataliste* le serviteur interrompt abruptement son récit pour en intégrer de nouveaux, à certaines occasions, à l'intérieur même de ces nouveaux récits enchâssés, ces derniers vont d'abord aider à faire avancer le récit — de ses amours —, mais respecter un système de stratification narratologique. Or, dans *La Maison Nucingen*, Bixiou viole ces règles de narration en entremêlant sa narration au *je,* à sa narration seconde au *il*, intégrant les deux dans un même paragraphe ; sans compter l'intervention du narrateur premier extra-homodiégétique à l'intérieur même de ces paragraphes ; et bizarrement, en superposant deux niveaux narratifs en un — « Isaure, reprit Bixiou qui regarda Blondet de travers, avait une simple robe […]. » (VI, 351) Certes, il est concevable qu'un personnage endosse le rôle du narrateur et inversement, que le narrateur endosse celui du personnage[458], mais dans l'exemple précédent, le personnage se fait narrateur (intra-hétérodiégétique) — « Isaure […] avait une une simple robe » —, lui-même narrer par le narrateur premier (extra-homodiégétique) — « […] repris Bixiou qui regarda Blondet de travers. » Au final, on se retrouve avec trois différents types de narration dans un seul passage (Bixiou discutant des circonstances de la rencontre entre Godefroid et Isaure en intra-homodiégétique, élément implicite à l'extrait, puis en se mettant en scène avec sa

[456] Elena Del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 109.
[457] Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
[458] C. Angelet et J. Herman, « Narratologie », dans *Méthodes du texte*, *op. cit*., p. 172.

narration intra-hétérodiégétique à focalisation zéro, et finalement l'intervention du narrateur extra-homodiégétique). La complexité de ce type de passage décontenance le lecteur et surtout, met en exergue la superficialité du récit.

C'est-à-dire que le chevauchement narratologique marque la structure du récit et l'accentue : Balzac met en avant les rouages et la mécanique du roman, diminuant ainsi l'importance de son histoire.

> L'instance narrative peut chercher à s'effacer le plus possible au profit de l'histoire. Le lecteur oubliera alors l'existence du narrateur […]. Il aura l'impression d'une narration *transparente* […]. Ceux-ci seront ressentis comme « réels ». Mais à cette narration *transparente* s'opposera également une narration *opaque*, où le narrateur se désignera comme tel. De fait, l'illusion de réalisme se trouve alors en rupture avec ce que clame le narrateur puisqu'il laisse des traces de ses énoncés dans le récit. (VI, 169 ; 170)

Pourquoi Balzac n'a-t-il simplement pas repris la forme classique du roman extra-hétérodiégétique dans laquelle il excelle ? Une piste possible est qu'il tente de mettre en abîme son sujet : la supercherie qu'est la carrière de Nucingen se transpose à la construction du récit. Cette tromperie trouve également écho dans les diverses références, dont la célèbre *Farce de Maistre Pierre Pathelin*, avec deux passages. D'abord Bixiou, qui à la manière de Pierre Pathelin digresse du sujet de conversation principal afin de berner les juges, digressera de son récit principal afin d'en retarder la fin : alors qu'il discute de la situation de Godefroid, il se lance dans une analyse de la figure du banquier pour finalement dire : « Je reviens à nos moutons ». (IV, 340) Ensuite, avec sa voix « pateline », lorsque le journaliste prend la défense de Rastignac :

> - T'a-t-elle prêté de l'argent », demanda Bixiou.
> Un rire général éclata.
> « Vous vous trompez sur elle, dit Couture à Blondet, son esprit consiste à dire des mots plus ou moins piquants, à aimer Rastignac avec une fidélité gênante, à lui obéir aveuglément, une femme tout à fait italienne.
> - Argent à part, dit aigrement Andoche Finot.
> - Allons, allons, reprit Bixiou d'une voix pateline, après ce que nous venons de dire, osez-vous encore reprocher à ce pauvre Rastignac d'avoir vécu aux dépens de la maison Nucingen, d'avoir été mis dans ses meubles ni plus ni moins que la Torpille jadis par notre ami des Lupeaulx ? vous tomberiez dans la vulgarité de la rue Saint-Denis. (VI, 334)

En apparence, l'utilisation de cet adjectif semble statuer la position de Bixiou par rapport à la situation : qu'il aurait été normal d'attendre un certain gain financier de cette relation. En réalité, sa pantomime met en exergue le sarcasme de ses propos, imitant, à ce que l'on peut croire, Rastignac : là où il devrait être question d'amour, il est question d'argent. Bixiou ne fait que souligner l'hypocrisie générale de toute cette histoire. N'incarne-t-il par le caricaturiste par excellence[459], le « comédien-caméléon », actant le récit d'un ton de cynisme critique les circonstances de la fortune du banquier[460]? La narration continuera d'exploiter le cynisme critique de Bixiou, notamment avec cette référence bien placée à Sancho et ses trois cents chèvres[461], qui démontre l'impossibilité — ou du moins l'exagération — des propos de Bixiou :

> - Isaure, reprit Bixiou qui regarda Blondet de travers, avait une simple robe de crêpe blanche ornée de rubans verts, un camélia dans ses cheveux, un camélia à sa ceinture, un autre camélia dans le bas de sa robe, et un camélia…
> - Allons, voilà les trois cents chèvres de Sancho ! (VI, 351)

Cette exagération, supposée par Blondet, attaque la crédibilité de Bixiou en tant que narrateur, qui narre son récit comme s'il avait été témoin de tout, alors que le lecteur sait que l'omniscience qu'il réclame lui est impossible. Pourtant, un élément vient contredire tout ce dont l'on vient de discuter :

> […] un pot-pourri de choses sinistres qui peint notre temps, auquel l'on ne devrait raconter que de semblables histoires, et j'en laisse d'ailleurs la responsabilité au narrateur principal. (VI, 332)

Celui que l'on qualifie comme le narrateur premier, dont le nom nous est inconnu, suppose qu'il n'est pas le narrateur de cette histoire, attribuant ce rôle, crussé-je, à Bixiou. Mais que faire de cette information ? Délègue-t-il la narration extradiégétique à Bixiou — fait possible — ou sous-entend-il qu'il existe un narrateur qui se positionnerait au-

---

[459] Voir d'abord le portrait de Bixiou dans *La Peau de chagrin* (VI, 106) et ensuite l'introduction du personnage dans *La Maison Nucingen*.

[460] Elena Del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 109.

[461] Miguel de Cervantès Saavedra, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction et notes de Louis Viardot, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1978, Tome I, p. 363-64. « Mais il regarda tant de côté et d'autre, qu'à la fin il aperçut un pêcheur qui avait auprès de lui un petit bateau, mais si petit qu'il ne pouvait y tenir qu'une chèvre et une personne. Et pourtant il l'appela, et fit marché pour qu'il le passât à l'autre bord, lui et trois cents chèvres qu'il conduisait. Le pêcheur se met dans la barque, vient prendre une chèvre et la passe ; puis revient et en passe une autre, puis revient encore et en passe encore une autre… »

dessus de lui ? Il transparaît au demeurant de cette approche narratologique que la structure du roman est à l'image de son contenu financier : un ramassis de données dans lequel le lecteur se retrouve difficilement et rend donc difficile l'apparition du phénomène sublime. Certes ce dernier est un concept que l'homme ne comprend pas (théoriquement), mais il s'agit là d'un autre type d'incompréhension, dépendante des connaissances personnelles de chaque individu. En somme, là où la narration grandit, l'histoire diminue, et en accentuant l'acte narratif, l'auteur en fait l'essentiel de la communication, résultant alors en l'assassinat du sublime. Genette résume très bien, en détournant ses mots pour le bienfait de notre étude, cette problématique :

> Lorsque je lis *Gambara* ou *le Chef-d'œuvre inconnu,* je m'intéresse à une histoire, et me soucie peu de savoir qui la raconte, où et quand ; si je lis *Facino Cane,* je ne puis à aucun instant négliger la présence du narrateur dans l'histoire qu'il raconte ; si c'est *la Maison Nucingen,* l'auteur se charge lui-même d'attirer mon attention sur la personne du causeur Bixiou et sur le groupe d'auditeurs auquel il s'adresse ; si c'est *l'Auberge rouge,* je suivrai sans doute avec plus d'attention que le déroulement prévisible de l'histoire racontée par Hermann les réactions d'un auditeur nommé Taillefer, car le récit est à deux étages, et c'est au second - celui *où l'on raconte* - qu'est le plus passionnant du drame.[462]

En attirant l'attention du lecteur sur la narration plutôt que sur l'histoire, le lecteur se détache émotionnellement de ce qui s'y passe et ne peut entrer en symbiose avec les divers évènements qui pourraient susciter l'émergence du sublime, puisque le récit est destiné non plus au narrataire/lecteur/spectateur, mais aux personnages qui écoutent et participent au récit de Bixiou : « Nous, lecteurs, ne pouvons pas plus nous identifier à ces narrataires fictifs que ces narrateurs intradiégétiques ne peuvent s'adresser à nous, ni même supposer notre existence. Aussi bien ne pouvons-nous [pas] interrompre Bixiou[463]. » En effet, l'ingéniosité dont fait preuve Balzac dans la composition structurelle ne permet néanmoins pas l'émergence du sublime puisqu'il opte délibérément pour une construction apparente.

> « Bien disposer ses machines » : c'est une expression qui implique une idée de stratégie aussi bien que la maîtrise, chez l'auteur-praticien, des engrenages du récit

[462] Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit*., p. 225.
[463] *Ibid*., p. 265.

> et des effets qu'ils sont censés produire — effets dont le lecteur doit pouvoir jouir sans qu'on lui montre les ficelles du métier.[464]

La narration ne devrait pas être mise en avant-scène et primer sur l'histoire. Le travail de l'auteur doit rester « caché, secret », à la manière d'un marionnettiste qui doit rester invisible, nous fait remarquer Del Panta. Et la position de Balzac sur ce fait est sans appel dans un compte rendu destiné à Rey-Dussueil, portant sur son roman historique *Samuel Bernard et Jacques Borgarelly* : « Du moment où en regardant les marionnettes, l'on aperçoit les mains du *praticien* essayant de recoiffer le commissaire, les connaisseurs s'en vont. Ainsi du romancier et de ses poupées[465]. » Balzac justifie seulement l'utilisation du narrateur-auteur visible dans la mesure où l'effet dramatique surpasse les mécanismes[466]. Mais l'absence du drame dans *La Maison Nucingen* est ce qui nuit à sa sublimité, puisque sans drame il n'y a pas de passions pouvant transporter les « acteurs » du roman.

Une question de genre

La circonstance présentée dans *La Maison Nucingen* est doublement théâtrale : « une paroi mobile coupe la scène en deux, séparant le personnage qui sait de ceux qui ignorent. Le narrateur qui écoute sans être vu, se dédouble lui aussi : acteur, dans la petite comédie que la curiosité va lui faire jouer, et spectateur en attente de la pièce qui commence[467]. » De ce triple spectacle offert au narrateur et à sa mystérieuse compagne, à Couture, Finot et Blondet, et, au lecteur, tous donnent l'impression d'être simultanément acteurs et spectateurs de la situation — certains par voyeurisme, d'autres par *présentéisme*.

---

[464] Elena Del Panta, « Image du théâtre dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 102.
[465] Le compte rendu de « *Samuel Bernard et Jacques Borgarelly. Histoire du temps de Louis XIV*, par Rey-Dussueil » [Paris, Gosselin, 1830, 4 vol. in-12] paraît anonymement dans *Le Feuilleton des jounaux politiques* du 24 mars 1830 (*OD*, II, 690-93).
[466] Elena Del Panta, « Image du théâtre dans le roman balzacien »*, op. cit*., p. 103. Celle-ci se rapporte elle-même à la « loi de perspective » de « l'unité d'ensemble », voir Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell.*
[467] *Ibid*., p. 108.

L'on reconnaît le talent de Balzac en ce qui concerne la théâtralisation et la mise en scène de ses romans, notamment grâce au mélodrame. Dans *La Maison Nucingen*, le statut de roman est ambigu : certes, il entre bien dans la catégorie du romanesque, mais les caractéristiques dramatiques qu'il arbore nous font réfléchir quant au statut proprement dit du texte. Si la construction narratologique est problématique dans l'œuvre, la situation de celle-ci entre deux genres que sont le roman et le théâtre corrobore notre thèse d'un roman superficiel, mis en abyme et anti-sublime.

Bien que le texte revête les caractéristiques propres à la prose, il prend néanmoins les caractéristiques du texte théâtral, avec ses nombreuses didascalies, son rythme rapide, ponctué de dialogues en retrait (pourtant intégrés aux paragraphes), ses parenthèses et ses *a partes*. Françoise Rullier-Theuret écrit dans son ouvrage portant sur le texte théâtral qu'« [à] partir du moment où les didascalies sont reconnues pour une part entière du texte théâtral, celui-ci devient un objet fait pour être lu, autant que pour être joué. […] Les didascalies commandent le mode de lecture particulier qui n'est pas celui que réclame le roman[468]. » Si le texte dramatique sépare le *dit* du *dire*, le roman les joint intimement. Le rôle de l'auteur — encore plus véridique dans le cas de Balzac — est de mettre en place un « mécanisme parfaitement huilé », faisant de l'œuvre un « spectacle dont le rythme » (*tempi*) et les divers « dispositifs […] si justes » procurent cette fluidité aux récits balzaciens et « donne l'impression de s'écouler comme la vie[469]. » Or, lorsque le texte romanesque s'éloigne de sa forme originelle pour prendre la forme du texte de théâtre, les dialogues se présentent sans appui narratif. « Malgré la linéarité de l'écriture, dialogue et didascalies sont perçus non comme des messages successifs, mais comme des messages simultanés fonctionnant sur des rythmes différents[470] » ; voilà peut-être la réponse à notre questionnement. Et il en sera de même de l'*a parte*, qui s'utilise habituellement dans « une situation de communication à plusieurs participants[471] » qu'elle perturbera. C'est-à-dire que les didascalies et les *a partes*

[468] Françoise Rullier-Theuret*, Le Texte de théâtre*, ouvrage publié sous la direction d'Anne-Marie Garagnon et Romain Lancrey-Javal, Paris, Hachette (Coll. Ancrages), 2003, p. 11.
[469] Elena Del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *op. cit*., p. 102.
[470] Françoise Rullier-Theuret*, Le Texte de théâtre*, *op. cit*., p. 11.
[471] *Ibid*, p. 114.

intégrées à la narration — bien que didascalie et *a parte* ne peuvent théoriquement pas être considérées comme dépendantes de la narration —, théâtralisent le texte et renouvellent la structure narratologique métadiégétique, rappelant sans cesse au lecteur que l'histoire principale est un récit métadiégétique de troisième niveau dans lequel deux narrateurs distincts interviennent. D'abord, le narrateur premier, inconnu et qui rapporte la conversation de Bixiou. Le premier se manifeste à quelques occasions à travers ces didascalies : « Nous causons, nous rions, ce journaliste, bibliophobe à jeun, veut, quand il est ivre, que je donne à ma langue la sotte allure d'un livre (il feignit de pleurer). » (*MN*, VI, 364) Puis, faisant impasse sur cette parenthèse, Bixiou reprend son récit et le rôle de ce narrateur intra(extra)-homo(hétéro)diégétique — ou comme Del Panta le qualifie, narrateur-acteur[472] :

> Dans ce temps-là, on ossianisait tout, il a nommé sa fille Malvina. Six ans après, sous l'Empire, il y a eu pendant quelque temps une fureur pour les choses chevaleresques, c'était *Partant pour la Syrie*, un tas de bêtises. Il a nommé sa seconde fille Isaure, elle a dix-sept ans. Voilà deux filles à marier. - Ces femmes n'auront pas un sou dans dix ans, dit Werbrust confidentiellement à Desroches. - Il y a, répondit Taillefer, le valet de chambre de d'Aldrigger, ce vieux qui beugle au fond de l'église, il a vu élever ces deux demoiselles, il est capable de tout pour leur conserver de quoi vivre. " (Les chantres : *Dies irae !* Les enfants de chœur : *dies illa !*) Taillefer : " Adieu, Werbrust, en entendant le *Dies irae*, je pense trop à mon pauvre fils. — Je m'en vais aussi, il fait trop humide ", dit Werbrust (*in favilla*). (Les pauvres à la porte : Quelques sous, mes chers messieurs !) (Le suisse : Pan ! pan ! *pour les besoins de l'église*. Les chantres : *Amen !* Un ami : De quoi est-il mort ? Un curieux farceur : D'un vaisseau rompu dans le talon. Un passant : Savez-vous quel est le personnage qui s'est laissé mourir ? Un parent : Le président de Montesquieu. Le sacristain aux pauvres : Allez-vous-en donc, on nous a donné pour vous, ne demandez plus rien !)
> - Quelle verve ! » dit Couture.
> (En effet il nous semblait entendre tout le mouvement qui se fait dans une église. Bixiou imitait tout, jusqu'au bruit des gens qui s'en vont avec le corps, par un remuement de pieds sur le plancher.)
> - Il y a des poètes […], reprit Bixiou […]. (VI, 357-358)

Attribuer ainsi des caractéristiques du texte dramatique au texte romanesque l'éloigne de son but initial : rendre compte du réel à travers un narrateur omniscient. Ceci ne causerait aucun problème si les prises de paroles étaient intégrées à la narration de manière traditionnelle à l'aide d'incises ou de paroles rapportées par l'entremise de tirets ou de guillemets. Cependant, ce n'est pas le mode de fonctionnement adopté par Balzac : les

[472] Elena Del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *op. cit.*, p. 108.

dialogues sont insérés à l'intérieur de la narration, entre parenthèses — afin de produire un effet de simultanéité entre actions, lieux et paroles, à la manière du théâtre —, et chaque prise de parole est précédée du nom du personnage qui parle. En fait, il semble que *La Maison Nucingen* soit bel et bien une pièce de théâtre écrite en prose et jouée par un seul personnage : Bixiou. Le narrateur premier pointe cette caractéristique dans l'incipit du récit :

> La pantomime, les gestes, en rapport avec les fréquents changements de voix par lesquels Bixiou peignait les interlocuteurs mis en scène, devaient être parfaits, car ses trois auditeurs laissaient échapper des exclamations approbatives et des interjections de contentement. (VI, 332)

Bixiou nous est présenté explicitement comme un acteur ; Blondet, Couture et Finot, comme ses spectateurs avec leurs « oh » ou « ah » aux faits rapportés, à la manière d'un auditoire. Son statut d'acteur est confirmé par le narrateur premier dans l'extrait précédent. Le sujet, tout comme l'objet, appelle la réalité : l'imitation des voix, des intonations des différents discours qu'il rapporte et finalement par l'extrême précision dans la phonétique des paroles rapportées de Nucingen. « - Hé pien ! ma ponne ami, dit Nucingen à du Tillet en tournant le boulevard, location est pelle bire ebiser Malfina : fous serez le brodecdir teu zette baufre vamile han plires, visse aurez eine vamile, ine indérière ; fous drouferez eine mison doute mondée, et Malfina cerdes est eine frai dressor[473]. » (VI, 538) L'acteur est donc celui qui prétend être quelqu'un d'autre, qui fait acte de *représentation* ; tout comme Nucingen prétendra d'être la victime dans l'accomplissement de ses affaires, alors qu'il est incontestablement l'assaillant.

En somme, dans *La Maison Nucingen*, tout est une question de réalisme ; réalisme sur les faits et sur les personnages ; réalisme sur l'historicité du récit ; réalisme dans la réalisation des affaires ; et réalisme dans l'exécution du récit. Ce désir d'adhérer coûte que coûte à la réalité, sur tous les points, est ce qui vient entraver les pouvoirs du sublime puisqu'une fois de plus, ceci démontre que les attaches à la réalité sont trop fortes et ne

[473] « Hé bien! mon bon ami, dit Nucingen à du Tillet en tournant le boulevard, l'occasion est belle pour épouser Malvina : vous serez le protecteur de cette pauvre famille en pleurs, vous aurez une famille, un héritier ; vous trouverez une maison toute montée, et Malvina certes est un vrai trésor. »

permettent pas l'élévation. Si Balzac explique dans son « Avant-propos » que l'homme se forme « suivant les milieux où son action se déploie[474] », il en va de même de ses œuvres ; d'où l'écho entre récit, histoire et narration dans le cas de *La Maison Nucingen*. L'incompréhension générale de l'objet du récit (l'argent), l'absence de la diégèse à l'intérieur de celui-ci et l'insipidité des personnages immobilisent le sublime dans son éventuel mouvement ascendant ou descendant. Quant à sa forme, elle est à l'image de sa thématique : obscure. L'analyse narratologique de l'œuvre met en exergue la superficialité de son sujet, de son objet et de ses personnages, ces derniers étant acteurs d'une tromperie monumentale qui annihile, autant du point de vue des personnages que des narrateurs, tout fantasme. Bien que Balzac ait pratiqué le genre dramatique, nulle pièce de théâtre ne perça réellement la scène française — si ce n'est du *Faiseur*, seule œuvre encore jouée désormais[475] —, il est donc étonnant qu'un homme aussi ingénieux excelle dans le drame lorsqu'il est intégré dans le roman, alors que ses tentatives de théâtre échouèrent.

Balzac serait, dans certains cas, surpassé par son propre génie et l'incapacité de traduire cette ingéniosité ; je fais référence ici à Vautrin, personnage central à *La Comédie humaine* et dont l'auteur tenta de transposer au théâtre avec *Vautrin*, pièce présentée pour la première fois au public parisien au théâtre de la porte Saint-Martin, le 14 mars 1840. Ce que l'on retient de cet exercice, c'est que l'entreprise est trop importante, et ce, même pour Balzac. L'obstruction au succès de la pièce est due à son titre et à son personnage[476] : Vautrin. Comment résumer, concentrer et représenter le personnage par excellence de *La Comédie humaine*, personnage à la carrure si imposante, au caractère si complexe et à l'intelligence si brillante ? Il s'agit d'un travail impossible conclurons-nous : « Voilà, finalement, une pièce non sans défauts et pleine de richesses, une mauvaise bonne pièce qui a non pas le bonheur d'être de Balzac et d'être lue pour cela, mais le malheur de s'appeler *Vautrin* et d'être de Balzac[477]. » L'exemple de *Vautrin* confirme donc que non seulement l'expérience à la dramaturgie

---

[474] Balzac, « Avant-propos », t. I, p. 8.
[475] Patrick Berthier, « Balzac et le théâtre romantique », dans l'*Année balzacienne*, n^0 2, 2001, p. 11.
[476] Alex Lascar, « Vautrin, du roman au théâtre », dans l'*Année balzacienne*, n^0 1, 2001, p. 309.
[477] *Ibid*., p. 314.

demeure foncièrement un échec pour l'auteur, mais également met en perspective la capacité dont il fait preuve dans ses romans de dramatiser sa prose. Ce mélange des genres, qui, de manière générale, sert le récit et l'histoire, est problématique dans *La Maison Nucingen*, l'éloignant de ce qui généralement le rapproche du sublime.

La toute-puissance ou *Melmoth réconcilié*

Si *La Maison Nucingen* illustre l'anti-sublime par le sujet, *Melmoth réconcilié* théorise parfaitement l'anti-sublime dans son essence. Jusqu'à présent, les textes portant sur le phénomène antique demeuraient souverainement philosophiques et théoriques, bien que Longin s'efforça dans son *Traité* d'imager ses hypothèses à l'aide d'exemples littéraires ou historiques. Dans cette œuvre centrale des *Études philosophiques*, Balzac théorise le sublime en le mettant en scène. Écrit fantastique, *Melmoth* ne peut prétendre au schéma de par son genre : le fantastique n'est pas sublime puisqu'il rompt le contrat établi avec la réalité. Or, ce qui est fondamentalement intéressant dans cette nouvelle, c'est la quête dans laquelle Castanier se lance — devenir l'égal d'un dieu — et le constat philosophique qui en résulte. Les thèmes abordés, c'est-à-dire l'omniscience, l'omnipotence et la théologie, touchent au cœur même de la théorie du sublime et ce, peu importe l'époque ou la perspective adoptée (Longin, Boileau, Burke, Kant, Hegel, Nietzsche). Il semble, bien que cela soit peu probable, que Balzac ait consacré cette œuvre entière au sublime et dont on retrouvera des pistes dans *La Peau de chagrin.*

Le sublime est une quête d'élévation, une tentative d'atteindre un certain niveau divin avec comme but ultime, inspirer les mortels. *Melmoth* se différencie de ce système vertical par son pied d'égalité à ces divinités— ou démons dans le cas présent. L'omniscience et les facultés que le personnage reçoit de Melmoth lui permettent de siéger automatiquement au même niveau que ces êtres omnipotents vers lesquels se destinent nos prières ou nos plus chers désirs. Mais par ce pied d'égalité, Castanier ne peut plus avoir foi en un être quelconque, étant lui-même l'une de ces entités divines, devant ainsi délaisser son aspiration ascensionnelle.

> Il passait la journée à étendre ses ailes, à vouloir traverser les sphères lumineuses dont il avait une intuition nette et désespérante. Il se dessécha intérieurement, car il eut soif et faim de choses qui ne se buvaient ni ne se mangeaient, mais qui l'attiraient irrésistiblement. Ses lèvres devinrent ardentes de désir, comme l'étaient celles de Melmoth, et il haletait après l'INCONNU, car il connaissait tout. En voyant le principe et le mécanisme du monde, il n'en admirait plus les résultats, et manifesta bientôt ce dédain profond qui rend l'homme supérieur semblable à un sphinx qui sait tout, voit tout, et garde une silencieuse immobilité. Il ne se sentait pas la moindre velléité de communiquer sa science aux autres hommes. Riche de toute la terre, et pouvant la franchir d'un bond, la richesse et le pouvoir ne signifièrent plus rien pour lui. Il éprouvait cette horrible mélancolie de la suprême puissance à laquelle Satan et Dieu ne remédient que par une activité dont le secret n'appartient qu'à eux. […] Il eut de l'infini une vision qui ne lui permit plus de considérer les choses humaines comme les autres hommes les considèrent. […] Il se sentit à l'étroit sur la terre, car son infernale puissance le faisait assister au spectacle de la création dont il entrevoyait les causes et la fin. […] De même que l'homme vraiment grand n'en a que plus d'ardeur à chercher l'infini du sentiment dans un cœur de femme, après une déception; de même Castanier se trouva tout à coup sous le poids d'une seule idée, idée qui peut-être était la clef des mondes supérieurs. Par cela seul qu'il avait renoncé à son éternité bienheureuse, il ne pensait plus qu'à l'avenir de ceux qui prient et qui croient. (X, 375 ; 376 ; 377)

La richesse de ce passage nous informe à plusieurs degrés de la crise existentielle que tout homme peut expérimenter, tout comme cet extrait fait l'étalage des problématiques liées à l'anti-sublime. *Melmoth* est l'incarnation et la concentration de toutes les réflexions essentielles à l'introduction au sublime. Son classement dans les études philosophiques, le choix du fantastique comme genre et le fait que l'œuvre paraisse en 1835, au milieu de la carrière littéraire de l'auteur, alors que la majorité des études philosophiques a déjà été publiée, semble prendre la forme d'une thèse sur les causes du malheur — déjà entamée dans *La Peau de chagrin*.

Avant de s'attaquer à *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères, Melmoth* pose les fondations du bonheur qui sera pourtant presque absent de ces deux textes — si ce n'est les Séchard. Balzac expose l'importance de l'expérience dans la formule théorisant l'atteinte de la perfection. Bien que la nature (*physis)* soit cruciale au sublime, l'acquis (*nomos*) le renforce. Or, ce sentiment de lassitude et de dédain qui envahit Castanier semble péremptoire à sa nouvelle nature. Que peut-il accomplir ou faire? Quelle est sa destinée maintenant que tout lui est désormais réalisable? Le sublime engage une démarche de dépassement du soi, du repoussement des limites ; et comme l'identifie

Balzac, à cause de ce manque, Castanier se dessèche de cette désespérance à sa toute-puissance. Plus rien ne l'éblouit. Le sentiment le quitte, la raison l'envahit. Certes sa situation n'est pas irréversible, perdue, étant donné que Dieu et Satan sont dotés des mêmes facultés ; mais le secret de leur activité et de fait, du moyen qu'ils utilisent afin de sortir de cet état dépressif reste inconnu à l'homme qui atteint leur niveau. De sorte que Balzac fait le constat que l'omniscience et l'omnipotence ne sont pas destinées aux mortels.

La connaissance des mécanismes du monde empêche l'admiration de l'infini, phénomène qui occupe l'homme depuis sa création et le pousse à se sublimer. Et si l'infini est éliminé dans l'appréhension de la vie, que tous les territoires sont déjà conquis, que les plus profonds abysses n'ont plus aucun secret, et qu'aucune barrière n'est infranchissable, le schéma[478] du sublime est inapplicable ; puisque, même confronté aux plus grandes sources du grand, ni passions ni mystères ne stimulent l'imagination du spectateur. Sans passion il n'y a pas d'extase et sans extase, il n'y a pas de sublime. Étrangement, cet anti-schéma pourrait correspondre sur certains points au sublime dynamique kantien, tout en s'en éloignant simultanément. Rappelons que le sublime dynamique se traduit par la puissance de l'objet sur la raison, tout en sachant pertinemment que celui-ci ne peut atteindre physiquement l'individu. Certes, Castanier est un paradigme de puissance et grâce à ses pouvoirs qui lui confèrent l'immortalité, il ne craint pas la nature. Mais une fois de plus, la problématique se cristallise autour de l'*être* et du *paraître :* savoir n'est pas connaître. L'individu se réassure face au danger qu'il contemple par le filtre créé par l'esthétique de l'objet : *je* pourrais être atteint par ce que *je* vois, mais *ma* raison *me* dit que *je* suis en sécurité ; mais le risque demeure bel et bien réel. Pour Castanier, il est inexistant. Voilà pourquoi il est possible de se détacher dans ce cas précis des théories kantiennes. Mais le mot d'honneur de Kant, la raison, et que nous avons mis à mal tout au long de cette étude, est spécifiquement importante dans le phénomène anti-sublime, et plus encore dans *Melmoth*.

[478] Voir schéma pyramidale du sublime en première partie.

Car l'anti-sublime qui s'installe — consciemment — dans l'âme de Castanier ne s'appuie-t-il pas sur le fait qu'il est à la fois exclu de la Création et de la création. Un mortel use de ses sentiments et de son imaginaire afin de créer quelque chose ; Castanier ne peut prétendre à la création puisque tous ses désirs sont réalisables spontanément. De la même manière que Longin condamne l'individu désireux de faire du sublime (l'enflure), le fait que l'homme puisse volontairement sublimer un objet par le biais de sa volonté ne résulte néanmoins pas en sublime. Le personnage présente l'opposé de l'allégorie platonicienne, de l'homme avançant vers la lumière et ne pouvant reculer : exclu des hommes, Castanier désire désormais régresser vers cet état d' « abrutissement » afin de pouvoir jouir à nouveau des choses simples.

Lorsque le personnage prend conscience de son affliction et son désenchantement envers sa situation, il tente persévéramment de passer ses pouvoirs aux boursicoteurs qui l'entourent. Tout comme Melmoth avant lui, il désire se réconcilier avec Dieu et revenir à un état naturel, mortel, et faire partie de la Création. On constate que Melmoth et Castanier ne sont pas les seuls personnages à atteindre la *lux* pour finalement désirer retourner vers les ténèbres : Raphaël de Valentin est lui aussi lésé par des « capacités » fantastiques. Tout comme ses deux homologues, il se sent exclu de la nature[479] même et tente de s'accrocher à ce qui reste de la peau de chagrin et donc de sa vie. Dans son étude, André Lorant aborde la figure de Raphaël par le prisme de la mélancolie, laquelle le différencie des analogues de *Melmoth*, car la « révélation » du jeune homme est une conséquence de sa nature mélancolique et non d'une prise de conscience philosophique[480]. Dans la nouvelle, Balzac n'aborde pas la problématique de la mélancolie puisqu'il semble que « la nostalgie du salut[481] » dépend plutôt de la métaphysique que de la psychologie individuelle comme chez Raphaël.

Dans tous les cas, *Melmoth réconcilié* témoigne d'une thématique anti-sublime omniprésente. Bien que fantastique et sublime n'aillent pas de pairs, l'exercice du genre l'empêchant, Balzac réussit adroitement à expliquer un phénomène hautement

---

[479] André Lorant, « Balzac et la mélancolie. *Études philosophiques* », *op. cit.*, p. 96.
[480] *Id.*
[481] *Id.*

philosophique : la place de l'homme dans la Création et l'homme ayant conscience de sa conscience. Il se dérobe à la formule de Descartes *Cogito, ergo sum* — je pense, donc je suis — et de son opposé existentialiste *je suis, donc je pense* : que la réflexion préexiste à l'existence ou l'existence à la réflexion, Castanier incarne à la fois les deux, comme il s'en dégage. Il est tout et rien ; il est la plénitude et le néant ; il est Dieu. Et cela nous reconduit à la problématique précédente.

Mais une réflexion surgit abruptement : infini et néant sont-ils égaux? Si Dieu est l'infini et le néant à la fois, le sublime peut-il l'être également? Pour ce, rapportons-nous aux propos de Bixiou dans *La Maison Nucingen* qui, certes ne traitent pas la question dans cette optique particulière, mais amènent tout de même à s'interroger sur les deux concepts.

> Les choses qui se comprennent les unes les autres doivent être similaires. Or, il n'y a de pareils à eux-mêmes que le néant et l'infini : le néant est la bêtise, le génie est l'infinie. (VI, 364)

L'assertion présentée ici par Bixiou prend la forme d'un chiasme qui se veut en lui-même presque un syllogisme. Ceci nous amène alors à nous questionner quant au statut du néant dans l'étude du sublime, ou plus précisément, de savoir s'il est l'égal de son opposé, c'est-à-dire l'infini. Il a été établi dès le début de cette étude que l'infini est un élément important dans le phénomène sublime et donc contribue à sa mise en œuvre, bien qu'il ne soit pas essentiel.

Le néant et l'infini sont deux termes inquantifiables, et surtout, s'annulent l'un l'autre d'une certaine façon, ne pouvant pas coexister. Si l'esprit arrive à imaginer le « tout absolu » sans pourtant en comprendre l'organisation et les limites, le néant pose le problème d'imaginer le « rien absolu », chose que la raison ne peut accepter ; car l'acceptation du néant est la négation de l'existence. L'imagination ne peut physiquement délimiter l'infini, mais il peut l'appréhender d'une façon qui lui permette de le concevoir. Qu'est-ce que l'infini ? Le sans fin ... Or, l'on a des exemples d'infini : l'océan, le désert ou simplement l'horizon. Même si l'homme ne peut savoir quand se terminent ces éléments, il sait tout de même qu'ils continuent. Mais le néant n'a pas de référent connu

pour l'homme, donc peut-il vraisemblablement l'appréhender ? Par exemple, qu'est-ce que l'espace : l'infini ou le néant? Si les astrophysiciens diront que l'univers débuta par le néant et devient par la suite un amalgame complexe de néant et d'infini, l'homme n'est pas en condition de raisonner un phénomène qui est contraire à la vie. Certes, les deux demeurent théoriques. Néanmoins, l'infini semble plus évident car il est composé de matière. Prenons un exemple mathématique bien connu. L'infini est quantifiable dans son inquantifiabilité puisqu'on arrive à y déceler des données : le chiffre -1 fait partie de l'infini, tout comme le chiffre 1, et ainsi de suite. On conçoit donc que l'infini existe : l'imagination l'appréhende mal, mais reconnaît son existence. Aussi, l'infini peut être la plénitude comme le vide (positif comme négatif). Quant au néant, puisqu'il consiste en l'absence de matière, il s'agirait alors de dire qu'aucun chiffre n'existe. Or, on est toujours entouré de matière, comment peut-on envisager le néant? On ne peut pas et c'est pourquoi le néant échappe entièrement à l'homme. On en arrive donc à la conclusion que le néant n'est pas sublime puisqu'il n'existe pas, ou du moins, l'homme ne peut concevoir l'absence de matière puisqu'il est lui-même matière. De fait, un discours unifiant les deux dans un même personnage pose la même problématique que la définition même de ces deux concepts.

Cette incise nous permet d'aborder le statut de Dieu. En effet, adopter le néant est aussi nier l'existence de Dieu qui est incarnée par l'infini ; parce que sans Dieu, il n'y a aucune raison pour l'homme de vouloir s'élever et se détacher des attaches du réel. Ceci ayant alors comme résultat la négation du sublime. Il ne s'agit pas de nier l'éventualité de l'existence du néant, mais opter pour l'infini au détriment du néant, c'est affirmer que le sublime se construit sur la matière et donc tend vers l'infini.

Malgré toutes ces problématiques, on constate que la démarche du personnage reste néanmoins exemplaire, n'abusant pas de ses pouvoirs. Ayant goûté à l'amertume et la solitude de l'omnipotence, il tente ultimement de se délivrer de ce fardeau qui le rend malheureux. L'anti-sublime de *Melmoth* se distingue des autres types par la forme qu'il revêt : les divers anti-sublimes qui sont traités ici demeurent d'ordre structural ou narratif. Dans *Melmoth*, la diégèse sera anti-sublime. Et si avec Nucingen l'histoire en elle-même

répugne le sublime, elle ne tente pas de l'expliquer et d'en trouver les causes ; alors que ces dernières sont explicitement exposées et définies dans la nouvelle de Balzac.

Que reste-t-il donc à dire sur *Melmoth* si ce n'est la mise en abyme de l'omniscience et de ses problématiques : Dieu qui inspire le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique ; le narrateur qui endosse le rôle de Dieu ; le personnage qui devient Dieu ; le personnage qui tente de se libérer de son caractère divin.

Dans *La Comédie humaine*, plusieurs exemples existent de personnages tentant d'égaler Dieu et qui ne réussissent pas. Un type de personnage en particulier incarne cette tentative : les figures de génie. L'archétype du génie demeure sans aucun doute Balthazar Claës dans *La Recherche de l'Absolu*. Malgré tout le potentiel dont il fait preuve, il ne saura atteindre les hauteurs célestes requises par le sublime. Les pensées qui l'élèvent et le poussent à découvrir le secret de Dieu — la matière, l'absolu — font également de lui sa ruine. Il incarne la figure du génie, ne serait-ce que par son apparence physique, leitmotiv que l'on retrouvera également chez les artistes.

> Son pantalon de drap noir plein de taches, son gilet déboutonné, sa cravate mise de travers, et son habit verdâtre toujours décousu complétaient un fantastique ensemble de petites et de grandes choses qui, chez tout autre, eût décelé la misère qu'engendrent les vices; mais qui, chez Balthazar Claës, était le négligé du génie. Trop souvent le vice et le génie produisent des effets semblables, auxquels se trompe le vulgaire. Le Génie n'est-il pas un constant excès qui dévore le temps, l'argent, le corps, et qui mène à l'hôpital plus rapidement encore que les passions mauvaises ? (X, 672)

La confirmation du génie et des possibilités du Flamand par les diverses instances narratives ne suffisent néanmoins pas à assurer sa supériorité. Sa passion aveuglante qui pourtant le libère de toute attache réelle[482] le détourne de ce qui l'a toujours animé : l'amour pour sa femme et ses enfants. Du moment où sa quête de l'absolu l'oriente vers ces « passions mauvaises », son être s'éloigne du sublime. Car vouloir déjouer Dieu va à l'encontre du phénomène et ce n'est que sur son lit de mort, à l'instant où il réalise le

[482] La libération des attaches mortelles est l'un des éléments essentiel pour provoquer l'étincelle menant au sublime qui sera discuté ultérieurement dans cette étude.

mal qui commit à sa famille et abandonne sa quête, que Dieu reprend son rôle et lui souffle à l'oreille la solution à ses innombrables années de recherche :

> Tout à coup le moribond se dressa sur ses deux poings, jeta sur ses enfants effrayés un regard qui les atteignit tous comme un éclair, les cheveux qui lui garnissaient la nuque remuèrent, ses rides tressaillirent, son visage s'anima d'un esprit de feu, un souffle passa sur cette face et la rendit sublime, il leva une main crispée par la rage, et cria d'une voix éclatante le fameux mot d'Archimède : EURÉKA ! (*j'ai trouvé*). Il retomba sur son lit en rendant le son lourd d'un corps inerte, il mourut en poussant un gémissement affreux, et ses yeux convulsés exprimèrent jusqu'au moment où le médecin les ferma le regret de n'avoir pu léguer à la Science le mot d'une énigme dont le voile s'était tardivement déchiré sous les doigts décharnés de la Mort. (X, 835)

À deux reprises Balthazar est confronté à la vérité de ses recherches, mais à deux reprises celle-ci lui échappe. D'abord, lorsque celui-ci laisse reposer une solution dans son laboratoire, dont il oublie l'existence, pour finalement la retrouver quelques années plus tard, métamorphosée en diamant ; puis dans cette scène finale ci-dessus. Dans les deux situations, on constate que l'intervention de l'absolu est cachée aux yeux du chimiste. La première fois afin de montrer la possibilité de ses recherches et une seconde pour lui révéler ce fameux secret ; secret qui ne sera dévoilé qu'au moment de sa mort.

L'ingéniosité balzacienne prête sa plume aux bienfaits de la philosophie et tente de répondre aux grandes questions de l'Homme sur son existence : l'œuvre a une fonction *d'exemplum* philosophique, sous la forme d'un traité. Mais n'est-ce pas, d'une manière générale, la démarche engagée par l'auteur et la thématique développée dans *La Comédie humaine* : la quête d'un idéal (la richesse, l'amour, la célébrité, la perfection) qui au demeurant doit rester purement théorique, au mieux brièvement atteint sous peine de perdre l'espoir et de sombrer dans les mélancolies de la vie quotidienne. La preuve de cette assertion se trouve pas dans la redéfinition des valeurs aristocratiques et le changement de leurs mœurs (le faubourg Saint-Germain) ; dans l'irrationalité de l'accumulation matérielle bourgeoise (Nucingen, Rastignac) ; dans l'égarement et la perte de l'être dans l'éblouissement des artitifices (Lucien de Rubempré, Raphaël de Valentin, Charles Grandet) ; dans l'assouvissement des pulsions primaires (Antoinette de Navarreins, Armand de Montriveau) ; dans les désillusions de l'amour (Eugénie Grandet, Lucien Chardon, Madame de Mortsauf, Augustine de Sommervieux). Là où l'espoir

perdure, de grandes choses peuvent être attendues ; mais l'accomplissement des désirs humains limite la sublimité des actes. Et l'utilisation du fantastique comme forme permet à l'auteur de faire une critique du réel[483] : l'homme qui désire devenir Dieu ne peut trouver le bonheur dans la nature divine qu'il réclame. Puisque le réalisme tend à vouloir donner une représentation réelle des situations sociologiques, politiques, économiques et autres, chaque personnage trouve donc son analogue. Anne-Marie Meininger construit d'ailleurs sa préface de *La Maison Nucingen*[484] autour des occurrences entre les personnages et les contemporains de Balzac, techniques et topos récurrents chez l'auteur[485]. Or, bien que *Melmoth* demeure hautement philosophique, le nivelage de Castanier et Dieu se veut automatiquement anti-sublime étant donné que cela va à l'encontre même du but du phénomène sublime.

La profanation de la mort et l'administration

L'épisode du Père-Lachaise dans *Ferragus* démontre d'un autre type d'anti-sublime qui est issu non seulement de la beauté de la mort, mais également de la démystification du cimetière, lieu prisé par les romantiques. Il va sans dire que le Père-Lachaise entre dans un premier temps dans cette dynamique de la mort amorcée par ce monstre parisien abordé dans le sublime urbain et à la lucrativité des professions qui en découlent.

En effet, Balzac prend soin d'intégrer à cette scène les artisans qui vivent par les activités du cimetière, directes ou non : l'écrivain fait la peinture

> des tombeaux tous enrichis de palmes, d'inscriptions, de [...] pierres dont s'étaient servis des gens désolés pour faire sculpter leurs regrets et leurs armes [...] ; ici, des thyrses ; là des fers de lance ; plus loin, des urnes égyptiennes ; ça et là, quelques canons ; [...] du mauresque, du grec, du gothique, des frises, des temples, beaucoup d'immortelles fanées et de rosiers morts. (*F.,* V, 898)

---

[483] Tim Farrant, « Balzac et le mélange des genres », dans *L'Année balzacienne*, n^0 1, 2000, p. 114.
[484] *La Maison Nucingen, op. cit.* Dans cette préface, Meininger démontre que l'histoire se déroulant dans l'œuvre s'inspire de faits divers et de personnes contemporaines à Balzac.
[485] Tim Farrant, « Balzac et le mélange des genres », *op. cit*., p. 117.

D'ailleurs, Balzac ne passe pas sous silence cette « infâme comédie » qui rappelle le Tout-Paris, un Paris miniaturisé aux « petites dimensions des ombres, des larves [et] des morts » (V, 898), mais qui même dans la mort se veut clinquant et vaniteux. L'écrivain fait du personnage de Jacquet son porte-parole : « Il y a des familles où ils dégringolent comme par gageure [;] [ç]a vous a un si mauvais sang, ces Parisiens. » (V, 896) Les paroles de Jacquet mettent en évidence toute l'importance du paraître décrit précédemment, qui se perpétue dans la mort à travers les monuments funéraires, ou encore dans le convoi de Clémence Desmarets.

Le Père-Lachaise devient alors une sorte de bal : un bal d'artisans et de Parisiens endeuillés à la recherche du meilleur marché.

> [Monsieur Jules et Jacquet] ne parvinrent pas à la route escarpée qui menait à l'allée supérieure du cimetière sans avoir essuyé plus de vingt propositions que des entrepreneurs de marbrerie, de serrurerie et de sculpture vinrent leur faire avec une grâce mielleuse. — Si monsieur voulait faire construire *quelque chose*, nous pourrions l'arranger à bien bon marché... (V, 897)

L'auteur substitue l'importance de l'émotif à l'apport économique. Cet épisode de la première visite de monsieur Jules au cimetière promet une rivière de larmes ; mais au contraire, la narration devient de plus en plus matérielle, focalisant sur la description du cimetière, de l'apparat des tombeaux et finalement de ces scènes de commerce. Tous les personnages liés à l'environnement du cimetière semblent dénués de toute compassion, atteints d'une désensibilisation face à la mort, conséquence peut-être de sa proximité. On s'éloigne des représentations romantiques et gothiques qui font du cimetière un lieu de recueillement, de contemplation, de deuil, où tout peut arriver (des apparitions par exemple) : on ne retrouve plus le côté sombre du lieu, angoissant, parsemé de stèles léchées d'une légère brume, tout cela relevant déjà d'un autre monde, fascinant et apeurant à la fois.

Le parti pris de Balzac est de démontrer le viol de cet endroit sacré. Par exemple, à deux reprises Jacquet joue le rôle d'intermédiaire entre les employés et monsieur Jules afin de lui épargner ces « paroles épouvantables pour les cœurs saignants. » (V, 897) La rencontre du concierge et des deux amis est aussi un exemple de cette froideur d'âme :

le portier du cimetière se rappelle la défunte seulement par le convoi inhabituel qui la conduisit à son tombeau. De sorte que le matériel appelle le matériel, et qu'il devient le seul élément important aux yeux de ces cœurs ossifiés. Le sublime, prenant racine notamment dans la douleur et l'horreur, ne trouve alors aucun véhicule qui peut transporter son esthétique dans ces épisodes. Une fois de plus, l'argent domine le sentiment.

Finalement, on constate que la mort n'est pas seulement intéressante économiquement parlant : l'administration également fait de celle-ci une source de revenus. C'est-à-dire qu'elle invite la population à considérer la mort comme simple activité commerciale, et non plus comme évènement tragique et affligeant. Dans *Ferragus*, Balzac brosse une scène où deux hommes repêchent de la Seine le corps de la jeune maîtresse de Ferragus. Le narrateur ne présente alors plus au lectateur l'horreur de la mort d'un angle physiologique, c'est-à-dire la description du corps en décomposition, ou encore par une réminiscence du suicide d'Ida, mais d'un côté purement économique : en apercevant le corps de la jeune fille sur la berge, les deux hommes ne pensent qu'aux cinquante francs de récompense à la livraison du corps à la mairie de leur village. « Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience[486]. » La conscience de l'homme et ses rapports sociaux, alors indépendants de leur volonté, sont donc essentiellement conditionnés par l'instance sociale suprême, l'administration, qui dicte sa conduite et l'entraîne dans cette voie.

Mais la disparition du sublime ne s'atteste pas qu'à travers ces quelques passages, lesquels restent marginaux. La réelle représentation de l'échec de ce dernier s'illustre à travers le deuxième niveau du schéma narratif expliqué précédemment : le contretemps.

[486] Karl Marx, « Critique de l'Économie politique », dans *Œuvres. Économie*, édition établie et annotée par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 1965, p. 273.

« La mort, dans Paris, ne ressemble à la mort dans aucune capitale, et peu de personnes connaissent les débats d'une douleur vraie aux prises avec la civilisation, avec l'administration parisienne. » (V, 891) Balzac introduit de cette façon l'administration de la ville dans *Ferragus*, notamment l'administration de ses morts, aussi complexe que celle de la ville. Car Paris, par sa population importante, se doit d'avoir de grandes infrastructures afin d'accueillir les dépouilles de ses défunts. Ainsi, ville dans la ville, Balzac offre la peinture d'un petit Paris, lui aussi régi par ses propres lois et coutumes. Dans l'imaginaire balzacien — qui prend véritablement naissance dans la réalité même — le cimetière n'est ainsi pas seulement un lieu de repos éternel et de recueillements, mais beaucoup plus, une machine administrative et lucrative de laquelle vivent plusieurs personnes. Chez Balzac, le « Paris ville » se confond rapidement avec le Père-Lachaise. Tout comme dans *Le Père Goriot*, le cimetière permet de mieux observer toute la vanité que Balzac prend le temps de développer dans *La Comédie humaine*[487]. Dans *Ferragus*, il devient commerce à ciel ouvert, vitrine où les artisans proposent leur service.

Plusieurs exemples de cette transposition architecturale de la ville au cimetière, c'est-à-dire à ces métaphores qui considèrent le Père-Lachaise comme une ville à part entière, sont visibles dans le récit. Maquette à petite échelle de Paris, ce dernier se présente sous la forme d'un espace plus ou moins carré, divisé tel un damier, chaque case étant sous-divisée en compartiments. Puis, pour relier ces divisions, des rues, des allées, entrecoupées de nouveaux compartiments ou encore d'espaces verts. (V, 897) Pour ajouter davantage à la représentation, Balzac joint à l'architecture la substance, c'est-à-dire dans le cas présent l'administration, élément vital au bon fonctionnement de toute agglomération. Mais cette analogie entre les Cités ne sert en vérité qu'à parodier, par une mise en abyme, l'administration parisienne, institution lente, souvent incompétente, qui se perd dans les rapports et se ridiculise à certains égards par son inefficacité.

[487] Gérard Gengembre, « Au fil du texte », dans *Histoire des Treize, op. cit*., p. XIII

D'ailleurs, l'écrivain s'accorde une comparaison très intéressante et primordiale, en affirmant que « le *Rapport* est dans l'administration ce que sont les limbes dans le christianisme » (V, 892) : un état d'incertitude et de flou. La révolution administrative de 1804 engendrée par le rapport est d'ailleurs dans *Ferragus* l'obstacle entravant les Treize dans l'accomplissement de leur mission, c'est-à-dire l'exhumation du corps de Clémence Desmarets.

> [I]l ne s'était pas rencontré de ministre qui eût pris sur lui d'avoir une opinion, de décider la moindre chose sans que cette opinion, cette chose eût été vannée, criblée, épluchée par les gâte-papier, les porte-grattoirs et les sublimes intelligences de ses bureaux. (V, 892)

La structure même de l'administration n'est pas favorable à la prise de décision rapide et efficace. Les liens de similitudes entre Paris et le Père-Lachaise se tissent autour de cette représentation du cimetière, comme lieu intouchable où chaque changement, ne serait-ce qu'infime, doit être préalablement étudié, analysé et porté à la connaissance du concierge du cimetière :

> Les morts ont un concierge, et il y a des heures auxquelles les morts ne sont pas visibles. [...] Certes, de tous les portiers de Paris, celui du Père-Lachaise est le plus heureux [...]. Cet homme a des registres pour coucher ses morts, ils sont dans leur tombe et dans ses cartons. Il a sous lui des gardiens, des jardiniers, des fossoyeurs, des aides. [...] Les morts sont des chiffres pour lui ; son état est d'organiser la mort. Puis enfin, il se rencontre, trois fois par siècle, une situation où son rôle devient sublime, et alors il est sublime à toute heure... en temps de peste. (V, 895)

Pure ironie, le narrateur met ici en place une rhétorique de l'attente, de l'accumulation et du recul. À travers de longues descriptions, et l'ajout constant de détails, il repousse la suite du récit, et par le fait même l'acmé. On retrouvera ce procédé narratif notamment dans la structure globale de l'*Histoire des Treize,* qui intègre volontairement cette attente narrative afin de construire le récit et donner lieu au romanesque, voire au mélodrame. Lieu immobile aux résidents sans vie, le cimetière fait de ses morts un souci administratif : pourquoi administrer un lieu privé de vie de la même façon qu'une ville de plusieurs milliers d'habitants ? En quelque sorte, la nécessité d'institutionnaliser le cimetière, outre bien sûr l'utilité de tenir à jour un registre des mortalités, est purement économique. S'agit-il alors d'écrire des rapports sur le seul principe qu'ils permettent de donner un salaire ?

Comme dans *La Maison Nucingen*, les données économiques et pécuniaires sont beaucoup trop importantes pour que l'homme puisse y créer ou y déceler du sublime. Tout semble le rattacher au superficiel. Les descriptions de ces passages sont d'une telle matérialité qu'ils éloignent le lecteur de l'histoire principal.

Conclusion

Le sujet de cette étude a permis de mettre en lumière deux éléments importants de *La Comédie humaine*. Certes, l'objectif initial de cet exercice était d'établir une typologie du sublime dans les œuvres réalistes de Balzac à l'aide de catégories diversifiées. Or, parallèlement à l'élaboration de cette typologie, il a fallu rendre compte de l'existence même du sublime dans l'esthétique balzacienne. Cette présence n'allait pas de soi : seulement quelques articles s'étaient penchés brièvement sur la notion, qui plus est en ne s'attachant généralement qu'à une œuvre en particulier — exception faite de la typologie de Renée de Smirnoff —, et ont ainsi démontré la propension de l'écriture balzacienne au sublime. Une investigation sur le phénomène se justifiait ainsi, les chercheurs s'accordant pour confirmer la possibilité d'une esthétique transcendantale reposant sur le sublime. Se confirme alors l'une de nos hypothèses, à savoir que l'association du réalisme et du sublime permettait une diversification des représentations.

Ces catégories se renouvellent et se complètent les unes les autres, permettant dès lors d'exprimer une variété d'émotions cohérente et substantielle grâce à l'utilisation d'un kaléidoscope de représentations. La pluralité de ces dernières se veut la conséquence de facteurs historiques et artistiques qui ont influencé Balzac. Ainsi, le romantisme en lui-même pose les assises de l'imaginaire balzacien par le renouvellement des formes et de leur esthétique. De ce cadre général découle ensuite le réalisme qui propose par définition la peinture de l'éclectisme social. Finalement, s'imposent à ces deux contextes les vues propres à l'auteur sur le roman, le récit et l'histoire. Les spécificités du sublime balzacien découlent de ces trois niveaux d'analyse qui furent abordés afin de pouvoir ultimement séparer les deux premiers paliers du dernier. On

constate que la fusion de procédés littéraires — structurels, narratifs et thématiques — vient asseoir l'écriture balzacienne dans l'histoire du sublime.

Voici pourquoi, avant même de pouvoir inscrire Balzac dans la grande tradition du sublime, il a été nécessaire de retracer les origines de ce concept d'une part, et les dissemblances théoriques, minimes ou considérables, d'autre part. Cette mise au point, qui a fait l'objet de la première partie, nous a permis de redécouvrir les concepts fondamentaux du phénomène à travers leur définition et application originelles. Cette recherche épistémologique nous a fait remonter au VIIIe siècle avant J.-C. avec Homère, chez qui les premiers vestiges de la notion de sublime s'observent — avant même que celle-ci soit dénommée ainsi. Les textes de Platon ont quant à eux démontré l'importance de la conception du monde et du monde de l'art dans l'appréhension d'une esthétique sublime : la différence déterminante entre la *présentation* et la *représentation* engage en effet une réflexion sur la cosmogonie antique et contemporaine, de même que sur le jugement et l'analyse de ces mondes. Par la suite, ce n'est qu'un millénaire plus tard, entre le Ier et IIe siècle, que Longin fonde la toute première théorie du sublime, père méconnu d'un traité de rhétorique définissant le phénomène et les moyens pratiques pour y parvenir. Son héritage dans l'histoire du sublime est sans commune mesure puisque les concepts qu'il élabore se retrouveront subséquemment dans toutes les théories renouant avec la notion.

Ces schèmes posés, il était de fait important de théoriser les changements littéraires, sociologiques et moraux opérés par Balzac dans ses œuvres pour déceler subséquemment en quoi l'esthétique sublime balzacien varie, se modernise et se spécialise par rapport aux sublimes des millénaires précédents. Il a donc été possible de souligner l'importance des changements dans les représentations de la société française, conséquence du climat politique hérité de la Révolution et du recul catalysé par la Restauration qui nie alors vingt-quatre ans d'histoire chèrement payée. La critique que fait Balzac de ce retour monarchique n'est d'ailleurs pas élogieuse, s'évertuant dans ses textes à parodier ou simplement à transposer le cirque ayant lieu dans cette arène qu'est la France en ce début du XIXe siècle. Dans cette analyse des modifications des mœurs

littéraires et sociales sous Balzac apparaissent dès lors les mécanismes du sublime qui singularisent l'écriture balzacienne : sont identifiés, comme sources et modèles, le mélodrame et le romanesque, deux genres qui fournissent à l'écrivain la forme et le fond, la structure et la matière. Car le romanesque influe à la fois sur le récit et l'histoire, le mélodrame sur la narration et l'histoire, permettant à Balzac de justifier le caractère parfois exagéré de certaines scènes. Ces deux concepts entretiennent également un climat d'attente et de surprise pour le lectateur qui cristallisera l'une des principales caractéristiques du sublime balzacien : le passage de l'ordinaire à l'extraordinaire. Mais les particularités affichées par la notion dans les textes de Balzac sont aussi la conséquence d'une démarcation avec les théories traditionnelles du sublime ; ou plutôt d'une réappropriation de celles-ci et de leur actualisation en rapport à des esthétiques contemporaines.

L'ellipse théorique prédominant entre la première partie et la typologie a servi à confronter ces conceptualisations précédant l'auteur, à ses textes. Autrement dit, nous avons préféré introduire d'abord le sublime dans ses origines pures, à travers les textes antiques, pour ensuite n'aborder les notions de Burke et Kant qu'au moment d'analyser le corpus : l'objectif était de nuancer certes les propos théoriques et d'éviter une lourdeur dans l'étude, tout en créant une instantanéité entre ce qui doit être (la théorie) et ce que Balzac réalise (l'œuvre).

De là prend forme la typologie qui se compose de neuf catégories : le sublime naturel, urbain, ornemental, musical, calculateur, communautaire, amoureux, sacrificiel et impétueux. Ces types sont eux-mêmes regroupés dans des catégories générales : le sublime sensoriel, le sublime rationnel, le sublime passionnel et le sublime déontique. S'adjoint enfin à celles-ci une contre-catégorie qui traite de l'anti-sublime ou de l'envers du sublime, pour reprendre une formule balzacienne. L'existence de ce sublime antinomique vient d'ailleurs confirmer notre hypothèse que la notion est bel et bien présente chez Balzac.

La typologie est alimentée par les œuvres composant *La Comédie humaine*, bien que l'analyse se construise autour d'un cœur d'une dizaine de romans. Les œuvres

abordées sont celles présentant une esthétique plus caractéristique, un sublime à la fois plus original et puissant, tout en s'arrêtant sur les scènes et personnages archétypiques de *La Comédie humaine*.

Deux œuvres ressortent toutefois de cette analyse. D'abord l'*Histoire des treize*, sorte de « petite comédie humaine » d'une richesse thématique et picturale exceptionnelle, qui dissimule en son sein presque tous les types de sublime répertoriés. Ensuite, l'on doit attribuer à *Melmoth réconcilié* un statut particulier, car si le texte ne propose pas en lui-même d'exemples de sublime, il théorise savamment les problématiques liées au schème. Bien que le sublime ne soit pas clairement discuté dans le texte, les positions qui y sont défendues s'accordent étrangement avec les concepts et les points de vue portant sur le phénomène. À travers la figure de Castanier, Balzac démontre ses aspirations philosophiques et de fait, indique que son écriture est le résultat d'un processus intellectuel réfléchi et abouti : la nouvelle fantastique paraît d'ailleurs tardivement (1835), la majorité des *Études philosophiques* ayant déjà paru entre 1830 et 1834. L'œuvre vient éclairer en quelque sorte le reste de *La Comédie humaine* puisque sont exposés au lecteur deux points de vue antinomiques : si *La Comédie humaine* illustre les combats de l'homme contre l'adversité et sa constante tentative pour atteindre le bonheur, *Melmoth* démontre que le bonheur se trouve dans la recherche et non l'aboutissement de cette quête.

Le caractère irraisonné de l'homme et le fait que le sublime dépasse théoriquement son entendement témoignent des limites de sa force d'action sur les éléments qui l'entourent. Mais l'échec anticipé cristallise la motivation primaire de l'individu qui s'engagera malgré tout dans une prospection de ce bonheur hors de portée. De ce fait, Balzac translate subtilement le sublime du domaine naturel au domaine sensible, concentrant dès lors son écriture sur la psychologie humaine et plus particulièrement sur ce qui pousse une personne à agir contre la raison : « De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause. Le savant ressuscite ainsi jusqu'aux verrues des vieux âges[488]. » (*RA*, X,

[488] Raymond Abellio, *La Recherche de l'Absolu,* suivi de *La Messe de l'athée*, *op. cit*. p. 22.

658) La cause et l'effet, Balzac les localise dans les passions humaines. Ces dernières constituent l'élément élémentaire et déontique du phénomène : elles permettent de susciter l'intérêt envers un objet et de mettre en mouvement les corps. Sans elles, le sublime n'existe tout simplement pas. Opportunément, l'œuvre balzacienne est strictement composée de passions qui n'attendent qu'à surgir. L'esthétique sublime ainsi présente chez l'auteur découle donc de ce goût avéré pour ce qui pousse l'individu aux limites de son existence dans l'unique objectif d'alimenter un désir.

Cette affection pour ce que l'on identifie comme le drame donne un rythme aux récits. Balzac prend alors comme parti de réunir plusieurs genres littéraires afin de pouvoir forger son style. N'est-il pas d'ailleurs amené, dès 1830, à discourir sur les théories romantiques, formulant alors « les règles de base d'une syntaxe dramaturgique du récit[489] » qu'il réutilisera pendant le reste de sa carrière d'écrivain ? Ce modelage de l'objet romanesque, conséquence de la disparition du drame sur les planches des théâtres, permet de produire des œuvres pouvant « remu[er] par les galvaniques secousses de cette poésie [dramatique] des sens, colorée, vivante, en chair et en os, […] à laquelle [il] s'abandonne avec tant de délices et de délire[490]. » (*OD,* II, 1194) Plus encore, se permet-il le mélange des genres en réinventant le modèle classique du roman grâce au roman dramatique, dissolvant roman, drame et théâtre en un seul projet. Et à l'instar du théâtre, le récit est marqué par des péripéties régulières qui viennent perturber et alimenter la diégèse, que nous dénommerons « contretemps ». Ceux-ci se présentent sous diverses formes, mais conduisent indubitablement au même résultat, c'est-à-dire à l'insuccès de l'entreprise. Résultat d'une structure supérieure, ces contrariétés se veulent ainsi un rappel de la vraie nature du sublime, puisque l'intervention du romanesque dans les récits prouve que la destinée et le sublime ne sont régis par aucune loi, et qu'ils constituent un axiome incontestable. Le contretemps se veut l'héritage direct du genre dramatique et témoigne donc de la théâtralisation du roman.

---

[489] Elena Del Panta, « Images du théâtre balzacien », *op. cit*., p. 101.
[490] Compte rendu publié anonymement par Balzac dans l'*Artiste*, le 2 octobre 1831.

Cette dernière illustre d'ailleurs l'une des caractéristiques balzaciennes en matière de sublime puisqu'elle procure au récit sa dimension réelle : elle réduit l'espace existant entre le livre et le lecteur, à la manière d'un public au théâtre où seule la fosse sépare l'acteur du spectateur. Grâce à l'application des règles dramatiques au domaine romanesque, Balzac crée une poétique de la gestuelle et du signe amenée respectivement par le mélodrame et la matérialité de la narration ; d'une part, une gestuelle de la démesure qui accentue l'émotivité et la puissance de la *présentation* ; d'autre part, une description qui peut prétendre à elle seule au statut d'art de manière autonome. « [C]'est justement l'accumulation des détails concrets, on s'en rend compte alors, qui [permet] de croire, chemin faisant, à ce[s] histoire[s] incroyable[s]. Tels sont les détours de l'efficacité romanesque, les ruses du génie[491] » démontrés par Balzac, incarnant avant ses personnages l'archétype par excellence et vivant du sublime.

À travers *La Comédie humaine*, Balzac « sonde l'abîme entre l'idéal et le réel[492]. » Le sublime est par définition un moyen de transport entre le monde matériel et spirituel. La démarche balzacienne, inspirée des travaux de Swedenborg, tente de relier ces deux mondes comme le démontrent ses *Études philosophiques* traitant du Mystique. « [V]oir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles » (*LL*, X, 202) est la mission que s'est donnée Balzac, laquelle se rapproche étrangement de notre propre approche dans l'appréhension du sublime. Et ce qui est étiqueté comme cause/effet du phénomène chez nous, c'est-à-dire « la sphère où la Méditation entraîne le savant, où la Prière transporte l'âme religieuse, où la Vision emmène un artiste » (*Sér.*, X, 236), Balzac le dénomme « somnambulisme magnétique » : un état second qui attire involontairement le sujet vers l'objet.

Il semble donc que la thématique du sublime, ainsi que son esthétique, ne soient pas absentes de l'écriture de l'auteur. Si l'on pense qu'il était au fait des théories du sublime par l'entremise des ouvrages publiés avant le XIXe siècle mais que ses intentions

[491] Raymond Abellio, *La Recherche de l'Absolu,* suivi de *La Messe de l'athée*, *op. cit*. p. 8.
[492] Tim Farrant, « Balzac et le mélange des genres », *op. cit*., p. 115.

demeuraient involontaires quant à l'exercice de cette notion, nous pouvons avec raison confirmer que Balzac tentait d'une manière ou d'une autre d'inscrire son écriture dans l'histoire de la philosophie.

La pluralité des catégories énoncées dans cette étude se veut à l'image de ses idées, ou à moindre échelle, de sa manière de condenser en un seul texte à la fois « épopée, satire, roman, conte, histoire, drame, folie aux mille couleurs[493] », pour prendre l'exemple de *La Peau de chagrin*. La spécificité du sublime balzacien se modèle dans un retour aux origines et à la translation des représentations « classiques », qui fait de l'homme et la société les récipiendaires d'une esthétique spirituelle. Cette dernière trouvera son référent dans le Mystique qu'il développe dans la première moitié des années 1830 où à l'instar du Créateur, Balzac désire « transcender les limites du temps et de l'espace […][494]. » Et nous confirmerons l'assertion de Baudelaire selon laquelle il est étonnant de constater que « la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il [a] toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire passionné[495]. »

[493] Introduction aux *Romans et contes philosophiques*, t. X, p. 1190.
[494] Tim Farrant, « Balzac et le mélange des genres », *op. cit*., p. 116.
[495] *L'Art romantique*, Paris, Michel Lévy, 1869 (réimpr. 1962), p. 177.

Bibliographie

TEXTES LITTÉRAIRES

AUREVILLY, Jules Barbey d', *Œuvres romanesques complètes,* édition établie par Jean Petit, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol.

AVAUX, André Félibien des, « Préface au recueil de 1667 », dans *Conférences de L'Academie Royale de Peinture et de Sculpture,* Paris, André Félibien des Avaux, 1669.

BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine,* Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 12 vol.
- *Correspondance,* Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol.
- *Gobseck*, Paris, Éditions Nathan (Coll. Carrés classiques), 2013.
- *Histoire des Treize,* Paris, Pocket (Coll. Pocket classiques), 1998, 518 p.
- *La Maison Nucingen. Melmoth réconcilié,* Paris, Gallimard (Coll. Folio classique), 1989, 245 p.
- *La Peau de chagrin,* Paris, Charles Gosselin et Urbain Canel Libraires, t. I, 1831.
- *Splendeurs et misères des courtisanes,* préface et notes de Pierre Barbéris, Paris Gallimard (Coll. Folio classique), 2010, 781 p.
- *Une Ténébreuse affaire,* texte présenté, établi et annoté par René Guise, Paris, Gallimard (Coll. Folio classique), 1973, 305 p.
- *La Vieille Fille*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1978, 348 p.

BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique*, Paris, Michel Lévy, 1869 (réimpr. 1962), 442 p.
- *Les Fleurs du mal*, Paris, Livre de poche (Coll. Classique), 1999, 374 p.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1966.
- *Œuvres complètes de Nicolas Boileau Despreaux*, Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1861, 720 p.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essais sur les révolutions. Génie du christianisme*, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1978, 2112 p.
- *Œuvres romanesques et voyages,* Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1969, 2 vol.

COLLECTIF, *Les Poètes français : recueil des chefs d'oeuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours …,* précédé d'une introduction par M. Saint-Beuve, sous la direction de M. Eugène Crépet, Paris, Librairie de L. Hachette et cie, 1861, t. IV, 739 p.

DIDEROT, Denis, « Salon », parus dans *Correspondance littéraire* de 1759, 1765, 1767, 1769 et 1771.

FÉNÉLON, *Dialogues sur l'éloquence*, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1983.

GAUTIER, Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 2002, 3 vol.

- *Les Poètes français (août 1862), Fusains et eaux-fortes. Œuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, 1978.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les Souffrances du jeune Werther*, traduit par Bernard Greothuysen, Paris, Gallimard (Coll. Folio classique), 2004, 192 p.

GOGOL, Nicolas, *Nouvelles de Pétersbourg*, traduit du russe par Gustave Aucouturier, Sylvie Luneau et Henri Mongault, Paris, Éditions Gallimard, 1998, 320 p.

GORGIAS, « Éloge d'Hélène », cité dans COURTINE, Jean-François *et als.*, *Du Sublime*, Paris, Éditions Belin, 1988, 336 p.

HOMÈRE, *Iliade. Odyssée*, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1955.

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris – Les Travailleurs de la mer,* Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1975, 1776 p.

- *Œuvres complètes. Critiques. La Préface de Cromwell. Littérature et philosophie mêlées. William Shakespeare. Proses philosophiques des années 60-65*, Paris, Éditions Robert Laffont (Coll. Bouquins), 2002, 756 p.
- *Œuvres complètes, Roman I. Han Islande. Bug-Jargal. Le Dernier jour d'un condamné. Notre-Dame de Paris. Claude Gueux. Annexe : Le « Bug-Jargal » du* Conservateur littéraire, Paris, Éditions Robert Laffont (Coll. Bouquins), 2002, 970 p.
- *Œuvres poétiques,* Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1964, t. I, 1744 p.
- *La Préface de Cromwell*, introduction, texte et notes par Maurice Souriau, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, 330 p.
- *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1963, t. I, 1840 p.
- *William Shakespeare*, Paris, Flammarion (Coll. Nouvelle bibliothèque romantique), 1973, 574 p.

MARX, Karl, *Œuvres. Économie*, édition établie et annotée par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 1965, 2000 p.

OVIDE, *Les métamorphoses (livres X, XI, XII)*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, 224 p.

PLATON, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1971, 1040 p.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations,* préface de René Char, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard (Coll. Poésie), 304 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du Contrat social ou Principes du droit politique et autres écrits autour du* Contrat social, introduction, commentaires et notes par Gérard Mairet, Paris, Livre de Poche (Coll. Classiques de la philosophie), 2008, 224 p.
- *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1964, t.II, 905 p.
- *Lettre à d'Alembert*, Paris, Flammarion, 2003, 240 p.

SADE, Donatien Alphonse François de, *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, Paris, Librairie Générale française (Coll. Classiques Livre de Poche), 1973, 378 p.
— *La Philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 1976, 312 p.

STAËL, Mme de, *De l'Allemagne*, Paris, Éditions Quillet (Coll. Classiques), 1928, 363 p.
- *De l'Allemagne* (1813), Paris, Garnier-Flammarion, 1968, t. II.

STENDHAL, Henri Bayle dit, *Racine et Shakespeare, suivi de XIX lettres à Stendhal,* Genève, Éditions Slatkine, 1998, 136 p.
- *Racine et Shakespeare*, préface et notes de Pierre Martino, Paris, André Delpeuch (Coll. Pages retrouvées), 1927, 179 p.
- *Vie de Rossini*, Édition présentée, établie et annotée par Pierre Brunel, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 1992, 575 p.

TEXTES PHILOSOPHIQUES

DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme*, introduction et notes par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1955.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présentation, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, 297 p.
FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse,* Paris, Payot (Coll. Petite bibliothèque Payot), 1997, 274 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, traduction de Charles Bénard, Benoit Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Livre de Poche (Coll. Classiques de la philosophie), 1997, 768 p.

- *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2012, édition originale 1807.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 1995, 540 p.
- *Œuvres philosophiques,* Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1984, t. I-II.

LONGIN, *Traité du sublime*, dans *Du sublime,* traduit du grec, présenté et annoté par Jackie Pigeaud, Paris, Éditions Payot et Rivages (Coll. Petit bibliothèque), 1993, 148 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie,* texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduction établie par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1986, 320 p.
- *Œuvres philosophiques complètes*, dirigé par Colli-Montinari, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1967.

SCHILLER, Friedrich von, *Du Sublime*, traduit par Adolphe Régnier, Arles, Éditions Sulliver, 2005, 160 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, traduction de Charles Bénard, Benoit Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Livre de Poche (Coll. Classiques de la philosophie), 1997, 768 p.

ÉTUDES CRITIQUES GÉNÉRALES

ADDISON, Joseph, « Sur les plaisirs de l'imagination », cité dans SAINT GIRONS Baldine, *Fiat lux, une philosophie du sublime*, Quai Voltaire (Coll. République des lettres), 1993, 628 p.
- *The Spectator*, Londres, George Routledge and Sons Ltd, n° 146, vendredi 17 août Friday 1711 ; n° 411, samedi 21 juin 1712 ; n° 412, lundi 23 juin 1712 ; n° 413, mardi 24 juin 1712 ; et n° 414, mercredi 25 juin 1712.

ALEXANDRIE, Clément d', *La Protreptique*, introduction, notes et traduction de Claude Mondésert, Paris, Édition du Cerf (Coll. Sources chrétiennes), 1949.

ANDRÉ, Jean-Marie, « Le beau-bizarre dans la peinture abstraite ou les pérégrinations d'une petite tache rouge », dans *Hegel*, ALN Éditions, Nancy, vol. 1, n° 3, 2011, pp. 35-46.

ARASSE, Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, 213 p.

AUGER, Louis-Simon, *Manifeste contre le romantisme*, publié en appendice de *Racine et Shakespeare*, Paris, Éditions Kimé (Coll. Rencontres), 1994, 123 p.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 2004.

BALLANCHE, Pierre-Simon, *Essai sur les institutions sociales dans leur rapport avec les institutions nouvelles*, Paris, Fayard (Coll. Corpus des œuvres de philosophies en langue française), 1991, 287 p.

BONSTETTEN, Charles-Victor, *Recherches sur les lois et la nature de l'imagination*, Genève, J.-J. Paschoud, 1807.

BOWMAN, F.-P., « La Nouvelle en 1832 », dans *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* (CAIEF), vol. XXVII, 1975, pp. 193-206.

BRUNEL, Pierre, *Mythe et Utopie : leçon de Diamante*, Naples, Vivarium (Coll. Biblioteca Europea), 1999.
- *Mythocritique. Théorie et parcours,* Paris, Presse universitaire de France, 1992.

CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard (Coll. Idées), 1987, 188 p.

CHASTEL, André, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique : études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, PUF, 1959, 578 p.

CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTERS, Philippe, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005.

COHN, Dorrit *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
COLLECTIF, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, précédé d'un essai de Marc Fumaroli, sous la direction d'Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard (Coll. Folio classique), 2001, 293 p.

DELCROIX, Maurice et HALLYN, F., *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris, Éditions Duculot, 1990.
ECO, Umberto, *Histoire de la beauté,* traduit par Myriem Bouzaher et François Rosso, Paris, Flammarion (Coll. Fiction étrangère), 2004, 440 p.

FAUCHERY, Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIe siècle (1713-1807). Essai de gynécomythie romanesque*, Paris, Armand Colin, 1972, 901 p.

FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Librairie Droz, 2002, 882 p.

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, H. Champion, 1999, 418 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétique), 1972.

GOIMARD, Jacques, « Le Mélodrame : le mot et la chose », dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 28, juillet 1979, pp. 17-65.

GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti (Coll. Biblio/essais), 1967, 493 p.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme I*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Coll. Grande bibliothèque Payot), 1993, 895 p.

HYTIER, Jean, *Les Arts de littérature,* Alger, Edmond Charlot, 1941, 207 p.

KRAKOVITCH, Odile, « Robert Macaire ou la grande peur des censeurs », dans *Europe*, nos 703-704, 1987, pp. 49-60.

LÉVY, Maurice, *Le Roman « gothique » anglais (1764-1824)*, Paris, Albin Michel (Coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité), 1995, 717 p.

MARCANDIER-COLARD, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, PUF, 1998, 298 p.

MAROT, Patrick, *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, Paris, H. Champion (Coll. Unichamp-essentiel), 2001, 185 p.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000, 202 p.

MÜNCH, Marc-Mathieu, *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature,* Metz, Centre de recherche « Littérature et spiritualité », 1991, 354 p.

PAULSON, William, *Les Genres de l'hénaurme siècle*, Ann Arbor, University Press of Michigan, 1989.

POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
QUINCEY, Thomas de, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard (Coll. Imaginaire), 1995, 176 p.

REIBNITZ, Barbara von, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, 'Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik'*, Stuttgart, Metzler, 1992, 414 p.

REVERDY, Pierre, *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1950.

ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981, 216 p.

RULLIER-THEURET, Françoise*, Le Texte de théâtre*, ouvrage publié sous la direction d'Anne-Marie Garagnon et Romain Lancrey-Javal, Paris, Hachette (Coll. Ancrages), 2003, 128 p.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard-NRF, 1938, 257 p.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984, 127 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. Tome II,* Paris, Belin, (Coll. Lettres sup), 1996, 317 p.

SAINT-YENNE, Étienne La Font de, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France,* Paris, Michel Lambert, 1722, 160 p.

VALETTE, Régis, *Catalogue de la noblesse française subsistante au XIXe siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2002.

ZANGARA, Adriana, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique. IIe siècle avant J.-C. - IIe siècle après J.-C.*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales et Librairie philosophique J. Vrin (Coll. Contexte), 2007, 318 p.

ÉTUDES BALZACIENNES GÉNÉRALES

BARBÉRIS, Pierre, *Balzac et le mal du siècle : contribution à une physiologie du monde moderne*, Paris, Gallimard, tome II, 1970, pp. 1223-1613.
- *Le Monde de Balzac*, Paris, Éditions Kimé (Coll. Détours littéraires), 1999, 637 p.

BAYARD, Pierre, « Balzac et le troc de l'imaginaire, lecture de *La Peau de chagrin »*, Paris, éditions Minard, 1978, 190 p.

BÉGUIN, Albert, *Balzac lu et relu*, Neufchâtel, La Baconnière et Paris, Éditions Le Seuil, 1965, 252 p.

BERTHIER, Philippe, *La Vie quotidienne dans* La Comédie humaine *de Balzac*, Paris, Hachette, 1998, 348 p.

BORDAS, Éric, *« Balzacien » : styles des imaginaires*, études réunies et présentées par Éric Bordas, Talence, Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature, 1999, 245 p.

BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess,* New Haven and London, Yale University Press, 1995, 256 p.

COUDREUSE, Anne, DELIGNON, Bruno et GENGEMBRE, Gérard, *Christs et madones chez Balzac. Sur quelques quelques morts dans la* Comédie humaine, études réunies par Gérard Gengembre, Poitiers, Faculté des lettres et des langues de Poitiers, 1997, 207 p.

DANGER, Pierre, *L'Éros balzacien*, Paris, José Corti, 1989, 180 p.

DONNARD, Jean-Hervé, *Balzac : les réalités économiques et sociales dans L*a Comédie humaine*,* Paris, Armand-Colin, 1961, 488 p.

DUCHET, Claude *et al.*, « Balzac et *La Peau de chagrin »*, études réunies par Claude Duchet, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1979, 187 p.

FERGUSON, Muriel B., *La Volonté dans* La Comédie humaine *de Balzac*, Paris, Libraire Georges Courville, 1935, 314 p.

GAUTIER, Théophile, *Honoré de Balzac*, édition revue et augmentée, Paris, Poulet-Malassi et de Broise libraires-éditeurs, 1859, 177 p.

HEATHCOTE, Owen, *Balzac and violence : representing history, space, sexuality and death in* La Comédie humaine, Oxford, Peter Lang, 2009, 288 p.

LE HUENEN, Roland, et PERRON, Paul, *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures*, études réunies par Roland Le Huenen et Paul Perron, textes de Henri Mitterand *et al.*, Montréal, Éditions, 1980, 230 p.

LONGAUD, Félix, *Dictionnaire de Balzac*, Paris, Larousse, 1969, 255 p.

LOTTE, Fernand, *Dictionnaire biographique des personnages fictifs* de La Comédie humaine*,* avant-propos de Marcel Bouteron, Paris, José Corti, 1952, 676 p.
- *Index des personnages fictifs et index des personnes réelles de la* Comédie humaine*,* revus et corrigés, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), tome XI, 1959.

LYON-CAEN, Judith, « Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes*. Paris et son discours », dans *Revue d'histoire du XIX*^{e} *siècle*, n^{0} 25, 2002, pp. 236-239.

MARCEAU, Félicien, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard (Coll. TEL), 1970, éd. revue et augmentée en 1986, 700 p.

MEININGER, Anne-Marie, *Généalogie des personnages de* La Comédie humaine*,* établie par Anne-Marie Meininger, réalisation graphique de Michel Brunel, de Judith Meyer-Petit, Paris, Paris-Musée/Maison de Balzac, 2005.

MOZET, Nicole, *Balzac au pluriel*, Paris, PUF (Coll. Écrivains), 1990, 318 p.

PONCEAU, Amédée, *Paysages et destins balzaciens*, Paris, Beauchesne, 1974, 240 p.

RICHER, Jean-François *et al.*, « Un lieu balzacien : le boudoir. *Illusions perdues* et *La Duchesse de Langeais* », dans *Itinéraires du XIX*^{e} *siècle*, édition et préface par Paul Perron, Roland Le Huenen et Stéphane Vachon, Toronto, Centre d'études du XIXe siècle Joseph Sablé, 1996, pp. 217-29.

SIPRIOT, Pierre, *Balzac sans masque : Splendeurs et misères des passions 1799-1850*, Robert Laffont, 1992.

VAILLANT, Alain. *Lecture et commentaire dans* Le Médecin de campagne. [En ligne].http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/medecin_de_campagne.htm.

ÉTUDES CRITIQUES SUR LE SUBLIME

BAILLIE, John, *Essay on the Sublime*, 1747.

CAIRN, *Le Sublime et le terrible* [ressource électronique], Paris, PUF (Coll. Revue philosophique de la France et de l'étranger), 2003, 528 p.

CARRIVE, Paulette, « Le Sublime dans l'esthétique de Kant », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 86, partie 1, Paris, A. Colin, 1986, pp. 71-85.

COURTINE, Jean-François, DEGUY, Michel, ESCOUBAS, Éliana *et als.*, *Du sublime*, Paris, Éditions Belin, 1988, 336 p.

CROUZET, Michel, *La Poétique de Stendhal : forme et société. Le Sublime*, Paris, Flammarion (Coll. Nouvelle bibliothèque scientifique), 1983, 327 p.

GEISENHANSLÜKE, Achim, *Le Sublime chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2000, 175 p.

HARTMANN, Pierre, *Du Sublime. De Boileau à Schiller*, suivi de la traduction de *Über das Erhabene*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, 189 p.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, « Sublime », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2004.

PARRET, Herman, *Phénoménologie et critique du sublime au quotidien*, Paris, Benjamins Publishing Company, 1988, 283 p.

MAROT, Patrick [dir.] *et als., La Littérature et le sublime,* sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Coll. Essais de littérature), 2007, 519 p.

MONK, Samuel, *The Sublime : A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie de, *La Sublimation*, Paris, PUF (Coll. Que sais-je), 2005, 127 p.

SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire (Coll. La République des lettres), 1991, 628 p.
- *Les Monstres du sublime : Victor Hugo, le génie et la montagne*, Paris, Paris-Méditerrannée, 2005, 155 p.
- *Le Pouvoir esthétique*, Houilles, Éditions Manucius, (Coll. Le Philosophe), 2009, 137 p.
- *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères (Coll. Littérature & idée), 2005, 247 p.

SCANFF, Yvon Le, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2007, 269 p.

VAUCHER, Louis, *Études critiques sur le* Traité du sublime *et sur les écrits de Longin*, Genève-Paris, J. Cherbuliez, 1854, 444 p.

ARTICLES ET ÉTUDES CRITIQUES SUR LES ŒUVRES

ARTICLES THÉMATIQUES

ANDRÉOLI, Max, « Balzac : de la substance à la sensation », dans l'*Année balzacienne*, n° 10, 2009, pp. 7-24.
- « *La Comédie humaine* : éléments d'une philosophie de la mémoire », dans l'*Année balzacienne*, n° 7, 2006, pp. 277-293.
- « Sublime et parodie dans les *Contes artistes* de Balzac », dans l'*Année balzacienne,* n° 15, 1994, pp. 7-38.

BARON, Anne-Marie, « Balzac et le *Contrat social* de Rousseau », dans l'*Année balzacienne*, n° 11, 2010, pp. 249-265.
- « Fantasmes et sublimation dans *Le Médecin de campagne* », dans l'*Année balzacienne*, n° 4, 2003, pp. 77-90.
- « Statut et fonctions de l'observateur balzacien », dans l'*Année balzacienne*, n° 10, 1989, pp. 301-16.

BERTHIER, Patrick, « Balzac et le théâtre romantique », dans l'*Année balzacienne*, n° 2, 2001, pp. 7-30.
- « Le Spectateur balzacien », dans l'*Année balzacienne*, n° 1, 2000, pp. 279-299.

BUI, Véronique, « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », dans l'*Année balzacienne,* n° 1, 2000, pp. 331-346.

CLAUDON, Francis, « Balzac à l'opéra », dans l'*Année balzacienne*, n° 1, 2000, pp. 375-384.

DIAZ, José-Luis, « Balzac face aux révolutions de la littérature », dans l'*Année balzacienne*, n° 9, 2008, pp. 25-42.

DELON, Michel, « Le Boudoir balzacien », dans l'*Année balzacienne*, n° 19, 1998, pp.227-45.

DEWULF, Geneviève, « Balzac et l'œuvre d'art (*Le Chef-d'œuvre inconnu* ; *Gambara* ; *Massimilla Doni*) », dans *L'Œuvre d'art : Balzac, Proust, Rilke*, Presses universitaires de Nancy, 1993, pp. 145-179

DIDIER, Béatrice, « Le Temps de la musique : trois nouvelles de Balzac », dans l'*Année balzacienne*, n° 8, 2007, pp. 49-58.

DONNARD, Jean-Hervé, « Balzac, lecteur de la Bible », dans l'*Année balzacienne*, n° 9, 1988, pp. 7-25.

DUPUIS, Danielle, « Balzac et l'école moderne : du sublime burkien au sublime balzacien », dans l'*Année balzacienne*, n° 7, 2006, pp. 295-320.
- « Entre théâtre et peinture : le tableau pathétique balzacien », dans l'*Année balzacienne*, n° 2, 2001, pp. 83-98

FARRANT, Tim, « Balzac et le mélange des genres », dans l'*Année balzacienne*, n° 1, 2000, pp. 109-118.

FRANCO, Bernard, « L'Illusion de l'art. *Über das Marionettentheater*, *Sarrasine* », dans l'*Année balzacienne*, n° 11, 2010, pp. 291-312.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Le Complot royaliste dans *La Comédie humaine* : traîtres, héros et viragos », dans l'*Année balzacienne*, n° 6, 2005, pp. 241-263.

FRØLICH, Juliette, « Codes de cœur - code de larmes : Balzac imagier et dramaturge de mélodrame », dans l'*Année balzacienne*, n° 2, 2001, pp. 57-67.

HEATHCOTE, Owen, « Images fantômes : mémoire, mort et sublime chez Balzac », dans l'*Année balzacienne,* vol. 5, 2004, pp. 183-201.

HIRDT, Willi, « L'Image d'Esther », dans l'*Année balzacienne*, n° 5, 2004, pp. 203-209.

LABOURET, Mireille, « À propos des personnages reparaissants. Constitution du personnage et « sens de la mémoire » », dans l'*Année balzacienne*, n° 6, 2005, pp. 125-142.
- « Méphistophélès et l'androgyne : les figures du pacte dans *Illusions perdues »*, dans l'*Année balzacienne,* 1996, n° 17, pp. 211-30.
- « Passion, durée, mémoire », dans l'*Année balzacienne*, n° 8, 2007, pp. 117-130.
- « Romanesque et romantique dans *Mémoires de deux jeunes mariées* et *Modeste Mignon* », dans l'*Année balzacienne*, n° 1, 2000, pp. 43-63.
- « Le Sublime de la terreur dans *Les Chouans* et *Une Ténébreuse affaire »*, dans l'*Année balzacienne*, vol. 11, 1990, pp. 317-327.

LASCAR, Alex, « Vautrin, du roman au théâtre », dans l'*Année balzacienne*, n° 1, 2000, pp. 301-314.

LORANT, André, « Balzac et la mélancolie. *Études philosophiques* », dans l'*Année balzacienne*, n° 7, 2006, pp. 193-211.

MÉRA, Brigitte, « Le Roman philosophique balzacien et la passion de l'absolu », dans l'*Année balzacienne*, n° 7, 2006, pp. 161-178.
- « Balzac et le mythe. À propos du *Supplément mythologique* de la *Biliographie Michaud* », dans l'*Année balzacienne*, n° 2, 2001, pp. 169-183.f

MICHEL, Arlette, « À propos d'un paysage : présence de la beauté dans le roman balzacien », dans l'*Année balzacienne*, n° 17, 1996, pp. 321-334.
« Colloque international sur Balzac et le romantisme », dans l'*Année balzacienne*, n° 1, 2000, pp. 7-275.
- « *Les Mariages de l'amour dans l'œuvre romanesque d'Honoré de Balzac*, Paris, Société d'édition « Les Belles lettres », 1978, 342 p.
- « Le Pathétique balzacien dans *La Peau de chagrin, Histoire des Treize, Le Père Goriot »*, dans l'*Année balzacienne*, n° 6, 1985, pp. 229-245.

MILNER, Max, « Extinction du mal et entropie dans les *Contes et romans philosophiques* », dans l'*Année balzacienne*, n° 7, 2006, pp. 7-16.

OSHITA, Yoshie, « L'Imaginaire mélodramatique dans l'Œuvre de Balzac », dans l'*Année balzacienne*, n° 1, 2000, pp. 315-329.

PANTA, Elena Del, « Images du théâtre dans le roman balzacien », dans l'*Année balzacienne*, n° 5, 2004, pp. 101-112.

SCHMITT-LOCHMANN, Blanche, « Sensation, sensibilité, émotion : « névroses romantiques » ou héritage du XVIIIe siècle », dans l'*Année balzacienne*, n° 10, 2009, pp. 141-156.

TILBY, Michaël, « Balzac et le jeu parodique dans *Gambara* », dans l'*Année balzacienne*, n° 7, 2006, pp. 83-117.

ARTICLES CRITIQUES SUR *UNE TÉNÉBREUSE AFFAIRE*

BÉRARD, Suzanne-J., « À propos d'*Une Ténébreuse affaire*, problème de genèse », dans *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, n° 15, 1963, pp. 331-340.

TAYLOR, F. M., « Mythe des origines et société dans *Une Ténébreuse affaire* de Balzac », dans *Nineteenth-century French studies*, vol. 14, n° 1-2, 1985, pp. 1-18.

ARTICLES CRITIQUES SUR *HISTOIRE DES TREIZE*

BORDAS, Eric, « La Composition balzacienne dans *Ferragus* et *La Fille aux yeux d'or* : de la négligence à l'ambivalence », dans *Orbis Litterarum : International Review of Literary Studies*, n° 49, 1994, pp. 338-347.

NISHIKAWA, Izumi, « L'Unité dans l'*Histoire des Treize* de Balzac — à travers les trois héroïnes », dans *Études de langue et littératures françaises*, n° 84, 2004, pp. 45-55.

ROGER, Nathalie Buchet, « De 93 à l'*Histoire des Treize* : la Terreur de (Marie-Antoinette de Langeais) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n° 1, Jan.-Fev. 2001, pp. 51-69.

ARTICLES CRITIQUES SUR *FERRAGUS*

FESTA-MCCORMICK, Diana, « Paris as the Grey Eminence in Balzac's Ferragus », dans *Laurels*, n° 51 (1), Printemps 1980, pp. 33-43.

MASSOL-BEDOIN, Chantal, « L'Énigme de *Ferragus* : du roman noir au roman réaliste », dans l'*Année balzacienne*, n° 8, 1987, pp. 59-77.

MILEHAM, James W., « Labyrinths in Balzac's *Ferragus* », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 23, n° 3-4, 1995, pp. 356-364.

PICHOIS, Claude, « Deux hypothèses sur *Ferragus* », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 56, 1956, pp. 569-572.

RAITT, Alan, « L'Art de la narration dans *Ferragus* », dans l'*Année balzacienne*, n° 17, 1996, pp. 367-375.

SMITH, Nigel E., « The Myth of the City in Balzac's *Ferragus* », dans *Romance Notes*, vol. 34 n° 1, Fall 1993, pp. 39-45.

ARTICLES CRITIQUES *LA DUCHESSE DE LANGEAIS*

BARON, Anne-Marie, « *La Duchesse de Langeais*, de Balzac à Rivette », dans *French Studies Bulletin : a quaterly supplement*, vol. 105, Winter 2007, pp. 85-88.

BODIN, Thierry, « Du côté de chez Sand : de *La Duchesse de Langeais* à *La Muse du département*, musique, couvent et destinée », dans l'*Année balzacienne*, 1972, pp. 239-256.

CASTRIES, Duc de, « *La Duchesse de Langeais* », dans *Nouvelle revue des deux mondes*, vol. décembre 1977, pp. 570-83.

DELECOLE, Daniele, « Le Rocher de Calpe et le couvent de la duchesse de Langeais », dans l'*Année balzacienne*, Paris, Garnier Frères, 1965, pp. 349-51.

FINAS, Lucette, « *La Duchesse de Langeais.* Un Dénouement à décrochements ou du bon usage de la corde », dans *La Duchesse de Langeais*, Pise, Pacini, 1987, pp. 35-49.

FIORENTINO, Francesco, « *La Duchesse de Langeais* et la critique de la passion romantique », dans l'*Année balzacienne*, n° 1, 2000, pp. 223-229.

LAGUÉRENNE, Lise de, « Des variations religieuses pour orgue de *La Duchesse de Langeais* à la sonate de Vinteuil », dans l'*Année balzacienne,* n° 16, 1995, pp. 83-97.

MICHEL, Arlette, « *La Duchesse de Langeais* et le romanesque balzacien », dans *Figures féminines et romans*, études réunies par Jean Bessière, Paris, PUF, 1982, pp. 89-108.

MILEHAM, James W., « Desert, desire, desesperance : space and play in Balzac's *La Duchesse de Langeais* », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 31, nos 3-4, Spring-Summer 2003, pp. 210-25.

PITTELOUD, Isabelle « Romanesque, pudeur et sublime dans *La Duchesse de Langeais* », dans l'*Année balzacienne*, n° 8, 2007, pp. 389-407.

ROY-REVERZY, Éléonore, « *La Duchesse de Langeais* : un romanesque de la séparation », dans l'*Année balzacienne,* n° 16, 1995, pp. 63-81.

VANONCINI, A., « *La Duchesse de Langeais* ou la mise à mort de l'objet textuel », dans*Travaux de littérature (Paris),* n° 4, 1991, pp. 209-215.

ARTICLES CRITIQUES SUR *LA FILLE AUX YEUX D'OR*

BOULARD, Stéphanie, « Double enquête sur *La Fille aux yeux d'or »*, dans *Paroles Gelées : UCLA French Studies*, n° 20 (2), automne 2003, pp. 36-44.

CZYBA, Lucette, « Misogynie et gynophobie dans *La Fille aux yeux d'or »*, dans *La Femme au XIXe siècle : littérature et idéologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, 201 p.

DRENT, Janke, « Balzac et le nom de Paquita Valdes », dans l'*Année balzacienne*, 1974, pp. 325-27.

HOFFMAN, Léon-François, « Mignonne et Paquita », dans l'*Année balzacienne*, Paris, Éditions Garnier, 1964, pp. 181-86.

PERRY, Catherine, « *La Fille aux yeux d'or* et la quête paradoxale de l'infini », dans l'*Année balzacienne*, n° 14, 1993, pp. 261-84.

TREMBLAY, Victor-Laurent, « Qui es-tu, Paquita ? », dans *Modern Language Studies*, vol. 22, n° 1, Winter 1992, pp. 57-64.

ARTICLES CRITIQUES SUR *ILLUSIONS PERDUES*

CUSSET, Catherine, « Illusion et ambition entre l'homme sadien et l'homme romantique : l'Homme balzacien », dans *L'infini,* spring 1987, n° 18, pp. 115-20.

LABOURET, Mireille, « Méphistophélès et l'androgyne : les figures du pacte dans Illusions perdues », dans l'*Année balzacienne,* 1996, n° 17, pp. 211-30.

NICOLAS, Jérôme, « « Quels sont les plus forts ?» : la question de la prédestination des personnages d'*Illusions perdues* », dans *Information littéraire*, juil.-sept. 2004, n° 56 (4), pp. 42-44.

NOIRAY, Jacques, « Mémoire, oubli, illusion dans *Illusions perdues*. L'exemple de Lucien de Rubempré », dans l'*Année balzacienne*, n° 8, 2007, pp. 185-196.

RICHER, Jean-François, « Un Lieu balzacien : Le boudoir : *Illusions perdues* et *La Duchesse de Langeais* », dans *Itinéraires du XIXe siècle*, édition et préface par Paul Perron, Roland Le Huenen et Stéphane Vachon, Toronto, Centre d'Études du XIXe siècle Joseph Sablé, 1996, pp. 217-29.

ARTICLES CRITIQUES SUR *EUGÉNIE GRANDET*

AMOSSY, Ruth, « La Configuration du dandy dans *Eugénie Grandet* », dans l'*Année balzacienne*, 1975, pp. 247-261.

CASTEX, Pierre-Georges, « L'Ascension de M. Grandet », dans *Europe*, 1965, pp. 247-263.

MOZET, Nicole, « De sel et d'or : *Eugénie Grandet*, une histoire sans histoire », dans *Corps/décors : femmes, orgie, parodie*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 203-220.

BECK, William J., « Dandyism and the Dandy in Balzac's Eugénie Grandet », dans *USF Language Quaterly*, 1979, n° 18 (1-2), pp. 23-26.

ARTICLES CRITIQUES SUR *LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU*

BARTOLI-ANGLARD, Véronique, « L'Art et l'idéal dans le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », dans *L'École des lettres*, 15 avril 1994, pp. 21-44.

COLLINI, Patrizio, « Iconolâtrie et iconoclastie : *Le Chef-d'œuvre inconnu* et le romantisme allemand », dans l'*Année balzacienne*, n° 5, 2004, pp. 75-85.

ERLER, Pierre, « Le dernier coup de pinceau », dans *Autour du « Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985, pp. 133-147

ARTICLES CRITIQUES SUR LE *PÈRE GORIOT*

BARON, Anne-Marie, « La Double lignée du père Goriot ou les composantes balzaciennes de l'image paternelle », dans l'*Année balzacienne*, n° 6, 1985, pp. 299-311.

BRUNEL, Pierre, « Le Sublime et le grotesque chez Balzac : l'exemple du *Père Goriot* », dans l'*Année balzacienne*, vol. 2, 2001, pp. 31–56.

CHEN, Wei-ling, « *Le Père Goriot*, autodestructeur », dans *NTU Studies in Language and Literature*, n° 11, December 2002, p. 45–69.

MATZAT, Wolfgang, « L'image de la ville et sa fonction dans *Le Père Goriot* », dans l'*Année balzacienne*, n° 5, 2004, pp. 303-315.

PAISSE, Jean-Marie, « Un Portrait du *Père Goriot* », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1968, pp. 125–130.

ARTICLES CRITIQUES SUR *LA PEAU DE CHAGRIN*

JUNG, Willi, « *La Peau de chagrin* : une théorie romantique du temps », dans l'*Année balzacienne*, n° 8, 2007, pp. 105-115.

DICTIONNAIRES

FURET, François et OZOUF, Mona, *Dictionnaire critique de la Révolution française. Acteurs*, Paris, Flammarion (Coll. Champs), 1992, 466 p.

FURET, François et OZOUF, Mona, *Dictionnaire critique de la Révolution française. Idées*, Paris, Flammarion (Coll. Champs), 2007, 540 p.

GRANT, Michael et HAZEL, John, *Dictionnaire de la mythologie. Un guide utile et précis. Et une initiation aux sources légendaires de notre civilisation*, traduction française par Étienne Leyris, Paris, Éditions Seghers (Coll. Marabout), 1975, 384 p.

PONS, Jacques, « Symbolisme de l'Agneau », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. http://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-de-l-agneau/.

Index des œuvres balzaciennes

A

Adieu 104, 138, 197, 211, 322, 359
Auberge rouge (L') 356

B

Béatrix 13, 162, 178, 392

C

Cabinet des Antiques (Le) 79, 264
César Birotteau 295
Chef-d'œuvre inconnu (Le) 9, 127, 202, 217, 219, 233, 234, 238, 281, 304, 307, 310, 311, 313, 314, 315, 318, 320, 321, 322
Chouans (Les) 9, 10, 11, 313, 318, 395
Colonel Chabert (Le) 149, 197
Correspondance 26, 107, 235, 385, 386
Cousine Bette (La) 298
Curé de Tours (Le) 78
Curé de village (Le) 202, 223

D

Député d'Arcis (Le) 11, 248
Drame au bord de la mer (Un) 162
Duchesse de Langeais (La) ... 8, 9, 76, 82, 87, 90, 93, 95, 99, 100, 111, 112, 120, 125, 137, 155, 156, 161, 162, 166, 171, 178, 185, 186, 194, 202, 204, 205, 206, 209, 214, 225, 228, 230, 231, 264, 267, 270, 275, 281, 287, 288, 290, 322, 324, 325, 341, 392, 397, 398, 399

E

El Verdugo 79
Employés (Les) 223, 225, 238, 397
Enfant maudit (L') 160, 161, 184
Eugénie Grandet 76, 114, 118, 246, 295, 297, 369, 399

F

Facino Cane 356
Femme de trente ans (La) 184
Ferragus 9, 76, 96, 108, 109, 110, 118, 178, 185, 186, 191, 195, 202, 206, 207, 209, 214, 217, 218, 245, 262, 263, 264, 267, 275, 279, 282, 283, 284, 286, 287, 292, 322, 340, 370, 372, 373, 374, 389, 396, 397
Fille aux yeux d'or (La) ... 82, 100, 101, 123, 124, 133, 185, 186, 189, 190, 191, 193, 195, 202, 213, 216, 250, 264, 265, 275, 287, 310, 330, 331, 333, 335, 336, 397, 398

G

Gambara 70, 130, 224, 225, 226, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 304, 310, 311, 312, 356, 395
Gobseck 8, 116, 117, 133, 216, 264, 385

H

Histoire des Treize 68, 82, 95, 104, 108, 109, 111, 112, 115, 118, 123, 127, 155, 166, 172, 185, 186, 193, 194, 195, 197, 198, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 242, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 323, 325, 339, 373, 374, 385, 396, 397
Honorine 304, 389, 390

I

Illusions perdues 70, 76, 83, 130, 133, 185, 202, 216, 242, 243, 244, 322, 340, 363, 392, 395, 399

J

Jésus-Christ en Flandre 28, 88, 177

L

Lettres à Mme Hanska 107, 134, 342
Louis Lambert 140, 180, 295, 382
Lys dans la vallée (Le) 76, 96, 173, 174, 182, 202, 264, 322

M

Maison du chat-qui-pelote (La) 323
Maison Nucingen (La) .. 206, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 366, 370, 375, 385
Maître Cornélius 39
Massimilla Doni 70, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 239, 310, 395
Médecin de campagne (Le) 9, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 202, 311, 340, 393, 394
Melmoth réconcilié 77, 340, 341, 344, 362, 365, 380, 385
Messe de l'athée (La) 380, 382
Modeste Mignon 256
Muse du département (La) 397

Œ

Œuvres diverses.... 141, 179, 274, 275, 357, 381

P

Pathologie de la vie sociale..... 275
Paysans (Les) 11
Peau de chagrin (La)..... 8, 133, 135, 202, 214, 217, 219, 222, 335, 355, 362, 363, 383, 385, 391, 392, 396

Père Goriot (Le).. 8, 9, 10, 76, 95, 102, 115, 116, 127, 132, 133, 185, 190, 191, 197, 242, 243, 244, 259, 281, 284, 295, 298, 299, 300, 322, 342, 344, 373, 396, 400
Petites misères de la vie conjugale 129
Physiologie du mariage 11
Pierrette..... 202, 389
Préface au Livre mystique 73, 163, 174, 179, 180
Proscrits (Les) 141, 180

R

Rabouilleuse (La) 131, 164
Recherche de l'Absolu (La) 76, 96, 98, 119, 138, 140, 214, 251, 266, 280, 281, 298, 348, 368, 380, 382

S

Sarrasine 59, 70, 71, 72, 122, 127, 130, 183, 202, 233, 234, 235, 239, 395
Séraphîta..... 141, 144, 180, 382
Sigmund Freud..... 12, 272, 280, 281, 283, 325

T

Ténébreuse affaire (Une) ... 9, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 88, 96, 97, 102, 103, 106, 206, 245, 246, 247, 252, 255, 257, 296, 385, 395, 396

V

Vendetta (La)..... 138, 342
Vieille Fille (La) 76, 105, 106, 107, 121, 295, 385

Index des auteurs et des notions sur le sublime

B

Beau ... 23, 73, 76, 122, 143, 173, 174, 175, 176, 180, 182, 183, 192, 199, 201, 278

E

Edmund Burke 7, 11, 23, 24, 143, 149, 150, 151, 154, 164, 168, 169, 170, 172, 175, 176, 177, 180, 197, 203, 214, 221, 222, 242, 272, 279, 281, 303, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 362
- Astonishment 7, 154, 164, 203
- *Delight* 164, 168, 170, 171, 172, 196, 272, 303

Emmanuel Kant 7, 11, 23, 24, 25, 38, 47, 56, 143, 149, 150, 151, 152, 154, 157, 158, 163, 164, 165, 170, 171, 172, 175, 176, 183, 199, 203, 221, 236, 241, 242, 252, 303, 332, 333, 340, 362, 364, 393
- Sublime dynamique 24, 149, 152, 156, 163, 164, 165, 172, 196, 203, 364
- Sublime mathématique 24, 137, 149, 152, 156, 158, 165, 199, 263, 304, 340, 367
  - Infini (L') 7, 24, 120, 121, 137, 143, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 167, 168, 170, 186, 195, 199, 214, 217, 227, 241, 257, 271, 328, 363, 364, 366, 367, 398, 399
  - Sécurité 33, 40, 47, 152, 159, 162, 163, 168, 172, 186, 196, 197, 205, 222, 283, 295, 333, 336

F

Friedrich Hegel 12, 26, 221, 362, 388

Friedrich Nietzsche 11, 12, 25, 28, 30, 32, 35, 36, 198, 199, 200, 201, 221, 303, 335, 362, 390, 393
- Apollinien. 25, 39, 42, 198, 199, 200, 201, 221
- Dionysiaque ... 25, 31, 91, 198, 199, 200, 201, 220, 221, 231, 235, 236, 238, 273, 303, 335

H

Homère 11, 22, 28, 29, 30, 32, 34, 37, 39, 41, 51, 52, 57, 62, 200, 336, 352

J

Jean-Jacques Rousseau 272, 273, 274, 275, 277, 279, 305, 307, 308, 315, 316, 347

L

Longin. 11, 13, 22, 27, 28, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 52, 55, 56, 58, 60, 61, 86, 149, 150, 153, 154, 164, 173, 174, 176, 177, 182, 199, 200, 216, 220, 221, 236, 252, 295, 303, 332, 340, 341, 362, 365, 394
- *Alètheia* 53, 111, 293
- *Ekstasis* 40, 41, 43, 52, 61, 200
- *Mania* 35, 37, 249
- *Nomos* 49, 60, 340, 363
- *Technè* 34, 37, 52, 55, 60, 61, 70

N

Nicolas Boileau 11, 22, 23, 24, 27, 28, 38, 41, 150, 151, 154, 169, 176, 362, 385, 393

P

Platon . 11, 22, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 60, 71, 174, 199, 311
- *Présentation* 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 67, 70, 71, 75, 85, 95, 122, 143, 149, 151, 152, 154, 156, 158, 162, 165, 167, 172, 173, 178, 182, 183, 186, 196, 197, 198, 199, 203, 210, 234, 295, 332, 348, 387, 388
- *Représentation*. 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 58, 70, 71, 75, 122, 124, 151, 154, 164, 199, 311, 348, 350, 360

S

Sigmund Freud 12, 272, 280, 281, 283, 325

Table des matières

REMERCIEMENTS 1

SOMMAIRE 3

INTRODUCTION 7

PREMIÈRE PARTIE / ÉPISTÉMOLOGIE D'UNE THÉORIE SUBLIME À L'ANTIQUITÉ 19

INTRODUCTION 21

CHAPITRE I / THÉORIE DE L'ENTHOUSIASME 27
- HOMÈRE 28
- PLATON 33
- LONGIN 38

CHAPITRE II / THÉORIE DE L'ART ANTIQUE 46
- PLATON ET LONGIN : PRÉSENTATION CONTRE REPRÉSENTATION 48
- QUESTION DE DÉTERMINISME 60

DEUXIÈME PARTIE / BALZAC : RÉAPPROPRIATION ET REDÉFINITION 65

INTRODUCTION 67

CHAPITRE I / DE L'UTILISATION DES SCHÈMES ANTIQUES 69

CHAPITRE II / HÉRITAGE DES CONCEPTIONS CLASSIQUES 73
- UNE GÉOGRAPHIE MORALE 76
- LA BRAVE ET LA HARPIE : REPRÉSENTATIONS FÉMININES 84
  - *Question d'anachronisme naturel* 84
  - *La médiocratie* 92
  - *De l'amour* 95
- LE DANDY ET LE SEIGNEUR : REPRÉSENTATIONS MASCULINES 99
- CONFRONTATION NATURELLE EN MILIEU URBAIN 108
  - *La noblesse vénale* 109
  - *La nouvelle noblesse* 110
  - *La noblesse dépravée* 112
  - *La noblesse intermédiaire* 113
  - *Incohérence historique : inversion des types littéraires* 115

CHAPITRE III / LA NATURE FEMELLE : ENTRE ICONOLÂTRIE ET ICONOCLASTIE 120

CHAPITRE IV / MÉLODRAME ET ROMANESQUE 128
- DU MÉLODRAME 128
- DU ROMANESQUE 136

CHAPITRE V / CRITÈRES DU SUBLIME 141

TROISIÈME PARTIE / TYPOLOGIE DU SUBLIME 147

INTRODUCTION 149

CHAPITRE I / LE SUBLIME SENSORIEL 150

LE SUBLIME NATUREL 151
LE PAYSAGE KANTIEN 155
LE PAYSAGE BURKIEN 166
L'ENFLURE DU SUBLIME 173

LE SUBLIME URBAIN 183
BASFONDOMANIE : PERSONNIFICATION, ANTHROPOMORPHISME ET GÉOGRAPHIE 186
ANTILOGIE TOPOLOGIQUE DE L'HOMME 193
À PROPOS DU SUBLIME 197

LE SUBLIME ORNEMENTAL 202
LA FASCINATION DU PAYSAGE ROMANTIQUE 203
LE ROMAN THÉÂTRAL 205
UNE STYLISTIQUE DU TROP-PLEIN 212

LE SUBLIME MUSICAL 224
DIALOGUE MUSICAL 225
TRILOGIE DES SENS : THÉORIES ET PRATIQUES 233

CHAPITRE II / LE SUBLIME RATIONNEL 241

LE SUBLIME CALCULATEUR 242
DU CARACTÈRE DES PERSONNAGES 245
D'UNE ÉLABORATION DIÉGÉTIQUE DISPOSANT AU SUBLIME 252

LE SUBLIME COMMUNAUTAIRE 260
LA COMPOSITION DES TREIZE 260
UN STYLE AU SERVICE DE LA NARRATION 268

SCHÉMATISATION D'UN ROMANESQUE SUBLIME 270
SUR L'HOMME ET LA SOCIÉTÉ 272

CHAPITRE III / LE SUBLIME PASSIONNEL 277

LE SUBLIME AMOUREUX 278
AMOUR ET PASSION, PLAISIR ET DOULEUR : THÉORIES DE LA DISTINCTION 279
LA PHÉNOMÉNOLOGIE DU BOUDOIR 285
NE TOUCHEZ PAS À LA HACHE 290
EXEMPLES DE L'AMOUR PASSIONNEL 292

LE SUBLIME SACRIFICIEL 295

CHAPITRE IV / LE SUBLIME DÉONTIQUE 303

CRÉATION ARTISTIQUE : PROBLÉMATIQUE D'ANTHROPOGENÈSE 305
PYGMALION 307
MÉDUSE 309
L'UTOPIE 310
DE L'ANIMATION 311

LE SUBLIME IMPÉTUEUX 318
LA FIGURE DE L'ARTISTE 321
LE BOUDOIR DE MONTRIVEAU 323
L'ASSASSINAT DE PAQUITA 330

CHAPITRE V / LE SUBLIME ANTINOMIQUE OU L'ANTI-SUBLIME 339

L'ARGENT ET L'INSTITUTION BANCAIRE 340
THÉMATIQUE ET DIÉGÈSE 341
UNE QUESTION DE STRUCTURE 350
UNE QUESTION DE GENRE 357

LA TOUTE-PUISSANCE OU MELMOTH RÉCONCILIÉ 362

LA PROFANATION DE LA MORT ET L'ADMINISTRATION 370

CONCLUSION 377

BIBLIOGRAPHIE 385

INDEX DES ŒUVRES BALZACIENNES 402

INDEX DES AUTEURS ET DES NOTIONS SUR LE SUBLIME 404

TABLE DES MATIÈRES 407