

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Portraits d'artistes.
L'absolu mythique dans l'œuvre d'Honoré de Balzac.

par Emmanuel Pistre

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M. A.)
en études des littératures de langue française

Août 2007

© Emmanuel Pistre, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Portraits d'artistes.
L'absolu mythique dans l'œuvre d'Honoré de Balzac.

présenté par :
Emmanuel Pistre

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierssens, Michel

Vachon, Stéphane

Nepveu, Pierre

Mémoire accepté le :

01 décembre 2007

SOMMAIRE

Le XIX^e siècle reste une époque très proche de la nôtre, tant par l'évolution sociale dont il fut le témoin, que par les révolutions techniques qu'il engendra. Comprendre le XIX^e siècle, c'est également comprendre le XX^e et, jusque dans une certaine mesure, le XXI^e. Balzac le croyait également, et une grande partie de son œuvre, *La Comédie humaine*, fut consacrée à représenter la société contemporaine de son époque. Dès ses premiers écrits, il se considéra plutôt historien qu'écrivain.

Pourtant, dans les *Études philosophiques*, les textes de l'auteur ne se limitent pas à refléter la réalité, mais posent les bases de la condition humaine. Le caractère épistémique des écrits appartenant aux *Études philosophiques* révèle une complexité qui fait appel aux origines, aux temps anciens qui définirent et imaginèrent le monde d'une certaine façon. Nourris d'archétypes fondateurs, de mythes cosmogoniques, les textes de Balzac développent un système subtil visant à expliquer le monde. Pourtant, le XIX^e siècle fait *tabula rasa* ; il rejette le classicisme, la tradition et les écrits ancestraux, qui étaient jusqu'alors des modèles à suivre. Qu'il soit gréco-romain ou judéo-chrétien, le mythe a une fonction épistémique certaine : « les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, quoique nous soyons dévorés par les mythes. Les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout », écrit Balzac dans *La Vieille fille*¹.

Comment expliquer cette place si importante du mythe et du sacré dans les écrits de Balzac ? Comment, dans cette société de modernité où la science remplace la religion,

¹ Honoré de Balzac, *La Vieille fille, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, p. 935.

considérer l'importance et le poids du mythe sur les hommes et plus particulièrement les hommes de génie peints par Balzac ?

Le mythe est récurrent dans l'œuvre de l'auteur, parfois même obsédant. Il revient inlassablement, mais de façon précise dans les écrits de Balzac. Une attention toute particulière portée aux manuscrits de l'auteur suffit à nous en convaincre. Cet intérêt porté par l'auteur à la place du mythe, semble alors signifier plus qu'il y paraît. Le mythe, en tant que discours cosmogonique racontant la création du monde, ou d'autres mondes, n'est-il pas le moyen le plus juste de dire la société ?

Cette étude se donne la tâche de définir les mythes les plus importants de certains récits de *La Comédie humaine*, afin de voir en quoi ils expliquent et participent à la chute des génies présentés par Balzac.

Mots clé : XIX^e siècle – Balzac – création artistique – mythe - absolu

Abstract

The nineteenth century is an era very similar to ours; indeed, it witnessed social evolutions and generated technical revolutions. To understand the nineteenth century is also to understand the twentieth and, in certain regards, the twenty-first. Balzac believed this also, and a great portion of his work, *La Comédie humaine*, was consecrated to representing the contemporary society of his time. Indeed, in his first writings, he considered himself more of an historian than a writer.

Even so, in *Études philosophiques*, the author didn't limit his writing to reflecting reality, but rather he set the basis of the human condition. The epistemic character of the writings belonging to *Études philosophiques* reveals a complexity that calls upon our origins, the ancient times that defined and imagined the world in a certain way. Nourished by founding archetypes, the cosmological myths, Balzac's texts develop subtle systems which attempt to explain the world. Even so, the nineteenth century did *tabula rasa*; it rejected classicism, tradition and the ancestral writings, which were up till then the models to follow. Whether it may be Greco-Roman or Judaeo-Christian, the myth certainly has an epistemic functionality: « les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, quoique nous soyons dévorés par les mythes. Les mythes nous pressent de toutes part, ils servent à tout, ils expliquent tous »¹, writes Balzac in *La Vieille fille*².

How can one explain the importance of the myth and of the sacred in the writings of Balzac? How, in this modern society where science replaces religion, can we grasp the importance and the weight of myth on men and more precisely on the genius men depicted by Balzac?

¹ A liberal translation would read as follows: « the modern myths are even less understood than the ancient myths, even though we are devoured by myths. Myths press upon us from all sides, they serve all purposes, they explain all.»

² Honoré de Balzac, *La Vieille fille*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, p.935.

Myth is a recurring theme in the works of the author, sometimes it even borders on an obsession. It tirelessly, yet precisely, comes back in all of Balzac's writings. A small amount of attention to the author's manuscripts is all that is needed to convince us of this truth. The author's interest in the place of the myth tends to mean more than it seems. Isn't myth, as a cosmological concept retelling the creation of the world, or of other worlds, the truest way to describe society?

This study gives itself the task of defining the most important myths in a selection of texts taken in *La Comédie humaine*. Its goal is to define to which extent they explain and participate in the fall of the geniuses depicted by Balzac.

Keywords: nineteenth century, Balzac, artistic creation, myth, absolutes

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	III
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE : PORTRAITS D'ARTISTES.....	8
À la recherche de l'absolu : la quête de la perfection comme Graal artistique..	12
Entre idéal et matière : Protée en filigrane.....	20
Entre illusions et désillusions, les tentations et l'aveuglement du créateur.....	29
Les pouvoirs de la pensée.....	47
DEUXIÈME PARTIE : VISAGES MYTHIQUES.....	57
Pour une poétique du mythe.....	61
L'irréalisme balzacien.....	72
La « substructure mythique » : le récit d'une cosmogonie artistique.....	81
L'univers céleste.....	110
CONCLUSION.....	125
BIBLIOGRAPHIE.....	132

Remerciements

Comme préambule à ce mémoire, nous tenons à remercier sincèrement certaines personnes ayant contribué à la réalisation de cette étude :

- M. Stéphane Vachon, pour ses nombreuses et ô combien attentives lectures, pour toutes ses critiques éclairées et pour la confiance qu'il nous a toujours témoignée.
- Ma conjointe, ainsi que ma famille qui, malgré la distance, n'a jamais cessé de soutenir ce projet.

INTRODUCTION

Vers la fin du XVIII^e siècle, alors que les philosophes du siècle des Lumières défendent le progrès et se battent contre l'irrationalité, un courant illuministe se développe en Europe. Les précurseurs et fondateurs de ce courant furent importants et marquèrent l'imaginaire populaire et lettré du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle interroge l'humanité et plus particulièrement l'individu. Les réflexions de Hobbes, philosophe qui modifie la vision sociale, de Locke avec son *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, et Rousseau qui sert de référence culturelle, modifient l'imaginaire littéraire. Le romantisme naît de divers bouleversements culturels et le terme apparaît pour la première fois sous la plume de Jean-Jacques Rousseau au XVIII^e siècle (*Rêveries du promeneur solitaire* en 1776-1778), même si c'est en Allemagne que le romantisme prend véritablement sa source, à une époque où l'irrationalisme triomphe, avec Goethe (*Les souffrances du jeune Werther* en 1774 et *Faust* en 1775).

Le XIX^e siècle est celui de la pensée romantique. Depuis le début du siècle, l'horizon culturel s'est élargi révélant de nouvelles préoccupations et favorisant certains débats. La question des artistes est au cœur des réflexions en 1830. Le débat opposant Ingres à Delacroix fait rage. La bourgeoisie réactionnaire est rébarbative à toute idée de novation. C'est contre cette pensée bourgeoise, cette rectitude, avec une reconnaissance de l'art classique que va la pensée romantique.

La représentation de l'artiste se modifie également : l'artiste devient un être doué d'une sensibilité extraordinaire puisant dans son art une force et un don presque divins. Les romantiques réclament le droit de se perdre dans l'art, un droit au chaos, au défi et à l'obscurcissement. Ils privilégient l'ombre à la lumière, le rite menant à l'illumination et les profondeurs de l'être. La fascination pour un idéal et la recherche d'un absolu pousse les romantiques à entreprendre une quête du savoir comme acte intellectuel de création :

La Révolution a appris aux hommes du XIX^e siècle, du moins au plus lucides, que la filiation passe désormais par l'invention. C'est pourquoi, dans *La Comédie humaine*, ce n'est pas tellement la naissance des enfants qui sert de métaphore à la création artistique que l'inverse : c'est en fait la création artistique qui aide à repenser la filiation des générations, l'identité de l'écrivain ou de l'artiste devenant exemplaire pour les individus modernes en quête de statut symbolique¹.

La conception de l'art chez Balzac se nourrit des mêmes idéaux. Balzac dévoile très vite, dès les années 1820, les préoccupations principales qui seront siennes : le problème de la connaissance est au fondement des *Études philosophiques*, lesquelles incarnent le drame de la pensée. Dès lors apparaît une ambiguïté, dans la volonté d'unifier le positif et le négatif : désir profond de montrer une unité créatrice de l'art et du monde. La conception du génie créateur chez Balzac est à la fois fascinante et problématique. La réflexion de l'auteur sur l'art est le reflet de l'idée totalisante qu'il se fait de sa *Comédie humaine*. La création artistique doit aspirer à l'idéal, au tout, et à l'unité. L'inspiration créatrice est aux sources de la conception artistique balzacienne. Son origine est trouble, incertaine :

¹ Nicole Mozet, « La question de l'origine à l'origine du roman balzacien », *Balzac : une poétique du roman* [dir. Stéphane Vachon], Saint-Denis, France : Presses Universitaires de Vincennes ; Montréal : XYZ éditeur, 1996, p. 289.

l'évanescence, l'immatérialité, l'insaisissable et incontrôlable inspiration créatrice, véritable entité autonome, nourrit les textes de l'auteur. Cette inspiration est inexplicable. Elle remonte à la nature même de l'être, qui, investie d'archétypes fondateurs, confère au pouvoir créateur un visage mythique :

Soit que l'artiste ait conquis son pouvoir par l'exercice d'une faculté commune à tous les hommes ; soit que la puissance dont il use vienne d'une difformité du cerveau, et que le génie soit une maladie humaine comme la perle est une infirmité de l'huître ; soit que sa vie serve de développement à un texte, à une pensée unique gravée en lui par Dieu, il est reconnu qu'il n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence. Il opère sous l'empire de certaines circonstances, dont la réunion est un mystère. Il ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse².

Cette définition personnelle du talent créateur montre l'artiste investi par une chose qu'il ne contrôle pas, un « je ne sais quoi » qui le marginalise. L'artiste est alors déchiré entre un désir trop matériel et un objet trop idéal. Son être s'inscrit dans une dualité équivoque. Il est Lui et Autre. Il s'abandonne à son art jusqu'à se perdre, et cet abandon le désocialise, faisant de son être une parfaite antithèse :

Tel est l'artiste : humble instrument d'une volonté despotique, il obéit à un maître. Quand on le croit libre, il est esclave ; quand on le voit s'agiter, s'abandonner à la fougue de ses folies et de ses plaisirs, il est sans puissance et sans volonté, il est mort. Antithèse perpétuelle qui se trouve dans la majesté de son pouvoir comme dans le néant de sa vie : il est toujours un dieu ou toujours un cadavre³.

L'artiste à la fois « dieu » et « cadavre » ? Les mots de Balzac sont forts, mais incroyablement sensés et malgré le moment de rédaction de l'article *Des artistes*, lequel fut écrit par un auteur encore jeune n'ayant pas défini le projet d'ensemble

² Honoré de Balzac, « Des Artistes », *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1996, p. 710.

³ *Ibid.*, p. 711.

de son œuvre, Balzac restera fidèle à cet énoncé comme le montre la majeure partie de son œuvre mettant en scène des artistes. Cette étude aura d'ailleurs pour objectif de révéler comment le génie à tendance divine conduit à l'abandon, et à la disparition de soi pour un absolu. Avec tout le paradoxe que cela représente, notre problématique principale aura la lourde tâche de montrer la chute du génie dans certains récits des *Études philosophiques* choisis à la fois pour leur prodigalité et pour leur aspect hétéroclite : *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *La Recherche de l'Absolu*, *Gambara*, *Massimilla Doni* et *Sarrasine*. Cinq textes foncièrement différents, qui pourtant tous se rejoignent sur un point, ou plutôt deux : la conception de l'art et l'intervention du mythe dans le récit.

La première partie de cette étude a l'objectif d'embrasser un paradigme artistique hétéroclite qui permettra de cerner les tenants et les aboutissants de la conception balzacienne de la création artistique, afin de comprendre les motivations sous-jacentes poussant les créateurs à dépasser le réel pour atteindre un absolu mythique ou bien, nous le verrons, l'illusion de cet absolu. La seconde partie explorera les nébuleuses contrées de l'univers mythique, afin d'établir et de comprendre le lien qui unit l'artiste au monde des dieux, et voir ainsi le dessein intime de chaque créateur. Pour cette partie, nous recevrons le soutien de *Séraphîta*, texte éminemment spiritualiste et philosophique qui donne au mythe une dimension nouvelle à travers l'incarnation de l'androgyné véritable établissant une relation entre le monde terrestre et le monde céleste. La convocation de *Séraphîta* apportera un nouveau regard sur l'artiste, sa quête et son absolu, nous permettant

de mieux comprendre la raison pour laquelle les protagonistes de ces œuvres connaissent tous une fin tragique.

Cette analyse n'a pas pour objectif de suivre un ordre chronologique ou éditorial. Si la réunion de certains textes a été pensée par l'auteur en 1842 et sert actuellement de norme éditoriale – comme c'est le cas pour la trilogie *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni* – cette réunion ne nous incombe en rien puisque nous partons du principe que tous les récits étudiés se répondent tant par rapport à la conception artistique que par rapport au mythe. Pour mener à bien cette analyse, nous bousculerons donc l'ordre dans lequel Balzac pensa ses personnages, pour retrouver une unité thématique dans la conception de l'art et la convocation de mythes récurrents dans les textes de l'auteur. La première parution de *Sarrasine* date de novembre 1830, soit neuf mois avant celle du *Chef-d'œuvre inconnu*. *Gambara* verra le jour bien plus tard, en 1837, tout comme *Massimilla Doni*, lorsque Balzac aura enfin vaincu son ignorance musicale qui fait de lui, jusqu'alors, un néophyte⁴. Quant à *La Recherche de l'Absolu*, sa parution date de 1834 et est peut-être le texte ayant le plus d'analogie avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Il apparaît néanmoins que les arts, pour Balzac, ne sont qu'un moyen pour atteindre un absolu, ne sont en fait que des « véhicules mystiques ». Cela étant, il n'est pas étonnant de voir les textes se répondre dans leur conception artistique et voir les domaines techniques aussi divers que la peinture, la musique, la sculpture et la

⁴ Signalons à ce propos que Balzac a dû en effet s'initier aux domaines techniques des protagonistes de ses œuvres, ce qui prouve que l'art n'est en somme qu'un moyen de parler du génie : « [...] il faut étudier la musique [...] comme j'ai étudié la chimie pour écrire *La Recherche de l'Absolu*. », Honoré de Balzac, « Lettre à Maurice Schlesinger du 22 (?) mai 1837 », *Correspondance*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », t. III, p. 286.

chimie se mêler dans la plus profonde unité. *Sarrasine*, par exemple, est autant une nouvelle musicale, picturale, sculpturale, que philosophique. Cet aspect est également vrai pour les autres récits étudiés. D'ailleurs, *Sarrasine* n'appartient pas aux *Études philosophiques*. La difficulté à catégoriser cette nouvelle, comme le montre Pierre Citron, fait en sorte que le texte se retrouve, lors de l'ordre adopté en 1845 par Balzac pour une édition complète de *La Comédie humaine*, dans les *Scènes de la vie parisienne* : « La nouvelle de *Sarrasine*, malgré les études diverses qui lui ont été consacrées, demeure un des textes les plus étranges de Balzac⁵. » En effet, *Sarrasine* reste un texte étrange, tant par sa forme que par son fond. Deux récits emboîtés, deux histoires différentes, et pourtant un lien. Le texte-cadre et le récit-noyau s'avèrent d'une importance à peu près égale, mais le récit-noyau, évoquant la vie du sculpteur, sera néanmoins celui qui retiendra le plus notre attention. En somme, le choix de notre corpus se justifie par notre désir d'étudier différentes figures d'artistes, afin de saisir le modèle général dont s'est servi Balzac pour façonner ses personnages et de montrer que, malgré leurs différences, tous ces textes se rejoignent sur le désir d'identifier et de définir intellectuellement l'absolu, de mener une quête spirituelle pour un idéal afin de saisir l'essence d'un absolu unique qui tend vers le mythique.

⁵ Pierre Citron, « Interprétation de *Sarrasine* », *L'Année balzacienne 1972*, p. 81.

PREMIÈRE PARTIE : PORTRAITS D'ARTISTES

Chacun des êtres qui habitent
l'univers balzacien est, comme lui-
même, un chercheur d'absolu et un
assoiffé d'éternité.

Albert Béguin,
*Balzac lu et relu*⁶.

L'idée de l'absolu avait passé
partout comme un incendie.

Honoré de
Balzac, *La Recherche de
l'Absolu*⁷.

L'artiste et les figures de créateurs tiennent une place privilégiée autant que problématique dans *La Comédie humaine*. La diversité des modèles utilisés par Balzac montre l'intérêt que l'auteur leur accorde : écrivains, poètes, peintres, musiciens, sculpteurs, comédiens, chimistes, tous apparaissent dans les récits de Balzac même si leur importance n'est pas toujours égale. La « recherche de l'absolu » est le désir de tous les génies de *La Comédie humaine* et pas seulement celui de Balthazar Claës. Dans cette recherche, dans cette nouvelle quête du Graal, un destin unique unira ces nouveaux Prométhées : l'échec. Chaque génie connaîtra une fin terrible et dont la mort n'est pas la pire illustration. La tragédie et la fatalité des grands hommes n'est pas celle du commun des mortels, et si Balzac se défend de vouloir représenter la société du XIX^e siècle par son œuvre, plusieurs textes des

⁶ Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Paris, Seuil, 1965, p. 51.

⁷ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 829.

Études philosophiques notamment laissent une place à une autre réalité. Certaines puissances demeurent inexplicables, impénétrables, mystiques :

L'idée première de *La Comédie humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve, comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler ; une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique. Mais la chimère, comme beaucoup de chimères, se change en réalité, elle a ses commandements et sa tyrannie auxquels il faut céder⁸.

Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, l'auteur évoque clairement, en 1842, son désir d'étoffer certaines parties de son œuvre telles que les *Scènes de la vie militaire* qu'il croit incomplètes⁹. Mais à l'instar des véritables génies de *La Comédie humaine*, son œuvre restera à jamais inachevée. Mort prématurément à cinquante et un ans, Balzac connut le sort des mêmes grands hommes dont il avait passé sa vie à façonner le portrait. Ses théories sur la conservation de l'énergie contaminent ses écrits et sont évoquées dans de nombreux textes, parmi lesquels *La Peau de chagrin* est peut-être le plus signifiant. En résumant grossièrement la pensée de l'auteur, ces théories spécifient que l'homme fait face à deux options : soit il vivra sa vie innocemment et simplement en conservant son niveau d'énergie de façon à vivre longtemps ; soit il épuisera cette même énergie dans une quête absolue, dans des passions qui le conduiront à sa perte. Il existe bien entendu plusieurs cas de dépense d'énergie. Néanmoins, le paradoxe de l'artiste qui doit créer pour devenir un homme de génie, mais ce faisant, qui se condamne à

⁸ Honoré de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, vol. 1, p. 7.

⁹ « De là les Scènes de la vie militaire, la portion la moins complète encore de mon ouvrage, mais dont la place sera laissée dans cette édition, afin qu'elle en fasse partie quand je l'aurai terminée », *Ibid.*, p. 19.

disparaître est celui qui nous importe ici. En somme, la destinée des génies est décidée d'avance. La mort du créateur, la mort de la création, ou plutôt leur disparition, est le seul avenir des grands hommes. Si les œuvres que nous nous proposons d'étudier dans ce travail sont extrêmement différentes, elles se rejoignent cependant sur ce point. Pourtant, la fin de l'artiste, nous l'avons déjà dit, revêt bien des formes. Frenhofer, Gambara, Genovese, Balthazar Claës, Sarrasine et Louis Lambert ne se ressemblent pas mais le désir et la passion, si différents soient-ils, seront cause de leur perte.

À LA RECHERCHE DE L'ABSOLU : LA QUÊTE DE LA PERFECTION COMME GRAAL ARTISTIQUE

Il y a, dans les récits étudiés, des principes de création auxquels Balzac reste fidèle depuis la rédaction, en 1830, de l'article « Des Artistes ». Nous aurons l'occasion d'invoquer cet article régulièrement au cours de notre analyse. La première partie de cette étude a pour objectif de définir une dynamique créatrice entourant les œuvres. Tel que mentionné dans notre introduction, l'inspiration créatrice, pour Balzac, est au fondement de la création artistique et de l'état d'abandon dans lequel se trouve le génie en proie à cette force diabolique. Ainsi, bien que le domaine d'expertise des protagonistes, tout comme leur objet de recherche, soit varié, dans tous les récits apparaît une démarche artistique ou scientifique similaire qui tend vers la quête d'un absolu.

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Frenhofer est un peintre à la recherche d'un modèle féminin pour comparer sa *Belle Noiseuse*, peinture magnifique, sur le point d'être achevée :

Hélas ! s'écria le vieillard, j'ai cru pendant un moment que mon œuvre était accomplie ; mais je me suis, certes, trompé dans quelques détails, et je ne serai tranquille qu'après avoir éclairci mes doutes. Je me décide à voyager et vais aller en Turquie, en Grèce, en Asie pour y chercher un modèle et comparer mon tableau à diverses natures¹⁰.

L'extraordinaire prodigalité du *Chef-d'œuvre inconnu* donne toute sa richesse au texte. Le récit s'ordonne autour de trois protagonistes, Porbus, Poussin et Frenhofer, personnage central autour duquel s'organise toute la réflexion sur la

¹⁰ Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 431.

création artistique. La recherche de la femme parfaite ou plutôt du modèle parfait se retrouve également dans *Sarrasine*. Le sculpteur de talent part pour Rome dans l'espoir de créer une œuvre magnifique qu'il ne pourrait façonner nulle part ailleurs : « Sarrasine partit pour l'Italie en 1758. Pendant le voyage, son imagination ardente s'enflamma sous un ciel de cuivre et à l'aspect des monuments merveilleux dont est semée la patrie des Arts¹¹. » Une différence cependant demeure. Frenhofer a déjà eu un modèle pour sa *Belle Noiseuse* en la personne de Catherine Lescault ; la venue de Gillette dans l'atelier du peintre ne sert qu'à rassurer ce dernier sur la perfection de sa peinture. Frenhofer cherche dans ses voyages, non pas un substitut de Catherine Lescault, mais l'inexistence de ce substitut, qui l'assurera de l'achèvement de sa création. Gillette incarnant un idéal naturel offre à Frenhofer la certitude que sa peinture a dépassé les limites de la nature. L'objectif du peintre est évident tout en étant utopique. Comment rendre compte dans sa totalité de ce qu'offre la nature ? La question mérite d'être posée et nous aurons l'occasion d'y revenir sous peu. L'important est ici de noter que le texte montre, à travers la volonté du peintre, que la recherche d'un absolu artistique est soumise à des lois naturelles qui exigent l'existence préalable du Beau. Or, le Beau comme recherche de la perfection devient un idéal. Le Beau existe dans la nature, Frenhofer et Sarrasine en conviennent, et le travail de l'artiste est donc de faire le lien¹² entre le naturel et l'artistique.

¹¹ Honoré de Balzac, *Sarrasine, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, t. VI, p. 1059.

¹² Marc Eigeldinger mentionne d'ailleurs très justement dans *La philosophie de l'art chez Balzac* que « la conquête inflexible de la beauté demeure la fin de la création artistique », *La philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, éditions Slatkine Reprints, 1998 [1957], p. 60.

L'important est de relever que la nature offre une sorte de source initiale à l'homme de génie. C'est dans la nature que ce dernier trouve son objet premier et c'est à partir de cette même nature que se développe l'idée de l'absolu. L'idée de l'absolu se définit donc à partir du réel, à partir d'une sensation concrète. C'est la raison pour laquelle les génies ne cessent à la fois de se mesurer à la nature et de s'y référer. Si Frenhofer doit parcourir le monde pour y déceler le modèle parfait, Louis Lambert possède un savoir omniscient grâce auquel il a une vision totale de la nature :

À l'âge de douze ans, son imagination, stimulée par le perpétuel exercice de ses facultés, s'était développée au point de lui permettre d'avoir des notions si exactes sur les choses qu'il percevait par la lecture seulement, que l'image imprimée dans son âme n'en eût pas été plus vive s'il les avait réellement vues; soit qu'il procédât par analogie, soit qu'il fût doué d'une espèce de seconde vue par laquelle il embrassait la nature¹³.

De même, la quête de Balthazar Claës repose sur le principe naturel de la matière première : « De cette irrécusable expérience, s'écria-t-il, j'ai déduit l'existence de *l'Absolu* ! Une substance commune à toutes les créations, modifiée par une forme unique, telle est la position nette et claire du problème offert par l'Absolu et qui m'a semblé *cherchable*¹⁴. » Le scientifique part de l'observation de la nature pour en déterminer un principe unitaire. Un tel postulat pourrait tout aussi bien être soutenu pour *Louis Lambert*, œuvre dans laquelle, la réflexion de Lambert qui le mènera à la rédaction du *Traité de la volonté*, est issue de l'observation de l'homme :

¹³ Honoré de Balzac, *Louis Lambert, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. XI, p. 593.

¹⁴ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu, op. cit.*, p. 717.

À part les lois générales dont la formule sera peut-être ma gloire, et qui doivent être celles de notre organisme, la vie de l'homme est un mouvement qui se résout plus particulièrement, en chaque être, au gré de je ne sais quelle influence, par le Cerveau, par le Cœur, ou par le Nerf. [...] « De là procède un certain ensemble d'actes qui compose l'existence sociale. À l'homme de Nerf, l'Action ou la Force; à l'homme de Cerveau, le Génie; à l'homme de Cœur, la Foi. Mais, ajouta-t-il tristement, à la Foi, les Nuées du Sanctuaire; à l'Ange seul, la Clarté. » Donc, suivant ses propres définitions, Lambert fut tout cœur et tout cerveau¹⁵.

Seule la musique possède un statut particulier étant donné son existence possible sans modèle naturel préalable. La musique ne repose sur rien de palpable. Elle peut donc transcender la nature en se passant d'une forme prédéfinie. La musique est infinie car immatérielle. Sa puissance est extraordinaire, fait dire Balzac à la duchesse Cataneo dans *Massimilla Doni*: « La langue musicale est infinie, elle contient tout, elle peut tout exprimer¹⁶. » Ainsi, le traitement des deux nouvelles musicales¹⁷ diffère des autres textes étudiés. En effet, si la peinture, la sculpture ou la science demande un sujet premier au créateur, toute l'essence de la musique existe en l'artiste. Mais de cette existence évanescence, qui ne signifie cependant pas immatérialité, une source originelle commune à tous les arts demeure :

La musique, de même que la peinture, emploie des corps qui ont la faculté de dégager telle ou telle propriété de la substance-mère, pour en composer des tableaux. [...] Je dis que la musique est un art tissu dans les entrailles mêmes de la Nature. La musique obéit à des lois physiques et mathématiques¹⁸.

¹⁵ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, op. cit., pp. 642-643.

¹⁶ Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 609.

¹⁷ Il s'agit bien sûr, dans cette étude, de *Gambara* et de *Massimilla Doni*, puisque l'analyse de *Sarrasine* s'organisera autour de la figure du sculpteur plutôt que sur celle du castrat.

¹⁸ Honoré de Balzac, *Gambara*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 478.

Gambara parle ici uniquement de son art, mais comme l'énonce très justement Georges Didi-Huberman, cette conception vaut autant pour la musique que pour la peinture¹⁹. Nous pourrions même ajouter que cette conception vaut également pour la science, puisque Balthazar Claës cherche désespérément la substance unique commune à toutes les créations universelles : « De la matière éthérée qui se dégage, dit Claës, et qui sans doute est le mot de l'absolu. [...] Je fais les métaux, je fais les diamants, je répète la nature²⁰ ! » C'est l'élément commun à tous les corps, non seulement les corps minéraux, mais aussi les corps végétaux et animaux que Balthazar Claës nomme *Absolu*. Il y a un fort désir de transformer la nature par la maîtrise de la matière. À l'intérieur de son laboratoire, le chimiste expérimente la création, tente de reproduire l'histoire du monde naturel.

Les arts se colorent ainsi avec l'énergie de la vie et donnent à l'œuvre un statut autre : « Le tableau est non seulement une topique, mais une dynamique et une énergétique du vivant (le diaphane pensé comme une biologie du visible)²¹. » Nous touchons le véritable désir de ces artistes : la volonté de donner à l'œuvre les moyens de dépasser la nature, de dépasser les limites de la création. Balzac s'intéresse d'ailleurs très tôt à cette question comme le montre son *Essai sur le génie poétique* – œuvre de jeunesse inachevée dont le nom ne lui appartient pas – dans laquelle il place les mystères de la création au centre des intérêts du génie. L'observation de la nature a pour objectif d'en déceler les mystères pour les

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1985, p. 36.

²⁰ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, *op. cit.*, p. 720.

²¹ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, *op. cit.*, p. 36.

expliquer et les reproduire : « Alors, à l'admiration [pour les travaux de l'homme] que l'on éprouve, se mêle une invisible curiosité. On veut surprendre les secrets de la Nature et savoir la cause de ces créations et de tous ces efforts successifs par lesquels l'homme est parvenu à ce faite de grandeur. [...] On a fait des livres entiers pour expliquer ce qu'est le génie, de même que l'on produit en encore pour chercher le mystère de la création²². »

Les créations des génies, leur intuition de l'absolu sont autant d'illustrations de ce désir de dépassement personnel, de dépassement de ce que la société et l'art social ont à offrir et du désir de toucher au sacré, d'appartenir au divin. Dans ces récits de création, Balzac transmet un message sous-jacent : celui du devoir et de la nécessité d'échapper au même. La quête des artistes signifie la volonté de franchir certaines limites qui sont celles d'un regard social. D'où le titre de *Chef-d'œuvre inconnu*. Comment un chef-d'œuvre pourrait-il être inconnu ? C'est de cette volonté de dépassement de soi et de la technique comme un besoin naturel que naissent les projets insensés des protagonistes. Ainsi, Gambaro compose des mélodies inaudibles violant les règles de l'harmonie et par lesquelles il peut voyager avec les créatures édéniques de son esprit ; Louis Lambert devient fou à force de penser aux choses intangibles de ce monde et à force d'essayer de « déterminer les rapports réels qui peuvent exister entre l'homme et Dieu²³ » ; Balthazar Claës désire dérober à Dieu ses principes de création, pendant que Frenhofer cherche à faire don de vie à sa peinture.

²² Honoré de Balzac, *Essai sur le génie poétique, Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1990, t. 1, pp. 593-594.

²³ Honoré de Balzac, *Louis Lambert, op. cit.*, p. 652.

L'intervention du mythe dans les récits prouve la volonté de l'auteur de peindre des personnages extraordinaires. Si Frenhofer est Prométhée ou Pygmalion, alors Frenhofer devient plus qu'un simple peintre. Balzac le décrit par le mythe et c'est donc par le mythe qu'il doit être expliqué. Il est pour l'instant prématuré de s'attarder sur l'intervention du mythe dans les récits étudiés, d'autant plus que le dessein de l'artiste est explicitement évoqué dans le texte même. Ce don de vie, appelons-le comme tel, est le Graal de l'artiste balzacien. Georges Didi-Huberman parle d'« injonction de sang²⁴ », d'« incarnat²⁵ », de « tableau «vivant»²⁶ », comme aboutissement de l'œuvre peinte. La finalité de l'art chez Balzac réside dans l'aptitude à donner vie à une peinture et non simplement dans la volonté ou la possibilité de lui donner vie, comme il sera démontré au chapitre suivant. Il est important de nuancer « aptitude » et « possibilité ». Frenhofer ne doute ni de sa *Belle Noiseuse*, ni de la « possibilité » d'animer la *Marie égyptienne* de Porbus. Dans les faits, il reproche même à ce dernier de restreindre sa création à une représentation, à une figure inerte :

C'est cela, et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe²⁷.

L'artiste ne doit se contenter de reproduire simplement le réel : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer ! [...] Nous avons à saisir

²⁴ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée, op. cit.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu, op. cit.*, p. 419.

l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres²⁸. » La forme dans sa dualité doit traduire le contenu de l'Idée sans l'étouffer. Marc Eigeldinger mentionne très justement que « l'artiste se consacre à ravir la part de beauté qu'il découvre dans les objets pour la fixer sur sa toile ou sa statue. Mais il n'imité pas pour autant la beauté de la nature, il la transpose et l'idéalise selon les tendances de son esprit²⁹. » De cette ambition artistique résulte justement le drame des artistes qui se voient dans l'impossibilité d'accorder volonté et résultat, de définir matériellement la recherche *bors nature* de leur absolu.

²⁸ *Ibid.*, p. 418.

²⁹ Marc Eigeldinger, *La philosophie de l'art chez Balzac, op. cit.*, p. 55.

ENTRE IDÉAL ET MATIÈRE : PROTÉE EN FILIGRANE

Dans son ouvrage intitulé *L'intelligence de l'art chez Balzac*, Pierre Laubriet énonce que la conception, précédant l'exécution, est un mélange de pensée et de rêverie, qu'il nomme « paresse occupée³⁰ ». Si le concept de « paresse occupée » mérite d'être mieux défini, il a néanmoins l'avantage de catégoriser les personnages balzaciens, comme nous le ferons, en fonction de leur investissement dans leur recherche. Pourtant, s'il nous était donné de ne citer qu'un exemple de cette « paresse occupée », alors, sans doute, celui de *Louis Lambert* serait le plus approprié : de sa réflexion sur l'homme lui vient l'idée du *Traité de la volonté*. Bien sûr, le personnage philosophe sied parfaitement à l'image du penseur, mais tous les génies des récits étudiés ont quelque chose de ce penseur ou du poète :

L'observateur est incontestablement homme de génie au premier chef. Toutes les inventions humaines découlent d'une observation analytique dans laquelle l'esprit procède avec une incroyable rapidité d'aperçus. Gall, Lavater, Mesmer, Cuvier, Lagrange, le docteur Méreaux, que nous avons récemment perdu, Bernard Palissy, le précurseur de Buffon, le marquis de Worcester, Newton enfin, le grand peintre et le grand musicien sont tous des observateurs. Tous vont de l'effet à la cause, alors que les autres hommes ne voient ni cause ni effet³¹.

La réflexion doit mener à la création et cette réflexion est d'abord et avant tout spirituelle. Balzac considère la conception comme déterminante car créatrice d'Idées et de sentiments. Les rêveries philosophiques de Lambert lui permettent d'atteindre le savoir. Il transporte toute son action dans sa pensée :

L'analyse d'un mot, sa physionomie, son histoire étaient pour Lambert l'occasion d'une longue

³⁰ Pierre Laubriet, *L'intelligence de l'art chez Balzac*, Paris, éditions M. Didier, 1961, p. 152.

³¹ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche et autres textes*, Paris, éditions Pandora, 1978, pp. 39-40.

rêverie. Mais ce n'était pas la rêverie instinctive par laquelle un enfant s'habitue aux phénomènes de la vie, s'enhardit aux perceptions ou morales ou physiques; culture involontaire qui plus tard porte ses fruits et dans l'entendement et dans le caractère; non, Louis embrassait les faits, il les expliquait après en avoir recherché tout à la fois le principe et la fin avec une perspicacité de sauvage. Aussi, par un de ces jeux effrayants auxquels se plaît parfois la Nature, et qui prouvait l'anomalie de son existence, pouvait-il dès l'âge de quatorze ans émettre facilement des idées dont la profondeur ne m'a été révélée que longtemps après³².

D'ailleurs, Balzac, en rédigeant *Gambara* et *Massimilla Doni*, développe une réflexion autour de la composition musicale pour *Gambara* et de l'exécution pour *Massimilla Doni*³³. L'Idée menant à la réflexion puis à la création, ou la réflexion menant à l'Idée, représentent les fondement du travail créateur. L'Idée est à l'origine du travail créateur tout comme la Nature est à l'origine de l'idée de l'Absolu. Pourtant, et tel est le drame des artistes, une telle idée n'est bénéfique ou utile qu'en liant l'objet de l'absolu au savoir-faire technique. L'inactivité de Sarrasine, par exemple, n'est pas celle de la pensée créatrice. La paresse de Sarrasine est motivée, nous le verrons, par les sentiments qu'il éprouve à l'égard de la Zambinella. L'Idée, chez lui, ne mène donc pas à la production sculpturale, mais à une rêverie amoureuse. D'une part, l'inactivité volontaire trahit la présence de l'homme plutôt que de l'homme de génie et d'autre part, l'homme de génie incapable de matérialiser son idée de l'absolu se détruit. En somme, entre idée et

³² Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, *op. cit.*, p. 591.

³³ Le paratexte et l'histoire des œuvres montrent bien le travail de Balzac sur les deux aspects de la création musicale. René Guise dans son « Introduction » à *Gambara* soulève d'ailleurs cet aspect : « Dans la trilogie sur l'art, *Gambara* et *Massimilla Doni* représentent la musique; deux aspects distincts de la musique si l'on en croit Balzac : la composition pour *Gambara*, et l'exécution pour *Massimilla Doni*. », René Guise, « Introduction » à *Gambara*, *op. cit.*, p. 444.

matière se posent des problèmes de création auxquels l'artiste fait face et qu'il convient d'éclairer.

Pierre Laubriet mentionne avec raison la difficulté à laquelle fait face l'artiste lorsqu'il souhaite exprimer cette nature qui, dans ses fondements, est d'une essence différente de l'art : « La nature s'élève à des combinaisons interdites à l'art [...] »³⁴. » Cette problématique rejoint celles énoncées par Didi-Huberman et Marc Eigeldinger qui interrogent la possibilité de représenter le Beau idéal : « Comment l'artiste peut-il représenter cette beauté idéale qui fait son tourment³⁵ ? » Balzac part du réel, du vrai de la nature. Ses récits de création questionnent la possibilité de transcrire ou de concrétiser l'imaginaire dans un objet fabriqué. La difficulté des protagonistes à atteindre un absolu transparaît dans leur impossibilité à vaincre ou à maîtriser la matière. Pourquoi ces génies ne peuvent-ils pas exprimer la nature ? Simplement parce que la nature a ceci de parfait qu'elle utilise des corps étrangers à l'homme.

Balzac ne déroge pas à sa réflexion sur la création selon l'œuvre ou le domaine de recherche dans lesquels elle se développe. Si la peinture, la musique, la sculpture ou la philosophie de Lambert se prêtent à une lutte entre l'idée et la matière, la chimie comme science pure semblerait pouvoir s'affranchir d'un tel conflit et tendre plutôt vers une lutte de la matière elle-même. Pourtant, et telle est la raison de l'unité et de la pertinence de la réflexion balzacienne, les arts, la science, en somme, tout domaine appelant une création personnelle implique une

³⁴ Pierre Laubriet, *L'intelligence de l'art chez Balzac*, op. cit., p. 34.

³⁵ Marc Eigeldinger, *La philosophie de l'art chez Balzac*, op. cit., p. 55.

démarche identique. Ainsi, Joséphine en voyant en la science une rivale dira : « Comment une femme, dont le pouvoir est limité par la nature, peut-elle lutter avec une idée dont les jouissances sont infinies et les attraits toujours nouveaux³⁶ ? » En effet, la quête de l'absolu et la science dépendent de l'idée. Pour tous les protagonistes des récits étudiés, le conflit se situe entre une idée infinie et une matière naturelle. Comment rendre compte avec des moyens limités de l'infini, de la perfection, de l'absolu ? Comment l'homme de génie peut-il réussir à contenir une idée infinie et à la véhiculer alors que lui-même est issu et limité par la nature ? L'idée qui conçoit ce qu'est l'absolu dépasse les possibilités de l'artiste d'en rendre compte et les moyens du savant d'en disposer. Ces réflexions nous sont données à voir dans les récits balzaciens et sont, bien que souvent latentes, toujours présentes. La réflexion de Lambert sert d'ailleurs de fondement à notre thèse. Son *Traité de la volonté* rend compte de la lutte entre le spiritualisme et le matérialisme, et l'échec des génies découle en partie de cette lutte entre la matière et l'idée : « Il est facile de saisir en quoi péchait son *Traité de la volonté*. [...] Son œuvre portait les marques de la lutte que livraient dans cette belle âme ces deux grands principes, le Spiritualisme, le Matérialisme, autour desquels ont tourné tant de beaux génies, sans qu'aucun d'eux ait osé les fondre en un seul³⁷. »

L'homme possède à l'instar de la nature « un pouvoir à demi créateur, *la pensée*³⁸ ! » La demi création est la capacité à imaginer une réalité autre que celle de la nature. La lutte entre l'idée et la matière se situe, nous l'avons dit, au moment de la conception, lorsque le génie doit composer avec des moyens naturels. Il y a une

³⁶ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 690.

³⁷ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, op. cit., p. 637.

³⁸ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 719.

césure, un problème transformation de l'idée en matière. Mais il y a aussi une incompatibilité d'univers. Comment convertir la réalité de la nature en une réalité autre, en une réalité des idées ? Nous avons vu que Gambaro souhaite détenir la « clef du *Verbe céleste* » et voyager, par sa musique, avec des créatures célestes. Le paradoxe des hommes de génie apparaît dans leur volonté de pratiquer un *art cosmogonique* et de le pratiquer dans une réalité naturelle.

La lutte entre l'idée et la matière est au centre des œuvres de Balzac. Ainsi, aux réflexions *protéiques* sur la lutte entre l'idée et la matière se mêlent des principes artistiques antagoniques. Alors que les fondements de l'organisation picturale se basent sur les principes d'unité de composition, Balzac ne parle que de beauté déchirée et de décomposition de la matière. Or, la création est issue de la combinaison, de l'association d'éléments uniques qui donnent après une évolution un autre élément autonome et fini. La décomposition de la matière, en partant de cet élément autonome, ne peut retrouver les principes unitaires qui en sont au fondement. Pour ce faire, il faudrait inverser le processus d'évolution et non se contenter de le réduire à sa plus simple expression. Quand bien même il le pourrait, la création qui s'en suivrait ne reprendrait que les mêmes éléments dont elle est issue. Dans *La Recherche de l'Absolu*, la quête de Balthazar Claës pour découvrir un principe unique est motivée par son désir de créer. Or, la création n'est pas simple réduction des principes naturels et réorganisation de ces derniers. La clairvoyance de Joséphine, la femme de Balthazar, lui montre l'erreur dans laquelle il se trouve :

La force unique, le mouvement. Voilà ce que j'ai saisi à travers les livres que tu m'as contrainte à lire. Analyse des fleurs, des fruits, du vin de Malaga ; tu découvriras certes leurs principes qui viennent, comme ceux de ton cresson, dans un milieu qui semble leur être étranger ; tu peux, à la rigueur, les trouver

dans la nature, mais en les rassemblant, feras-tu ces fleurs, ces fruits, le vin de Malaga ? auras-tu les incompréhensibles effets du soleil, auras-tu l'atmosphère de l'Espagne ? Décomposer n'est pas créer³⁹.

Une nouvelle fois la lutte entre l'idée et la matière apparaît questionnant cette fois-ci le bien-fondé de la démarche artistique des génies. Aux réflexions de Balthazar Claës sur les possibilités de décomposer l'azote, de réduire la matière à un principe unique à l'origine de la création, se mêle une conception artistique qui prône la multiplicité comme totalité et perfection, mais qui ignore les principes d'unité de composition. Le chaos de couleur que représente la *Belle Noiseuse* illustre parfaitement cet aspect, cette rupture entre une idée unie et une matière déchirée, tout comme la cacophonie sortant du Panharmonicon de Gambara.

En somme, cette pensée créatrice donne aux génies un absolu spirituel atteignable mais *immatérialisable*. C'est pourquoi, si l'objectif de l'artiste est explicitement révélé par les personnages, l'origine et la démarche du créateur sont bien plus problématiques. La plupart des artistes prométhéens, si grands soient-ils, ne cachent pas leurs intentions, mais dans les faits, ils restent discrets sur les procédés utilisés. Frenhofer use de mots — « Paf, paf, paf ! » et « Pon ! pon ! pon⁴⁰ ! » — pour colorer la *Marie égyptienne* de Porbus ; le poète Gambara utilise un instrument extraordinaire, le Panharmonicon, mais transporte en fait ses auditeurs grâce à ses récits plus que par sa musique ; et Sarrasine, sculpteur de génie si l'on en croit le narrateur, est, tout au long du texte, d'une inactivité désolante. Qu'il

³⁹ *Ibid.*, p. 720.

⁴⁰ « Il [Frenhofer] allait disant : « Paf, paf, paf ! Voilà comment cela se beurre, jeune homme ! Venez mes petites touches, faites-moi roussir ce ton glacial ! Allons donc ! Pon ! Pon ! Pon ! » disait-il en réchauffant les parties où il avait signalé un défaut de vie [...]. », *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 422.

s'agisse de graal chimique ou de femme parfaite, l'absolu ne sera jamais donné à voir. Il naît, grandit, s'épanouit et disparaît dans l'esprit des génies. La transition entre l'idée et la matière n'est-elle donc pas toujours vouée à l'échec ? D'ailleurs, nous disions plus haut que la recherche de l'absolu prend plusieurs formes. Cette quête, propre à chaque artiste, peut être différente, mais les mènera cependant tous à une destinée commune, au destin tragique touchant à la fois le créateur et sa création. Frenhofer crée sa *Belle Noiseuse* à partir du corps de Catherine Lescault et cherche par la suite la beauté parfaite partout dans le monde, jusqu'à sa rencontre avec Gillette qui l'assure de l'unicité et de la perfection de son modèle. Sarrasine part pour Rome dans l'espoir de trouver sa « Catherine Lescault », sa femme parfaite, à partir de laquelle il façonnera sa plus belle sculpture. Gambara, de son côté, imagine des harmonies édéniques et donne vie aux créatures androgynes de son esprit, tout comme Louis Lambert qui voit en Pauline de Villenoix l'incarnation d'un ange. Il est difficile de faire ici l'économie du mythe originel créateur, puisqu'il motive les actes des protagonistes de ces récits. Citons-le, mais efforçons-nous pour l'instant de rester dans le paradigme artistique pur. Comme l'énonce très clairement Marc Eigeldinger au sujet de Gambara, « son prométhéisme n'est pas dans le dessein de refaire la création, mais dans la certitude de détenir « la clef du *Verbe céleste* », qui lui permet de communiquer avec les forces de l'infini et du surnaturel⁴¹. » Quelle est la différence avec Frenhofer et Sarrasine ? Ce dernier est parti à la recherche de son absolu, trouvé en la personne de la Zambinella et qu'il considère comme un être parfait. Sarrasine croit au chef-d'œuvre de la nature,

⁴¹ Marc Eigeldinger, « Préface au *Chef-d'œuvre inconnu, Gambara et Massimilla Doni* », Paris, éditions Garnier-Flammarion, 1981, p. 19.

même si c'est un artifice. De même, Frenhofer croit déjà posséder cet absolu ; qu'est donc la *Belle Noïseuse*, si ce n'est une beauté parfaite ? Malgré la venue de Gillette, Frenhofer ne doute pas de son tableau : « Entrez, entrez, leur dit le vieillard rayonnant de bonheur. Mon œuvre est parfaite, et maintenant je puis la montrer avec orgueil⁴². » Frenhofer, Gambara et Sarrasine ont besoin de la même source naturelle pour créer leur chef-d'œuvre. Comment représenter cet idéal du Beau ? Cette interrogation mérite d'être précisée. Chaque créateur sait comment représenter cet idéal. Frenhofer voit sa *Belle Noïseuse* vivante : « Le vieillard absorbé ne les écoutait pas, et souriait à cette femme imaginaire⁴³. » Gambara est emporté par cette musique magnifique que lui seul réussit à composer : « Je vois une mélodie qui m'invite, elle passe et danse devant moi, nue et frissonnant comme une belle fille qui demande à son amant les vêtements qu'il tient cachés. Adieu, il faut que j'aille habiller une maîtresse, je vous laisse ma femme⁴⁴. » En ce sens, ces deux artistes ont atteint leur objectif. Certes il s'agit d'illusions, mais dans l'univers des créateurs, ces créations sont bien réelles. Frenhofer soulève la difficulté d'exprimer la nature, mais réussit finalement à vaincre la matière : « Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre ! La véritable lutte est là ! [...] La Forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile que le Protée de la fable, ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect⁴⁵. » La référence au mythe de Protée symbolise le combat que l'artiste doit livrer contre les

⁴² Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 434-435.

⁴³ *Ibid.*, p. 437.

⁴⁴ Honoré de Balzac, *Gambara*, op. cit., p. 482.

⁴⁵ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 418-419.

obstacles de la forme et de la matière. Frenhofer cherche en d'autres termes à poser sur la toile l'idée imaginaire de la femme parfaite. Certes, Frenhofer n'a pas réussi véritablement à faire vivre sa *Belle Noiseuse*. Ce qu'il crée est chaotique, désordonné. Mais pour qui cette création est chaotique ? Pour Frenhofer ? Oui et non ; il est plus exact de dire que la *Belle Noiseuse* n'est pas chaotique pour Frenhofer, mais qu'elle le devient par la suite. Nous touchons ici du doigt la thèse que nous soutenons et la précision qu'il faut apporter à cette question de la représentation du Beau véritable. Le problème vient effectivement de cette création imaginaire, qui est perfection pour l'artiste, mais aberration pour les autres. La révélation du public, l'aveu obligé du génie à cette instance légitimée scellent la destinée de l'artiste en divulguant non seulement la supercherie, mais en montrant l'illusion d'un l'absolu qui n'existe en somme que spirituellement.

ENTRE ILLUSIONS ET DÉSILLUSIONS, LES TENTATIONS ET L'AVEUGLEMENT DU CRÉATEUR

La quête de l'absolu comme dépassement de soi ou d'un réel immuable confère à l'artiste et à sa création un statut privilégié. L'investissement intégral des protagonistes dans leur art dans le but de créer une œuvre unique nécessite et suggère une relation étroite avec l'œuvre. Le lien entretenu entre l'artiste et sa création dépasse de loin les frontières artistiques auxquelles on pourrait s'attendre. Dans les récits étudiés, deux sphères se mélangent : celles du public et du privé. L'art, par sa destination, appartient aussi au domaine public, alors que le domaine privé est celui de l'amant. La contamination du privé et du public est extrêmement apparente dans *Massimilla Doni* et dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Lorsque Frenhofer refuse de montrer sa *Belle Noieuse* à Porbus et Poussin, il refuse en fait son œuvre au public. Il souhaite la conserver dans la sphère privée de son désir amoureux. Son chef-d'œuvre est inconnu parce que le peintre a vécu dix ans avec son œuvre sans la révéler. C'est la venue de Gillette qui le pousse à dévoiler sa peinture. Le récit de Balzac est en fait celui d'un échange. Les deux peintres, Frenhofer et Poussin, échangent leurs femmes. Gillette est maîtresse de Poussin et Catherine Lescault, maîtresse de Frenhofer. Le vieillard accepte de présenter sa *Belle Noieuse* en échange de Gillette :

En ouvrant la porte de la maison, les deux amants [Poussin et Gillette] se rencontrèrent avec Porbus qui, surpris par la beauté de Gillette dont les yeux étaient alors pleins de larmes, la saisit toute tremblante, et l'amenant devant le vieillard : « Tenez, dit-il, ne vaut-elle pas tous les chefs-d'œuvre du monde ? » Frenhofer tressaillit. Gillette était là, dans l'attitude naïve et simple d'une jeune Géorgienne innocente et peureuse, ravie et présentée par des brigands à quelque marchand d'esclaves. [...] En ce moment, Poussin, au désespoir d'avoir sorti ce beau

trésor de son grenier, se maudit lui-même. Il devint plus amant qu'artiste, et mille scrupules lui torturèrent le cœur quand il vit l'œil rajeuni du vieillard, qui, par une habitude de peindre, déshabilla pour ainsi dire cette jeune fille en en devinant les formes les plus secrètes⁴⁶.

Il s'agit d'un sacrifice mutuel des peintres pour l'art, pour l'absolu. La toile n'est plus destinée au public et les récits balzaciens, en montrant de véritables génies, isolent les néophytes du domaine artistique. Si Frenhofer, Gambara, ou Balthazar Claës pratiquent un art incompréhensible, c'est parce qu'il est détaché de principes universels accessibles au public qui donnent à l'œuvre à la fois son statut de chef-d'œuvre et le moyen d'être considéré comme tel. Or, les artistes s'isolent et isolent le public à la fois de l'art et de la connaissance de cet art. Ils ne donnent pas au public les moyens d'accéder à la même réalité qu'eux ; ils l'empêchent d'accéder à l'intelligibilité de l'œuvre artistique. La destinée publique de l'art devient dans tous les récits une recherche privée, une quête personnelle.

Les deux premières parties de notre étude ont tenté de définir ce qu'était l'absolu pour les génies et quelles étaient les difficultés de création rencontrées par ces derniers. Malgré leurs problèmes d'exécution, les protagonistes réussissent non à matérialiser, mais plutôt à imaginer leur absolu souvent en lui donnant un visage de femme et plus encore, de maîtresse. L'investissement de l'artiste dans sa recherche artistique ou scientifique aboutit à une relation passionnelle ou amoureuse. L'art et l'amour sont, dans tous les récits de Balzac, profondément liés. La destinée du génie est d'ailleurs en grande partie décidée par une relation amoureuse qui conduira celui-ci soit à la rêverie inactive, soit à la folie. Pris par son étude, dévoré

⁴⁶ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 433.

par l'idée de l'absolu, le génie s'isole avec la même passion qu'un jeune amant à un point tel que son désir le conduit à représenter figurativement l'objet de sa quête. Les symphonies inaudibles de Gambara se changent en créatures édéniques ; Sarrasine regarde se matérialiser la statue de Pygmalion, alors que Frenhofer fait d'un chaos de couleurs une femme parfaite. Si Balzac utilise le champ lexical de l'amour et du désir lorsqu'il parle du travail des protagonistes, c'est afin d'illustrer la relation entretenue entre le créateur et sa création. Le *Littre* définit la « maîtresse » comme celle qui « domine, dirige, possède⁴⁷ ». Les textes de Balzac n'en font pas moins : l'art ou la recherche artistique qui rend fou, l'œuvre comme maîtresse et l'absolu comme obsession sont directement liés. Dès 1830, Balzac rapproche la création artistique de cette maîtresse :

Rubens vous la [la peinture] fera voir magnifiquement vêtue ; tout est coloré, vivant ; vous avez touché cette chair, vous admirez la puissance et la richesse, c'est la reine du monde. Vous pensez au pouvoir, vous voudriez cette femme. [...] Mignard fait une Vierge. Elle est si jolie, si spirituelle, que vous souriez en vous souvenant d'une maîtresse que vous eûtes dans votre jeunesse⁴⁸.

L'insaisissable inspiration créatrice de l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* a les mêmes caractéristiques que cette dévorante maîtresse. Balzac ne parle en fait que de la même chose puisque l'objet d'inspiration et aussi objet de désir : au contact de l'absolu ou de l'idée de l'absolu, les génies sont pris dans une quête de l'impossible qui les détruit. Ainsi, Porbus — entretenant lui-même une sorte de rapport privilégié avec sa *Marie l'Égyptienne* — verra en la *Belle Noiseuse* de Frenhofer la « maîtresse » de ce dernier : « Ah ! si je n'étais pas toujours souffrant,

⁴⁷ Dictionnaire *Le nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004, p. 807.

⁴⁸ Honoré de Balzac, *Des Artistes*, *op. cit.*, pp. 719-720.

reprit Porbus, et si vous vouliez me laisser voir votre *maîtresse*, je pourrais faire quelque peinture haute, large et profonde, où les figures seraient de grandeur naturelle⁴⁹. » Cette phrase révèle également que Porbus a renoncé, pour son propre compte, à son absolu. Dans *La Recherche de l'Absolu*, Balthazar Claës délaisse sa femme pour l'amour de la science :

[Joséphine parle] Mais que faire contre la science ? Comment en combattre le pouvoir incessant, tyrannique et croissant ? Comment tuer une rivale invisible ? Comment une femme, dont le pouvoir est limité par la nature, peut-elle lutter avec une idée dont les jouissances sont infinies et les attraits toujours nouveaux ? [...] Enfin un jour, malgré les ordres sévères que Balthazar avait donnés, sa femme voulut au moins ne pas le quitter, s'enfermer avec lui dans ce grenier où il se retirait, combattre corps à corps avec sa rivale en assistant son mari durant les longues heures qu'il prodiguait à cette terrible *maîtresse*⁵⁰.
(nous soulignons)

Cette « maîtresse », pour chaque protagoniste, est une personnification, le plus souvent imaginaire, de l'absolu. Les textes mettent en scène des génies et des objets de création qui dépassent les frontières de l'entendement humain expliquant ainsi l'isolement du créateur. La figuration ou plus justement la matérialisation à la fois spirituelle et réelle de ces objets est propre à chaque artiste et appartient aussi bien au monde de l'art qu'à celui du mythe. D'ailleurs, la maîtresse comme absolu n'existe que dans l'idée des artistes, ce qui explique que Balzac ne s'attarde pas — ou très peu — sur la description de telles figures. Le lecteur sait seulement que ces figures sont l'incarnation de la perfection et la seule représentation valide que nous retiendrons pour les besoins de cette thèse sera celle de Séraphîtüs-Séraphîta⁵¹ que

⁴⁹ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 424.

⁵⁰ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 690.

⁵¹ Honoré de Balzac, *Séraphîta*.

nous étudierons dans la deuxième partie de cette étude et qui représente la figure parfaite de l'androgynisme mythique et de l'ange véritable.

Balzac utilise le rapport amoureux comme un paradigme lui permettant de penser la quête de l'absolu. Les artistes investissent leur passion dans une image de l'absolu, une image spirituelle qui rend fictive ou onirique la relation amoureuse entre le créateur et la création. D'ailleurs, les récits ne parlent en fait que d'illusion : illusion de l'amour, illusion de l'absolu et dans certains cas, illusion du talent. Marc Eigeldinger relève cet aspect des récits et évoque le fait que « si l'on écarte le danger de l'abstraction [...], les tentations auxquelles s'expose l'artiste sont au nombre de quatre : la tentation de la gloire, celle de l'art à tendance sociale, celle de l'amour et du bonheur, enfin la tentation du rêve, de la paresse, de la confiance en l'innéité des dons⁵² ». Résumons ces quatre tentations aux plus apparentes : l'illusion (le rêve) et l'amour. Pourtant, ces deux tentations découlent du désir d'un idéal de perfection, d'un Graal, qui ne saurait se retrouver dans la nature. L'illusion et l'amour sont en somme la conséquence d'une insatisfaction de l'artiste, d'un besoin de création qui les fera inévitablement succomber à l'objet de recherche. Sans faire de mauvais jeux de mots, le destin tragique des protagonistes est aussi bien causé par l'amour d'une illusion, que par l'illusion de l'amour. Ce désir amoureux de l'être parfait est peut-être plus apparent dans *Sarrasine* que dans *Gambara* ou *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Nous avons vu plus haut que le musicien parle de la mélodie comme de sa « maîtresse⁵³ ». Il se dit lui-même non plus artiste ou

⁵² Marc Eigeldinger, *La philosophie de l'art chez Balzac*, op. cit., p. 43.

⁵³ Honoré de Balzac, *Gambara*, op. cit., p. 482.

créateur, mais « amant ». Voilà déjà une belle illustration de cet amour porté à la création. Sarrasine ira plus loin. Cet être passionné se rend à Rome et fabrique son propre fantasme, un idéal qui lui fera rencontrer les « monuments merveilleux dont est semée la patrie des arts⁵⁴ ». Dès son arrivée à Rome, Sarrasine est dans l'extase, et son œuvre, déjà construite dans son imaginaire. Ce premier coup de foudre environnemental rend tout ce qu'il rencontre exceptionnel : « Il avait déjà passé quinze jours dans l'état d'extase qui saisit toutes les jeunes imaginations à l'aspect de la reine des ruines, quand, un soir, il entra au théâtre d'Argentina⁵⁵. » C'est dans cette atmosphère étrange, qui ressemble plus à un rêve qu'à la réalité, que Sarrasine va rencontrer l'incarnation de son désir. Notons premièrement que c'est au théâtre, autrement dit dans un lieu dominé par le double et les apparences que Sarrasine rencontre la Zambinella : « Les lumières, l'enthousiasme de tout un peuple, l'illusion de la scène, les prestiges d'une toilette qui, à cette époque, était assez engageante, conspirèrent en faveur de cette femme. Sarrasine poussa des cris de plaisir⁵⁶. » Balzac ne pourrait être plus explicite. Sarrasine s'aveugle et s'abandonne dans l'irréalité. Ce n'est d'ailleurs pas seulement dans *Sarrasine*, qu'on relève un intérêt de Balzac pour les coups de foudre au théâtre. Le premier se trouve effectivement dans cette œuvre, mais deux autres suivront de près. D'abord *La Peau de chagrin*, en 1831, et ensuite dans *Louis Lambert*, en 1832. Dans aucune de ces œuvres, les personnages ne restent insensibles face à la rencontre avec l'être désiré. Sarrasine ne pense qu'à s'élancer sur scène, Louis Lambert souhaite tuer l'homme accompagnant la jeune femme, et Raphaël est paralysé à la vue de

⁵⁴ Honoré de Balzac, « Sarrasine », *La Comédie humaine, op. cit.*, p. 1059.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1060.

Pauline. L'environnement théâtral est déjà irréel, ou plutôt *hors-réel*. Il magnifie la rencontre et favorise l'illusion. Il est en ce sens dangereux, car il suppose une rupture du personnage avec le monde extérieur. Dans « Images du théâtre dans le roman balzacien », Elena Del Planta organise une réflexion sur le jeu théâtral et la relation néfaste entre réalité et fiction : « en devenant réalité, la fiction n'est plus gouvernable et son résultat est la mort. Car la pensée – en forme de désir, passion, volupté – peut tuer⁵⁷ ».

Dans *Sarrasine*, la fiction se manifeste dans l'image idéalisée de la Zambinella, qui apparaît comme un personnage de rêve, un être exceptionnel divinisé : « Sarrasine dévorait des yeux la statue de Pygmalion, pour lui descendue de son piédestal⁵⁸. » Il n'est donc plus simplement question de création, mais de convoitise. C'est pour lui, et pour lui seul que la *prima donna* représente un idéal. Les autres personnages ne ressentent pas la magie qui émane de cette femme. Certes fascinés, ils sont loin de l'abandon total de Sarrasine. C'est justement dans cet abandon, que le sculpteur se perdra. Persuadé d'avoir en face de lui un être parfait, la découverte de la supercherie lui sera fatale : « Dis-moi la vérité demanda-t-il d'une voix sourde et altérée. Tu es une femme⁵⁹?! » Où est la différence avec Gambaro et Frenhofer ? Sarrasine s'interroge sur la nature de son objet de convoitise qu'il voit d'un nouvel œil, tout comme Frenhofer aperçoit le véritable visage de sa *Belle Noiseuse* lorsqu'il la dévoile dans son atelier à ses acolytes. Bien sûr, Frenhofer et Sarrasine ne s'aveuglent pas sur le même « objet ». Sarrasine s'aveugle sur un objet naturel (la Zambinella), tandis que Frenhofer s'aveugle sur un objet esthétique artificiel.

⁵⁷ Elena Del Planta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne 2004*, p.107.

⁵⁸ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p. 1061.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1073.

Pourtant, la Zambinella, comme castrat, est également un être d'artifice, car son corps est voué à l'art, et cet aveuglement, si différent soit-il pour les deux artistes, reste provoqué par les sentiments excessifs portés à la création. Le malaise tient donc à la fois de l'aveuglement du créateur et de la relation impossible avec un objet d'une autre nature.

Le paradigme amoureux nécessaire au paradigme artistique et la place accordée à la maîtresse dans les récits permettent à Balzac d'introduire le thème de l'amour impossible. Dans certains textes néanmoins, le traitement de l'amour et de la maîtresse est quelque peu différent. C'est le cas notamment pour *Massimilla Doni* et *Louis Lambert*. L'amour de Lambert, contrairement à celui des autres artistes, n'est pas impossible, puisqu'il n'est pas issu d'une quête spirituelle. Pauline de Villenoix est « ange » pour Lambert, mais femme pour le reste du monde et surtout, elle n'est ni création artistique ni même en lien avec la science, alors que le castrat de *Sarrasine* est artiste pour le monde, mais femme parfaite pour le sculpteur. L'amour porté par Lambert à cet être est purement physique, naturel et humain : « Aussitôt que Lambert aperçut Mlle de Villenoix, il devina l'ange sous cette forme. [...] Cette passion fut un abîme où le malheureux jeta tout, abîme où la pensée s'effraie de descendre, puisque la sienne, si flexible et si forte, s'y perdit⁶⁰. » Seule la passion trop grande de Lambert pour Pauline le perd. En ce sens, son expérience de l'amour impossible est plus proche de celle de *Sarrasine* que de celles de *Frenhofer* ou de *Gambara*. Certes, *Sarrasine* se trompe involontairement d'objet de convoitise qu'il rapproche d'un objet idéal de création, alors que Lambert dissocie

⁶⁰ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, op. cit., p. 659.

consciemment quête spirituelle et amour terrestre, mais cette différence n'importe qu'au chapitre des facultés extraordinaires des hommes de génie. Ce qui différencie Lambert de Sarrasine, Frenhofer, Gambara et autres relève alors de la capacité à analyser cet objet idéal.

Ce que nous nommons séparation entre art et passion amoureuse est l'incarnation du désir par les génies dans un objet autre que leur absolu, comme, en fait, une double jouissance : physique (passion amoureuse) et spirituelle (art) ; alors que Frenhofer, Sarrasine et Gambara — même si ce dernier est marié — investissent leur désir dans cet objet idéal, Louis Lambert possède un absolu femme et un absolu art qui le conduisent toutefois tous deux à la folie. Le philosophe devient fou à force de penser aux choses intangibles du monde, mais perd également la raison dans un amour aux sentiments démesurés et finit par abandonner la science pour Pauline : « Adieu la gloire, adieu l'avenir, adieu la vie que je rêvais ! Maintenant, ma tant aimée, ma gloire est d'être à toi, digne de toi ; [...] Ne serait-ce pas dérober des joies à l'amour, des moments au bonheur, des sentiments à ton âme divine, que de donner des heures à l'étude, des idées au monde, des poésies aux poètes⁶¹ ? » La tentation de la gloire et de l'amour rejoint celles des autres récits et confirment la présence d'un idéal égoïste. D'ailleurs, la folie ne touche Lambert que lorsque celui-ci s'éloigne de la quête pure de l'absolu qui est celle de sa jeunesse et durant laquelle il rédigea *Le Traité de la volonté*. Lambert succombe à des tentations tout comme Sarrasine, sculpteur aux facultés extraordinaires durant sa jeunesse, mais amoureux paresseux adulte. Bien sûr, le traitement de l'amour est différent d'un récit à l'autre ; la priorité que donne

⁶¹ *Ibid.*, pp. 669-670.

Lambert à l'amour est aux antipodes de celle de Balthazar Claës qui délaisse sa famille pour la science. Néanmoins, les récits de Balzac ne cessent de lier amour et absolu.

La passion dans *Massimilla Doni* tient à la fois de *Louis Lambert* et de *Gambara* en ce sens qu'elle dissocie effectivement art et sentiments, mais les conserve néanmoins unis par l'intervention de personnages secondaires. Cette dissociation marque une rupture qui vient principalement du fait que l'art et la passion sont indépendants, voire isolés, alors qu'ils sont extrêmement liés dans *Gambara* et à la limite même dans *Sarrasine*. Le seul en qui s'unissent les deux passions (amoureuse et artistique) est Genovese, ténor remarquable lorsque la Tinti est absente et artiste raté en sa présence :

Genovese, excellent quand la Tinti n'est pas là, devient auprès d'elle un âne qui braie, dit le Français. [...] Quand un artiste a le malheur d'être plein de la passion qu'il veut exprimer, il ne saurait la peindre, car il est la chose même au lieu d'en être l'image. L'art procède du cerveau et non du cœur. Quand votre sujet vous domine, vous en êtes l'esclave et non le maître⁶².

Il serait facile de voir en ces quelques phrases le même lien entre désir et art que dans les autres récits. Pourtant, la différence est nette. Genovese, s'il est le personnage qui représente l'incarnation de l'art, n'en est pas moins extérieur à la quête d'un absolu. Il est ténor et non génie, ce qui fait de lui un exécutant et non un créateur, et surtout il ne voit en l'art et en la création aucunement un Graal. L'absolu est représenté par Émilio Memmi et Massimilla Doni. Ce sont d'ailleurs ces deux mêmes protagonistes qui nourrissent l'intrigue amoureuse du récit. Il y a

⁶² Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, *op. cit.*, pp. 612-613.

donc une rupture entre la création artistique et les sentiments, mais non entre l'absolu et les sentiments. Émilio, à l'inverse de ses homologues peintre, musicien et sculpteur, n'est qu'amant et non artiste. Il est aux antipodes de Frenhofer et reste malgré tout loin de Sarrasine. La différence tient d'un changement de sphère : l'amant appartient au privé, il tient sa satisfaction d'un acte égoïste, alors que l'artiste, comme créateur, vide son énergie dans une quête personnelle, mais qui a pour objectif d'ajouter au monde, de dévoiler une autre réalité. La folie et la destinée tragique des génies sont d'ailleurs en partie provoquées par la rupture entre un art à vocation publique et une quête égoïste. Émilio Memmi et Massimilla Doni sont amants. L'intrigue amoureuse naît d'une passion naturelle et non de l'art. Reste que dans les autres récits présentés précédemment, l'amour est toujours présent et tient un rôle capital. *Gambara* raconte l'histoire d'une femme entre deux hommes et *Massimilla Doni*, celle d'un homme entre deux femmes. L'alcool de *Gambara* laisse place à l'opium de *Massimilla Doni*. Les personnages, passifs, ne cherchent qu'à atteindre une autre réalité, ou plutôt oublier leur réalité, grâce à des moyens certes différents — l'amour, la musique ou l'opium — mais aux effets similaires. Si le thème des deux amours apparaît aussi bien dans *Massimilla Doni* que dans *Gambara*, *Louis Lambert* et *Séraphîta*, c'est qu'il joue un rôle considérable dans le drame de la pensée. Il est important de préciser que dans les récits étudiés, trois éléments se mêlent : l'art ou la science, l'absolu et l'amour. Soit l'amour naîtra de la quête artistique de l'absolu, comme c'est le cas pour Frenhofer, *Gambara*, Sarrasine et Balthazar Claës ; soit l'amour naîtra d'une passion isolée ou d'une rêverie passive qui peut être considérée comme intuition d'un absolu, mais d'un absolu détaché de la création artistique ou scientifique, comme dans *Louis Lambert*

et *Massimilla Doni*. Néanmoins, dans ces récits, l'amour, qu'il soit illusion ou non, conduit les protagonistes à une idéalisation d'un absolu, à un abandon de soi pour une autre réalité.

Reste à savoir si *Massimilla Doni*, cette femme au centre de l'intrigue amoureuse, a sa place aux côtés des Catherine Lescault, *Zambinella* et autres *Séraphîta*, et, de façon plus large, si le récit même de Balzac a réellement sa place aux côtés du *Chef-d'œuvre inconnu* et de *Gambara*. Il y a, dans *Massimilla Doni*, un mysticisme *séraphîtien*, un hédonisme, et même un eudémonisme *sarrasinien*, qui marginalise l'œuvre et la situe quelque part entre *Séraphîta* et *La Cousine Bette*. *Massimilla Doni* incarne-t-elle un absolu ? Est-elle femme parfaite ? Non seulement *Massimilla*, sauf pour *Genovese*, ne représente rien de plus qu'une femme aux yeux des autres personnages du récit, mais la déification de son être, nous le verrons, ne semble pas plus les toucher. Seul *Emilio*, amant impuissant qui ne sait pas aimer, ressent une émotion, alors que devant la *Zambinella*, même les incultes s'émerveillent. Pourtant, tel n'est-il pas le véritable don des personnages extraordinaires que de déceler une autre réalité, d'autres sentiments qui ne sont pas accessibles au commun des mortels ? La *Zambinella* est-elle plus parfaite que *Massimilla Doni* ou *Pauline de Villenoix* ? Les récits ne les comparent pas, refusons-nous donc de le faire. S'il y a femme parfaite dans les récits, c'est qu'elle existe aux yeux d'un protagoniste. Dès lors, notre travail est de définir quel est son rôle dans le récit et voir en quoi elle influence la destinée des personnages.

Le désir ou l'attrait de l'artiste pour son œuvre existe dans tous les récits. Seule son illustration change. Qu'il s'agisse de « création » ou de « créature », la

fascination exercée par l'objet de convoitise est visible. Tous sont épris de leur création ou future création. Mais est-ce un problème ? Le danger vient-il réellement de cette passion ? Que l'artiste soit en proie à une illusion et qu'il tombe amoureux de cette même illusion n'est pas en soi dérangeant (Frenhofer a vécu plus de dix ans avec sa *Belle Noiseuse*), mais qu'il cherche malgré tout une reconnaissance sociale confrontera son œuvre à la trivialité positive et la détruira. Dans leur misanthropie, l'artiste et sa création atteignent une complicité parfaite, mais le regard du public déshabille la création et la détruit aux yeux du créateur : « Voyez ! Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela. Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans⁶³ ! » Le public possède-t-il la vérité ou est-il simplement incapable d'accéder au même degré de perfection que l'artiste, de dépasser le premier stade de représentation ? Ce questionnement interroge le Vrai dans l'art, le Vrai dans la représentation, le Vrai et l'Illusion. Peut-être semble-t-il radical de vouloir autant polariser la valeur de la création artistique, mais Balzac nous y convie tant la violence de la désillusion est destructrice pour les artistes. Comme le note très justement Georges Didi-Huberman : « Frenhofer croyait ou voulait pouvoir faire le tour de sa figure, et l'on ne fait le tour que d'un corps. C'est, littéralement, d'un regard tactile, embrassant, enlaçant, qu'il s'agissait. Il eût fallu pouvoir passer derrière. Mais l'effet de pan nomme la violence d'une délusion [...]»⁶⁴. » Une « délusion » d'autant plus brutale que la femme parfaite n'est en fait ni illusion ni réalité, mais inaccessible : « Or, la beauté, la beauté-Eurydice, fait disjonction de son tout et de ses parties : cette beauté, selon le mythe doit être toute

⁶³ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 438.

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 60.

ou elle n'est pas. [...] La beauté de l'« introuvable Vénus » *inexiste* en ce pied⁶⁵. » Mais Frenhofer ne part pas de la partie pour arriver au tout, mais du tout pour aboutir à la partie. La *Belle Noiseuse* en tant que beauté éclatée est aux antipodes des lois de la nature et des principes universels d'unité des compositions artistiques qui se composent à partir de fragments empruntés à divers modèles. Elle est la « beauté-Euridyce », l'« introuvable Vénus », qui se trouve sous la toile, sous des couches de peinture qui essaient paradoxalement de lui donner vie.

Quant à Sarrasine, le jeune sculpteur connaît un sort similaire, dans des conditions tout aussi similaires à celles de Frenhofer. Le sentiment passionnel qui l'envahit pourrait être attribué aux sensibilités extraordinaires de l'artiste véritable, mais les sensations humaines ne sont pas celles de l'artiste. Sarrasine, jeune homme seul arrivant dans une ville de rêve, rentre dans un univers dominé par les apparences (théâtre), lieu de représentation où le vrai et le faux se mêlent, et tombe amoureux. Balzac nous offre ici un stéréotype du coup de foudre, tel que défini par le canon mélodramatique de l'époque et la littérature de tous les temps. Le texte nous le montre explicitement ; très vite, Sarrasine se détache de la sculpture, pourtant raison profonde de son voyage, pour s'abandonner à l'amour : « Être aimé d'elle ou mourir, tel fut l'arrêt que Sarrasine porta sur lui-même⁶⁶. » Balzac fait ici d'une pierre deux coups : il montre rapidement l'immaturité artistique dont fait preuve Sarrasine et annonce le tragique futur de la nouvelle. La Zambinella a un corps modelé pour l'art. Elle est elle-même création. Mais c'est l'art lui-même qui

⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁶ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p. 1061.

rend factice le personnage. Alors que Balzac ne cesse de parler d'unité de composition, il fait la description d'un être divisé. Michel Serres a parfaitement saisi le problème : « Peut-on diviser la beauté⁶⁷? » La Beauté n'apparaît jamais morcelée aux yeux de l'artiste. Elle est totalité. Gambaro voit des créatures édéniques, non des fragments de créatures ; Frenhofer admire sa *Belle Noiseuse* et pas seulement le pied qui surgit de la toile. La division, la séparation, en somme, la rupture, qu'elle soit imaginaire ou réelle, s'opère lors de l'acte créateur, lorsque l'artiste tire le modèle d'un univers immatériel où elle est entière vers le monde physique. Le monde réel déchire-t-il la création, ou sont-ce les moyens artistiques qui demeurent incapables de rendre la perfection ? Tirer une conclusion unique semble impossible. Rappelons toutefois que dans la littérature, les mythes de création sont presque toujours fatals, soit que le modèle représenté est aux antipodes de la perfection, soit qu'il est une antithèse de la vie. Pensons au peintre du *Tableau Ovalé*⁶⁸ de Poe, ou à Claude Lantier, artiste « fêlé » de *L'Œuvre* de Zola, qui habite rue de la Femme-sans-tête et qui n'arrive à peindre que des morceaux de corps⁶⁹ ; pensons encore à Victor Frankenstein⁷⁰, qui voue sa vie à reproduire

⁶⁷ Michel Serres, « L'Hermaphrodite », in *Sarrasine* d'Honoré de Balzac, éditions G. Flammarion, 1989 [1987], Paris, p. 94.

⁶⁸ Dans l'œuvre de Poe, la peinture naissante vide de sa vie le modèle féminin : « Et alors la touche fut donnée, et alors, le glacis fut placé; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé; mais une minute après, comme il contemplait encore, il trembla et devint très-pâle, et il fut frappé d'effroi; et criant d'une voix éclatante : « En vérité, c'est la *Vie* elle-même ! » — il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : — elle était morte ! », Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Livre de Poche, 1972, p. 342.

⁶⁹ « Son aîné, Claude, avait le douloureux génie d'un grand peintre déséquilibré, la folie impuissante de chef-d'œuvre qu'il portait en lui, sans que ses doigts désobéissants puissent l'en faire sortir », Émile Zola, *Le Docteur Pascal, Les Rougon-Macquart*, édition publiée sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, t. V, p. 101.

⁷⁰ « Rien ne m'empêchait d'animer la matière, je savais préparer un corps pour recevoir la vie ; réaliser l'entrelacement délicat de fibres, de muscles et de veines n'avait plus de secrets pour moi ; mais l'exécution de cette œuvre présentait des difficultés énormes. », Mary Shelley, *Frankenstein*, Paris, Pocket, 1994, p. 66.

artificiellement un être humain à partir de morceaux de chair. Dans *Sarrasine*, la division de la Beauté entraîne également le déchirement du corps. Sarrasine se retrouve non face à un objet de création mais face à une créature, et, nous le verrons, un avatar d'androgynie. La Beauté déchirée rappelle la chimère, à la fois animal fantastique et monstre. L'auteur n'a pas besoin de nous en dire plus. La description du personnage et ses caractéristiques inhérentes sont comme le coup de stylet porté au sculpteur, un stigmaté gravé par la plume de Balzac.

La Beauté est archétype de perfection. À travers la réflexion de Frenhofer sur les problèmes de la création artistique, Balzac propose une conception totalisante de l'art. Le véritable artiste ne peut se restreindre à la réalité. Il est aussi bien peintre, sculpteur, musicien, que poète et philosophe. Les génies peints par Balzac sont en plein rêve esthétique du fait de leur quête de perfection. En désirant dépasser la nature, ils tendent vers la démesure. Le projet de Frenhofer ne peut que rester dans l'intimité de son être. *La Belle Noiseuse* est et restera inconnue. Frenhofer, en demandant à ses acolytes d'abolir les frontières, de pousser la recherche artistique à un point tel que la peinture prenne vie, d'aller chercher ce « je ne sais quoi » que le peintre ne cesse d'exprimer, se prive également de toute forme de reconnaissance sociale. Gambara est en proie au même « mal ». Il privilégie son extase personnelle à celle de ses auditeurs :

Je ne dis pas cela, mais si au lieu de viser à exprimer des idées, et si au lieu de pousser à l'extrême le principe musical, ce qui vous fait dépasser le but, vous vouliez réveiller en nous des sensations, vous seriez mieux compris, si toutefois vous ne vous êtes

pas trompé sur votre vocation. Vous êtes un grand poète⁷¹.

Gambara recherche l'évocation des idées plus que la peinture des sensations. Gambara ne cesse de traduire sa musique en images et au lieu de toucher les sens de ses auditeurs par sa musique. Il semble que la combinaison auditive et spirituelle trouve là une limite⁷². Séduit par les créatures édéniques qu'il entrevoit, Gambara en oublie l'objet même de sa musique.

Genovese, dans *Massimilla Doni*, ressemble beaucoup à Gambara. Le ténor « brame comme un cerf⁷³ » lorsqu'il veut exalter le sentiment et retrouve ses moyens quand il ne répond qu'au simple désir de montrer ses qualités vocales. En somme, l'art pratiqué est incompréhensible lorsque les artistes ne quittent pas le monde des essences. Pourtant, tous sont très proches du compromis parfait. On peut supposer que le peintre, dans un bref moment de lucidité, façonna le pied le plus magnifique qu'il fut donné de voir à Porbus et Poussin, « un pied vivant⁷⁴ ». Et Gambara, à l'instar de Frenhofer, mais lui sous l'emprise de l'alcool, dans un état de complète ébriété, dégagea de son *Panharmonicon* la plus magnifique mélodie qu'Andrea Marcosini ait jamais entendu⁷⁵. Mais leur génie les soumet aux pires caprices de l'esprit et les oblige à quitter l'univers artistique réel, celui dont les critères de beauté et d'harmonie sont définis par la société. Le génie les fait

⁷¹ Honoré de Balzac, *Gambara, op. cit.*, p. 511.

⁷² Marc Eigeldinger mentionnera à ce sujet dans *Lumières du mythe* que « la musique est à sa manière un langage métaphorique qui ne dit pas tout explicitement et qui n'exprime pas immédiatement les objets, mais suggère leur présence par les affections qu'ils éveillent », Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1983, p. 45.

⁷³ Honoré de Balzac, *Massimilla Doni, op. cit.*, p. 596.

⁷⁴ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu, op. cit.*, p. 436.

⁷⁵ « Au grand étonnement de Marianna et d'Andrea, Gambara commença par plusieurs accords qui décelèrent un grand maître ; à leur étonnement succéda d'abord une admiration mêlée de surprise, puis une complète extase au milieu de laquelle ils oublièrent le lieu et l'homme », Honoré de Balzac, *Gambara, op. cit.*, p. 496.

succomber à un désir plus personnel. Que cherchent-ils véritablement ? Le simple statut de génie ? Nous pouvons en douter. Pour Frenhofer, sa richesse le met à l'abri du besoin, sa réputation n'est plus à faire, et son travail acharné sur sa peinture trahit le désir d'une déification. Mircea Eliade montre précisément qu'elle est l'image du créateur aux yeux des simples mortels : « Le mythe de l'artiste damné, qui avait obsédé le XIX^e siècle, est aujourd'hui périmé. [...] On lui demande plutôt de se conformer à son image mythique, d'un être étrange, irréductible, et de « faire du nouveau »⁷⁶ ». Faire du nouveau ? Frenhofer et Gambara, dans leur marginalité, ont bien essayé, mais ils se sont butés à l'incompréhension populaire. Frenhofer représente la nature même de l'artiste : l'ambition accompagnée d'une quête de la Beauté. Cet artiste incarne le mythe de la création artistique épistémique. La peinture, la sculpture, la musique, tout comme la poésie, reposent sur une méditation suprême, une élévation qui permet de descendre dans les arcanes de la matière, « dans l'intimité de la forme⁷⁷ ». Le génie de Frenhofer est similaire au génie de Brancusi qui « a su où chercher la véritable « source » des formes qu'il se sentait capable de créer⁷⁸ ». Balzac donne aux génies qu'il peint le double statut d'artiste et de penseur.

⁷⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 227.

⁷⁷ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 418.

⁷⁸ Mircea Eliade, « Brancusi et les mythologies », *Brûler le toit de la maison*, Paris, Gallimard, 1986, p. 18.

LES POUVOIRS DE LA PENSÉE

Le drame de la pensée

Au début des années 1830, Balzac avait défini les principales doctrines philosophiques qui apparaîtront dans *La Comédie humaine*. En 1833 et 1834, il pense à l'entreprise totalisante que deviendra un peu moins de dix ans plus tard *La Comédie humaine*. La volonté de donner une unité à son œuvre de façon à peindre et à expliquer la société française contemporaine à son époque lui vient à ce moment-là.

L'« Introduction » aux *Études philosophiques*, rédigée en 1834 par Félix Davin, révèle l'unité des ouvrages de Balzac et leur appartenance à un système épistémique. Les *Études philosophiques*, dans *La Comédie humaine*, ont pour rôle de remonter aux causes des phénomènes évoqués dans les *Études de mœurs*. Les *Études philosophiques* ont pour thème principal le drame de la pensée⁷⁹. La pensée, pour l'auteur, est à l'image de l'électricité, puissante, parfois mortelle et surtout invisible. Seuls ses effets sont notables. Balzac écrit à ce sujet au docteur Joseph Moreau en décembre 1845 : « Je crois que nous ne ferons rien de bon, tant que l'on aura pas déterminé la part que les *organes* de la pensée, en tant qu'organes, ont dans les cas

⁷⁹ Le pouvoir de la pensée dans l'œuvre de Balzac a parfaitement été cerné par Félix Davin qui définit ainsi la clef de voûte des *Études philosophiques* : « [...] la pensée, augmentée de la force passagère que lui prête la passion [...] devient nécessairement pour l'homme un poison, un poignard », Félix Davin, « Introduction » aux *Études philosophiques*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 1210.

de folie⁸⁰ ». Les *Études philosophiques* sont, dans l'œuvre, le lieu « où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment [...]»⁸¹ ».

La Peau de chagrin, œuvre charnière qui fait le lien entre les *Études de mœurs* et les *Études philosophiques*, illustre ce pouvoir de la pensée. Dans ce texte sont développés plusieurs préceptes auxquels Balzac croyait fermement et sur lesquels il pose l'assise des *Études philosophiques*. Ses théories sur la conservation de l'énergie et sur les ravages de la pensée trouvent ici leur expression. Les récits que nous étudions dans ce travail sont la mise en fiction des réflexions de l'auteur. La destinée tragique des protagonistes tient à la fois de leur aveuglement et de ce statut particulier qui fait de l'artiste ou du scientifique à la fois un créateur et un penseur. Dans *La Peau de chagrin*, la mise en garde sur les pouvoirs de la pensée vient du vieillard centenaire qui prévient Raphaël de Valentin du danger du talisman :

L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort : VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine, il est une autre formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur de ma longévité. *Vouloir* nous brûle et *Pouvoir* nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme⁸².

Le « savoir » devient le moyen de vivre les passions sans subir leur conséquence, de voyager et de créer par l'idée plutôt que par le corps. Les récits à

⁸⁰ Honoré de Balzac, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1969, t. V, p. 70.

⁸¹ Honoré de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, *op. cit.*, p.19.

⁸² Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 85.

teneur philosophique qui suivront *La Peau de chagrin* sont aussi, entre autres choses, l'illustration différente de cette doctrine. Le drame des génies est d'avoir voulu imaginer un absolu et cru pouvoir l'atteindre. Ils ont imaginé l'amour ; ils ont cru en la femme parfaite ; ils ont voulu posséder la forme et vaincre la matière ; ils ont désiré dépasser la nature. Le drame de la pensée est justement déterminé par la quête de l'absolu et non la connaissance de l'absolu. La quête suppose un *vouloir* et trahit un désir de *pouvoir*. La réflexion de Frenhofer sur la forme illustre le désir des génies, tout comme la recherche de Balthazar Claës ou même simplement les compositions de Gambarra. Les créateurs de *La Comédie humaine* ont imaginé l'absolu et ont souhaité le façonner, le saisir, le dominer. La pensée est destructrice, mais n'en demeure pas moins la source de toutes jouissances et l'origine de la création chez Balzac. Louis Lambert définit ses théories à partir de la *pensée* et de la *volonté* qu'il considère comme « forces vives » : « Je sais, mais vaguement aujourd'hui, que, suivant pas à pas les effets de la Pensée et de la Volonté dans tous leurs modes, après en avoir établi les lois, Lambert avait rendu compte d'une foule de phénomènes qui jusqu'à lui passaient à juste titre pour incompréhensibles⁸³ ». La pensée est donc une arme à double tranchant. Elle mène aux idées, mais épuise celui qui en use. Le vieux médecin des *Martyrs ignorés* souligne d'ailleurs que « la pensée est plus puissante que ne l'est le corps, elle le mange, l'absorbe et le détruit ; la pensée est le plus violent de tous les agents de destruction, elle est le véritable ange exterminateur de l'humanité⁸⁴ ».

⁸³ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, *op. cit.*, p. 630.

⁸⁴ Honoré de Balzac, *Les Martyrs ignorés*, *Ébauches rattachées à « La Comédie humaine »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. XII, p. 744.

Dans *La Peau de chagrin*, la mise en garde contre les pouvoirs de la pensée et du talisman vient de l'antiquaire, tout comme les moyens d'en user sans en subir les conséquences : « La pensée est la clef de tous les trésors, elle procure les joies de l'avare sans en donner les soucis. Aussi ai-je plané sur le monde, où mes plaisirs ont toujours été des jouissances intellectuelles⁸⁵ ». Ces « jouissances intellectuelles » sont celles que nous avons évoquées précédemment et définies sous le nom de tentation, celle de l'amour et de la passion étant la plus apparente. Quant à la passion, c'est en elle que l'écrivain conçoit toute l'humanité. En elle se rejoignent l'individu et le collectif. La passion est elle-même issue de la pensée et créatrice d'idées :

En lisant attentivement le tableau de la Société, moulée, pour ainsi dire, sur le vif avec tout son bien et tout son mal, il en résulte cet enseignement que si la pensée, ou la passion, qui comprend la pensée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur. En ceci, la vie sociale ressemble à la vie humaine. On ne donne aux peuples de longévité qu'en modérant leur action vitale⁸⁶.

Pour faire un réel usage de la pensée, l'artiste doit donc se modérer. La pratique de son art amène l'artiste à appliquer le *pouvoir* au *savoir* et donc à se condamner lui-même à l'échec. L'inactivité de l'artiste est apparente en la personne de Sarrasine. La quête artistique du personnage est suspendue par sa quête amoureuse. Sa mort n'est pas conséquence immédiate de la création, puisque création il n'y a pas. Peut-être cela explique-t-il le déplacement du récit des *Études philosophiques* aux *Études de mœurs*. Pourtant, le drame de la pensée n'est pas seule affaire de création. La désillusion amoureuse de l'artiste participe également de la

⁸⁵ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁶ Honoré de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, *op. cit.*, p. 12.

destinée tragique du génie. Sarrasine ne crée pas, mais investit toute sa pensée, sans le savoir, dans une illusion. De même, la pathologie amoureuse entre Émilio et la Tinti reprend le thème majeur de la pensée qui tue et le conflit entre l'amour et la création. *Massimilla Doni* devient donc une mise en garde contre les méfaits d'un idéalisme excessif car « l'idée sera toujours plus violente que le fait ; autrement le désir serait moins beau que le plaisir, et il est plus puissant, il l'engendre⁸⁷ ». Max Milner dit d'ailleurs très justement dans son « Introduction » à *Massimilla Doni* que « le désir est une torture, dont les affres d'Émilio face à Massimilla offrent une image saisissante, mais la réalisation du désir est, au sens *énergétique* du terme, une dégradation, dont l'acceptation soumet nos existences à une mortelle entropie⁸⁸ ». Or, le désir dépend de la pensée. Le drame de la pensée touche donc les diverses manifestations (création artistique, désir amoureux, ou les deux) de cette dernière. La quête d'un absolu tout comme la passion amoureuse sont autant de raisons qui poussent les génies à investir leur esprit dans un but ultime. Reste, en somme, à étudier la manifestation de cette pensée destructrice, la raison de la chute des artistes puisque leur destinée nous est connue.

Certaines théories de Balzac, notamment celle sur la conservation de l'énergie, tentent d'apporter une explication à la destinée tragique des penseurs. Louis Lambert devient fou et meurt à force d'avoir trop pensé ; la pensée étant une forme d'énergie, celui qui la libère totalement s'épuise. La vie décroît en fonction de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées. *Louis Lambert*, c'est « la pensée

⁸⁷ Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, *op. cit.*, p. 566.

⁸⁸ Max Milner, « Introduction » à *Massimilla Doni*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 144.

*tuant le penseur*⁸⁹ ». L'imagination ouvre à Lambert l'univers des dieux, mais au prix de sa raison. Pourtant, cette théorie, assez simple dans ses fondements, est loin de donner une explication suffisante. Frenhofer, tout comme Balthazar Claës à la fin de l'œuvre, sont décrits comme des vieillards. Ils représentent pourtant la figure par excellence du génie. Il y a, dans les récits étudiés, l'intervention d'éléments, de puissances qui sont directement issus des mythes de création. Les modèles idéals, dans les récits, tendent à dépasser la nature et appartiennent donc, avant même l'intervention du mythe, à une autre réalité. La relation amoureuse entre le créateur et sa création, même impossible physiquement, reste envisageable spirituellement. L'idée de l'absolu et l'illusion d'une relation amoureuse sont possibles dans l'esprit des créateurs. En somme, la pensée créatrice réussit à vaincre la matière, à faire du mythe de Protée une réalité. Deux univers se joignent et les génies se trouvent séparés du monde physique. L'univers qui se crée est celui de la peinture, de la sculpture ou de la musique. Cet univers est celui de l'objet de création, un objet de création défini comme mythe par Balzac. Les génies des récits balzaciens reproduisent à moindre échelle dans leur art la cosmogonie divine. En voulant créer la vie, en voulant dépasser la nature ou la démystifier, ils se hissent à une autre réalité, une réalité mythique. Le drame de la pensée tient autant de l'art que du mythe, les deux étant irrémédiablement liés.

⁸⁹ Félix Davin, « Introduction » aux *Études philosophiques*, *op. cit.*, p. 1215.

La pensée comme véhicule mystique

La plupart des récits appartenants aux *Études philosophiques* développent des principes paradoxaux. Le dilemme auquel fait face le créateur est en fait insoluble. La pensée, si destructrice pour l'homme, est celle qui le mène à la conception artistique. Cette même pensée peut parallèlement lui faire entrevoir un rapport entre le monde et Dieu :

Si, par des faits incontestables, la pensée est rangée un jour parmi les fluides qui ne se révèlent que par leurs effets et dont la substance échappe à nos sens encore agrandis par tant de moyens mécaniques, il en sera de ceci comme de la sphéricité de la terre observée par Christophe Colomb, comme de sa rotation démontrée par Galilée. [...] Tous ceux qui, depuis cinquante ans, ont travaillé la pensée comme les opticiens ont travaillé la lumière, deux choses quasi semblables, concluent et pour les mystiques, ces disciples de l'apôtre saint Jean, et pour tous les grands penseurs qui ont établi le monde spirituel, cette sphère où se révèlent les rapports entre l'homme et Dieu⁹⁰.

Ignorer les pouvoirs de la pensée, c'est ignorer son pouvoir créateur et refuser sa participation à la quête d'un absolu. Mais ignorer les pouvoirs de la pensée, c'est également refuser de s'élever spirituellement, c'est se refuser l'accès au sacré. D'ailleurs, Louis Lambert est très pieux et sa *Théorie de la volonté* établit en partie la relation unissant l'homme à des puissances supérieures ou divines. Lambert, ce martyr opprimé, « se réfugia dans les cieux que lui entrouvrait sa pensée⁹¹ » dira Balzac dans son œuvre. La place du divin dans les œuvres de Balzac nous invite à prendre en compte un nouvel élément dans la recherche artistique des créateurs et dans la relation unissant ces derniers à leur absolu. En

⁹⁰ Honoré de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁹¹ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, *op. cit.*, p. 613.

parlant de la place du divin ou du sacré dans les récits balzaciens, nous élargissons le paradigme religieux aux récits cosmogoniques judéo-chrétiens et gréco-romains, puisque Balzac fait autant référence, sans distinction aucune, à la Genèse biblique qu'à la mythologie pour expliquer l'acte créateur.

Dans les récits étudiés, la nature même de la création, ce modèle parfait possède toujours quelque chose de divin et jette l'artiste dans les méandres d'un univers inconnu qui lui échappe complètement. L'origine de l'absolu, ou plutôt de l'idée de l'absolu est décrite par Balzac dans « Des Artistes » :

Tout à coup un mot réveille les idées; elles naissent, grandissent, fermentent. Une tragédie, un tableau, une statue, une comédie, montrent leurs poignards, leurs couleurs, leurs contours, leurs lazzi. C'est une vision, aussi passagère, aussi brève que la vie et la mort; [...] c'est un groupe digne de Pygmalion, une femme dont la possession tuerait même le cœur de Satan [...] Enfin, c'est l'extase de la conception voilant les déchirantes conceptions de l'enfantement⁹².

L'absolu, peu importe la représentation qui lui est donné, qu'il soit femme parfaite ou idéal philosophique, est à l'instar de cette inspiration créatrice : parfois insaisissable et souvent dévastateur. Le mythe est alors pour Balzac le moyen de dire l'absolu. Dans son article, l'auteur énonce que si l'artiste est autre, s'il « ne s'appartient pas », s'il est « le jouet d'une force éminemment capricieuse », c'est qu'il en proie à une inspiration chaotique, véritable entité qui le jette dans un état second, lieu de création. L'origine de l'inspiration, de cette force créatrice, échappe à toute définition. Elle remonte à la nature même de l'être et est investie d'archétypes fondateurs qui lui confèrent son aspect mythique : « Les arts ont

⁹² Honoré de Balzac, *Des Artistes*, *op. cit.*, pp. 710-711.

quelque chose de surnaturel⁹³ », dira Balzac. Les arts sont des portails qui mènent à une autre réalité. Ils sont des conducteurs, des véhicules mythiques. Marc Eigeldinger rattache très justement le geste créatif de l'organisation du monde. Le génie créateur, en inventant un microcosme, reproduit le macrocosme originel :

Le monde est un être gigantesque, un macrocosme qui pense, agit et se meut en obéissant à la loi de l'unité et de l'harmonie universelle. L'ensemble de la création présente le spectacle de la plénitude et de la continuité, tout dans la nature est soumis à un rigoureux enchaînement de cause à effet, parce que chaque objet est susceptible d'être absorbé par la Cause créatrice, d'être ramené à la substance unique et originelle de la Divinité⁹⁴.

L'artiste prométhéen est en quête d'un absolu qui est en dehors de la réalité. Son désir de dépasser la nature trahit un refus du réel. Le combat contre la matière a pour objectif de féconder la perfection. Le drame de la pensée, à travers l'expérience des artistes, questionne la légitimité de la quête de l'absolu. Les arcanes de la matière, de la forme et de la création sont-ils accessibles aux simples mortels ? Balzac, en peignant Frenhofer, Gambara, Balthazar Claës, Louis Lambert et Sarrasine, nous répond par la négative. Le dessein des créateurs les pousse aux confins des possibilités créatrices, dans un univers qui n'appartient plus à l'homme, mais qui est le domaine des dieux. Balzac ne cache pas ses intentions : il parle explicitement et implicitement de personnages mythiques. Qui sont réellement les protagonistes dont nous parlons ? Des personnages extraordinaires, des mythes. Ils sont Prométhée, Protée, Faust ; ils sont Orphée, Dionysos, Don Juan, Pygmalion et Icare. Mais où est donc Aphrodite qui donna la vie à Galatée ? Où est l'androgyne biblique qui emporterait Sarrasine directement au Nirvana ?

⁹³ *Ibid.*, p. 713.

⁹⁴ Marc Eigeldinger, *La philosophie de l'art chez Balzac, op. cit.*, p. 99.

Frenhofer est seul avec ses pinceaux et un désir profond qui l'anime ; Sarrasine ne voit pas le castrat et imagine l'androgynie, ou plutôt ne voit ni l'un ni l'autre, et toujours ces artistes restent seuls dans le monde mortel, à toucher du doigt l'Olympe sans voir que les dieux n'y sont pas favorables.

Et au final, que reste-t-il à ces créateurs ? Dans cette quête de l'absolu ou d'une illusion de l'absolu, n'y a-t-il pas la cause même de la destinée tragique des artistes ? Si nous avons jusqu'à présent réussi à éviter une confrontation directe avec le mythe, il n'est désormais plus possible d'en faire l'économie, puisque l'essence même du génie créateur se trouve profondément enfouie dans une réalité autre qui échappe à l'homme : « Là, reprit Porbus, finit notre art sur terre. Et de là, il va se perdre dans les cieux, dit Poussin⁹⁵ ».

⁹⁵ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 437.

DEUXIÈME PARTIE : VISAGES MYTHIQUES

Les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, quoique nous soyons dévorés par les mythes. Les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout.

Honoré de
Balzac, *La Vieille
fille*⁹⁶.

Le progrès technique et les découvertes médicales contestent la place et l'idéal humain. La science semble pouvoir surpasser Dieu et la nature en créant la vie. Les théories de Lavater, un pasteur suisse qui définit une méthode d'analyse du caractère des personnes à partir de l'étude de leur visage, fondent la physiognomonie, une théorie qui influence Balzac et plus tard Zola. Le médecin allemand Mesmer vient à Paris faire la démonstration du magnétisme animal et Luigi Galvani découvre l'électricité animale. Erasmus Darwin, le grand-père de Charles Darwin, élabore en 1771 une théorie de l'évolution selon laquelle les êtres vivants descendraient d'un ancêtre commun.

Entre les années 1820 et 1830, Balzac s'intéresse de près à la philosophie et développe ce qu'on peut considérer aujourd'hui comme les prémices des *Études philosophiques*. Ces dernières sont directement influencées par ces bouleversements intellectuels qui sont également à l'origine d'un intérêt pour le fantastique. Balzac

⁹⁶ Honoré de Balzac, *La Vieille fille, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, p. 935.

est un grand lecteur de Diderot. Les réflexions philosophiques de Balzac sont également influencées par Swedenborg, un savant suédois qui bâtit une cosmologie fondée sur les correspondances entre l'univers matériel et un univers spirituel. La traduction des *Contes fantastiques* d'Hoffmann par Loève-Veimars, en 1829, correspond à quelques mois près à la rédaction de *La Peau de chagrin*. Les récits de création, chez Balzac, sont donc contaminés par une forme de fantastique et de mysticisme issus de ces influences. Les critiques lui reprocheront même dans les années 1830 de vouloir faire du Hoffmann à la française. Les œuvres appartenant aux *Études philosophiques* sont le réceptacle de ses influences scientifiques, littéraires et illuministes. Balzac bâtit sa propre philosophie, sa propre réflexion sur le génie créateur en usant librement de ces dernières.

L'intervention du mythe dans les récits étudiés doit être vue comme un moyen pour Balzac d'apporter une explication au génie. La citation de l'auteur mise en exergue et tirée de *La Vieille fille* montre le désir de Balzac d'accorder au mythe une valeur épistémique. Marc Eigeldinger, dans *Lumières du mythe*, mentionne que « le mythe, qui revêt la forme d'un récit fictif, ne propose pas une certitude, mais une vérité hypothétique, l'objet d'une croyance, il traduit le probable ou plus exactement le possible⁹⁷ ». Le mythe offre donc une explication concevable à la chute des génies et à l'échec créatif. Il convient donc de poser dès maintenant quelques définitions afin de préciser de quels mythes on parle et quels sont ces « aspects du mythe » qui apportent une connaissance et éclairent les récits balzaciens. Cette seconde partie de cette étude a pour objectif d'étudier la place du

⁹⁷ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, op. cit., p. 8.

mythe dans les récits et cette explication concevable dont nous venons de parler afin d'en déceler peut-être la clef de la création chez Balzac et son rôle dans la destinée tragique des artistes.

POUR UNE POÉTIQUE DU MYTHE

La volonté de Balzac de peindre la société française contemporaine à son époque trahit certes un désir d'expliquer la réalité par le roman, mais aussi de reproduire un microcosme. La création littéraire passe aussi par la représentation d'une réalité, une réalité fondée en partie par le mythe, un mythe archétypal ayant une portée universelle. Gilbert Durand, dans son *Introduction à la mythologie*, dit très justement en parlant de Balzac et de la société du XIX^e siècle : « Or, dans ce XIX^e siècle, dans ce siècle du roman, les grands romanciers s'aperçoivent plus ou moins nettement qu'ils ne font que prolonger par d'autres moyens les discours fondateurs du mythe. Balzac, en intitulant son œuvre monumentale *La Comédie humaine*, est très conscient de prendre le relais de cette illustre somme des mythologies qu'est *La Divine Comédie*⁹⁸. » C'est dire combien le mythe reste présent. Il n'a jamais totalement disparu. Il est encore au cœur des passions en cette première moitié de siècle. À une époque où la modernité entend faire *tabula rasa*, le mythe est plus que jamais présent. Souvenons-nous que, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, Théophile Gautier avait ressuscité la Grèce antique et que nombreux sont les auteurs qui continuent, sans réitérer la querelle des Anciens et des Modernes, à se référer aux mythes de l'antiquité. Ces derniers sont en quelque sorte à la source du monde moderne. D'ailleurs, la même année, en 1836, l'auteur

⁹⁸ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie : Mythes et société*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités », 1996, p. 186.

de *La Vieille fille* signale que la société moderne du XIX^e siècle n'est pas isolée de son origine et qu'il est nécessaire d'en comprendre les « mythes modernes⁹⁹ ».

Lorsque nous parlons de mythes, nous écartons toute forme de mythologie n'appartenant pas au paradigme gréco-romain et judéo-chrétien, ou du moins, toute forme de mythologie qui s'éloigne des origines et sources indo-européennes : « Dans l'ensemble des discours mythologiques, le paradigme gréco-romain était particulièrement riche et complet pour une modélisation épistémologique¹⁰⁰. » Malgré l'étude de plusieurs mythologies non européennes, Balzac, comme tout le XIX^e siècle en général, ne s'intéresse pour ainsi dire, qu'à ce paradigme. Le paradoxe de la place et du rôle du mythe au sein des réflexions intellectuelles de l'époque vient en partie de cette révolution technique dont nous avons précédemment parlé qui tend à contester la place de Dieu dans la société. La science cherche à tout expliquer depuis la création du monde. Il y a d'ailleurs, depuis la tentative de déchristianisation révolutionnaire, un retour au religieux qui se fait comme le prouvent plusieurs textes, depuis *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert à *La Vie de Jésus* de Renan, qui posent la question de la relation entre le mythe et la religion. Or, ces paradoxes présents dans les écrits des romanciers et dans les œuvres de Balzac, plutôt que d'affaiblir tel ou telle thèse, viennent surtout montrer une conscience des écrivains du bouleversement social, « car, dans ce siècle qui couvre paradoxalement aussi bien la révolution industrielle, le

⁹⁹ Stéphane Vachon nous offre une interprétation très juste de cette magnifique phrase de Balzac dans son « Introduction » de *La Vieille fille* : « La leçon que nous livre ici Balzac – incontestablement l'une des plus progressistes de toute son œuvre – est que la société nouvelle et le vertige démocratique de l'élection exigent que l'on sache déchiffrer les fables, les allégories, les « mythes modernes ». », Balzac, *La Vieille fille*, Paris, Livre de Poche, coll. « Classique », 2006, p. 41.

¹⁰⁰ Frédéric Monneyron, *Mythes et littérature*, Paris, éditions PUF, coll. « Que sais-je ? », 2002, p. 7.

triomphalisme technique, son pragmatisme d'une part, que d'autre part la rêverie romantique qu'incarnent les plus grands poètes, musiciens ou peintres, se fait, à partir d'un moment, une sorte de mixage, une sorte de mélange entre ces deux courants pourtant si ennemis¹⁰¹ ».

Balzac, en peignant ses génies, vient illustrer cette omniprésence et omnipuissance de la science tout en signalant les limites de celle-ci, et, éventuellement, ses dangers. Le mythe apparaît comme le moyen le plus efficace de présenter le désir de création des génies, le désir de dépassement de la nature tout en prévenant des risques de celui-ci, un peu comme Mary Shelley le fit en 1818 avec son *Frankenstein ou le Prométhée moderne*.

Le mythe est, par définition, un récit cosmogonique expliquant la création du monde ou une vision de celui-ci : « Le mythe raconte une histoire sacrée : il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements¹⁰². » Le mythe est donc un discours sacré ou impliquant le sacré. Il explique l'origine du monde en répétant les événements et leurs effets. De cette définition stricte du mythe découlent des études théoriques qui servent de base à notre analyse et qui établissent une relation entre le mythe et le texte littéraire. La première notion à retenir est celle de « mythe littéraire » que Pierre Albouy définit comme il suit :

Je définirais le mythe littéraire comme l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à

¹⁰¹ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie : Mythes et société, op. cit.*, pp. 23-24.

¹⁰² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

l'œuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe¹⁰³.

Il s'agit en somme d'une littérisation libre du mythe par l'écrivain. Il convient de mentionner que la liberté de l'écrivain est une donnée primordiale, car le mythe, faisant partie de l'imaginaire collectif, peut être perpétuellement renouvelé par la libre interprétation et la réinterprétation. Pierre Brunel mentionne à juste titre cette caractéristique du mythe :

Le droit à la fantaisie lui est concédé [à l'écrivain] par le mythe lui-même. Car rien n'est moins fixé que le mythe. [...] Même les modernes manuels de mythologie ne parviennent pas à codifier en une version unique un ensemble de variantes que nul récit continu ne parviendra jamais à réunir. Paradoxalement, le texte littéraire qui vient conforter l'existence du mythe comme ensemble réserve ses droits à l'existence singulière. [...] J'ai dit que l'écrivain prenait des libertés. Mais par rapport à quoi, sinon à des textes mythiques antérieurs qui étaient eux-mêmes essentiellement libres¹⁰⁴ ?

En ce sens, le mythe est historiquement immortel, intemporel. Il traverse les âges en se réactualisant dans les écrits. De l'intervention du mythe pur dans les récits, par l'intertextualité et la citation par exemple, Balzac crée des mythes littéraires. Une définition large du mythe, selon Pierre Brunel, « peut englober aussi bien l'« histoire sacrée » de Mircea Eliade que la représentation collective mystificatrice de Roland Barthes [Pierre Brunel fait ici référence aux *Mythologies* de Roland Barthes]. Elle nous permet de passer d'une littérature mythologique, conservatoire ou véhicule d'images et de récits mythiques, à une

¹⁰³ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 301.

¹⁰⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 80.

littérature créatrice de mythes¹⁰⁵ ». Balzac use librement du mythe et organise ses récits de sorte à façonner des personnages extraordinaires, des personnages issus du mythe, mais également des personnages singuliers et contemporains. Pierre Brunel mentionne que « l'écrivain s'empare de ces figures mythiques pour les faire siennes [...] ou bien il crée ses propres figures mythiques¹⁰⁶ ». C'est d'ailleurs le propre du mythe littéraire que de s'éloigner de sa forme originelle pour acquérir un statut distinctif qui fait de lui à la fois un avatar, mais aussi et surtout un mythe nouveau. Aussi, le paradoxe dont nous parlions plus haut n'a plus lieu d'être, puisque le mythe, déplacé dans le contexte socio-économique du XIX^e siècle, vient apporter sa propre explication, vient éclairer et donner une interprétation possible du récit. Daniel Mortier évoque cette participation du mythe à la création d'un « monde mythique » :

C'est peut-être de cette relation exceptionnelle avec une histoire déjà racontée que naît la perception d'un monde représenté au statut lui aussi exceptionnel, pour ce qui est de son rapport avec celui du lecteur. Un monde à la fois lointain – celui des légendes grecques ou chrétiennes initiales – et extraordinairement proche, dont les préoccupations ne nous sont pas étrangères. Un monde imaginé par d'autres, mais en même temps nous ramenant à nos réalités qu'il nous empêche de fuir, qu'il nous oblige à regarder. C'est ce qu'on appelle communément un monde mythique. Il supporte très bien de se voir prêter une apparence actuelle [...], mais il accepte aussi bien des dehors complètement inactuels¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Pierre Brunel, « Présentation », in *Mythes et littérature*, textes réunis par Pierre Brunel, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 10.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁷ Daniel Mortier, « Mythe littéraire et esthétique de la réception », in *Mythes et littérature*, *op. cit.*, p. 145.

L'intertextualité du mythe participe de la « lecture interprétative¹⁰⁸ ». Or Balzac, par ses références aux mythes, souhaite animer ses textes et la lecture du lecteur. L'intertextualité a donc le double objectif de dynamiser le plaisir de lecture tout en donnant un sens supplémentaire à l'œuvre :

Enfin, toujours en suivant les différents aspects de la coopération textuelle relevés par Umberto Eco, le mythe littéraire présente des textes dont le lecteur n'hésitera pas à rechercher les structures profondes. Car le fait même qu'il y ait mythe littéraire légitime plus particulièrement ce type de lecture qui n'en reste pas au simple plaisir réservé par le déroulement de la fable. Tout se passe comme si, puisqu'il y a mythe, l'histoire racontée n'était pas seulement une histoire, et était nécessairement porteuse d'un message, d'une signification plus ou moins cachée¹⁰⁹.

Voir le mythe comme une référence figée et dépassée serait une erreur et menacerait l'interprétation des récits balzaciens. La seconde partie de notre étude considère la poétique du mythe en tant qu'elle participe à la réflexion balzacienne sur le génie créateur. Or, le mythe, comme système organisé, est constitutif de cette réflexion. Gilbert Durand, dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* et dans son ouvrage *Introduction à la mythologie*, mentionne que le mythe peut se définir comme « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes [...] qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit¹¹⁰ ». L'ouvrage de Durand élabore une organisation du mythe par la classification méthodique d'images mythiques¹¹¹. Si notre présente étude est loin de tendre au même objectif –

¹⁰⁸ Daniel Mortier, « Le mythe littéraire est ainsi un véritable paradis de l'intertextualité, où celle-ci non seulement est une composante majeure du plaisir du lecteur et de celui, imaginable de l'auteur, mais encore peut se référer à un phénomène objectif, celui de l'hypertextualité. », *ibid.*, p. 146.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 145-146.

¹¹⁰ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 64.

¹¹¹ Gilbert Durand : « L'on pourrait classer les mythes, ou du moins les mythologèmes qui impliquent une société, selon l'ordre de leur durée : il est évident que le mythe chrétien sous-tend un bon millénaire de la sensibilité, des valeurs et du discours de l'Europe. [...] À l'intérieur de ce

lequel serait à la fois répétitif et éloigné de la réalité balzacienne, il convient néanmoins de rappeler quelques définitions.

La première définition est celle de la « mythanalyse », que Gilbert Durand définit comme « une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique mais le sens sociologique¹¹² ». La « mythanalyse » est fondée sur la psychanalyse freudienne et jungienne, à laquelle elle lie les recherches structuralistes de Lévi-Strauss. Elle porte son analyse sur « les recherches thématiques ou des analyses sémantiques » dans le but « de cerner les grands mythes directeurs ». Le second concept, également durandien, est celui de « mythocritique » qui va « chercher l'être même de l'œuvre dans la confrontation de l'univers mythique qui forme le goût ou la compréhension du lecteur avec l'univers mythique qui émerge de la lecture de telle œuvre déterminée¹¹³ ». La « mythocritique » compare la résurgence de figures mythiques dans une culture et un moment donnés : « La mythocritique nous permet de ce fait de plonger notre regard dans le regard du texte jusqu'aux ultimes confrontations avec la geste des héros immémoriaux et des dieux¹¹⁴. » La « mythocritique » mène à la « mythanalyse ».

Les concepts théoriques que nous posons ici balisent un domaine de recherches sur le mythe, sans toutefois servir à proprement parler de guide. Notre

mythologème «impliquant» et général, se greffent des courants et contre-courants que viennent typifier, à peu près de siècle en siècle, de grandes images : image mariale aux XII^e et XIII^e siècles, [...] images prométhéennes aux XIX^e et XX^e siècles. », *Introduction à la mythodologie : Mythes et société*, *op. cit.*, pp. 142-143.

¹¹² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p. 313.

¹¹³ *Ibid.*, p. 308-309.

¹¹⁴ Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie : Mythes et société*, *op. cit.*, p. 192.

champ d'expertise est *La Comédie humaine* et notre sujet, rappelons-le, est de définir la conception balzacienne du travail créateur. Si nous devons identifier notre méthode d'analyse des mythes par un terme, ce serait celui de « mythologie littéraire » que nous avons déjà évoqué avec Albouy et que Pierre Brunel identifie également dans *Mythocritique* :

Non seulement le récit mythique réitère fortement certaines formules, certaines séquences, certains rapports, mais encore il a le pouvoir de produire d'autres récits issus de lui par la reprise de ses éléments constitutifs (ce que Lévi-Strauss appelle « mythèmes »). Cette réitération même invite à la comparaison, et A. J. Greimas préconise en effet « une description comparative qui serait à la fois générale et historique » et à laquelle il affecte deux buts : la description de l'univers mythologique (qui me semble relever plutôt d'une mythologie littéraire), la définition de la structure du mythe-récit (qui ressortit à l'analyse structurale des récits)¹¹⁵.

L'intérêt de l'intervention du mythe dans les récits de Balzac vient de la place que cet auteur accorde au récit mythique, comme une sorte de récit-noyau dans un récit-cadre¹¹⁶. Lorsque Balzac parle de Prométhée, de Pygmalion ou de Protée, il voit en ses protagonistes des personnages extraordinaires, des génies aux facultés surhumaines et les décrit de façon à donner une substance supplémentaire à ses récits par le mythe :

[Le mythe] est un théâtre ouvert sur les espaces de la sacralité, un théâtre suggérant une représentation de l'univers et de l'homme. L'être y est confronté en permanence avec le divin et avec la nature, selon une vision qui se renouvelle constamment dans sa forme et son langage. Le théâtre du mythe dit les relations de l'homme avec le monde, leurs affrontements et leurs

¹¹⁵ Pierre Brunel, *Mythocritique, op. cit.*, p. 31.

¹¹⁶ Pierre Brunel mentionne qu'il existe « deux sources de l'irradiation sous-textuelle. L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a pas besoin de le rendre explicite », *ibid.*, p. 84.

conflits, la possibilité ou l'impossibilité de les résoudre ; il propose au lecteur une image exemplaire de la condition humaine, dans une perspective tant ontologique que cosmologique¹¹⁷.

En élevant ses génies au-dessus du monde naturel, en les faisant accéder à une autre réalité, Balzac apporte une dimension spirituelle aux textes, et, par le récit cosmogonique contenu dans le mythe, oppose le profane au sacré. C'est donc le récit du mythe comme événement premier, comme expérience déjà vécue qui éclaire l'œuvre de Balzac :

La présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. Et s'il peut se produire une destruction, elle ne sera que la conséquence de cette irradiation même¹¹⁸.

Le rôle du mythe, dans les récits de Balzac, est en somme de clarifier la démarche artistique des génies : « Le mythe, écrit Durand dans *Introduction à la mythodologie*, implique et explique, mais il ne s'explique pas, ne se livre pas au lit de Procuste des localisations spatio-temporelles. [...] Mythe comme science sucent le lait de l'universel¹¹⁹. » La science comme le mythe sont gnostiques. Ce dernier possède un pouvoir cognitif qui révèle ce que le texte ne nous dit pas. Toute description, aussi précise soit-elle, toute narration, aussi longue soit-elle, ne suffirait pas à résumer ce que ces références archétypiques ancrées dans l'imaginaire collectif expriment. Nous croyons, à l'instar de Frédéric Monneyron – et tout

¹¹⁷ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, op. cit., pp. 11-12.

¹¹⁸ Pierre Brunel, *Mythocritique*, op. cit., p. 82.

¹¹⁹ Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie : Mythes et société*, op. cit., p. 62.

l'enjeu de ce second chapitre est résumé dans ces lignes – que les mythes permettent de mieux lire la littérature et sont constitutifs de cette dernière :

L'enjeu est pourtant d'importance, puisqu'il s'agit, avec l'aide des mythes, de mieux lire la littérature, en dégagant ce qu'une création individuelle doit à des récits appartenant au vieux fonds intemporel d'une civilisation, mais aussi, inversement, de manifester la pérennité d'un mode de pensée mythique à travers ce qui peut apparaître comme un de ses vecteurs privilégiés et, au-delà, l'importance d'un tel mode de pensée dans toute activité socioculturelle en général¹²⁰.

Le mythe confère à l'absolu – même à un absolu purement scientifique comme celui de Balthazar Claës – une dimension exceptionnelle. Il est donc tout à fait juste de le comparer à un Graal. L'absolu acquiert un caractère sacré par l'intervention du mythe et le mythe, lui, apporte une explication à l'existence de l'absolu :

Or c'est précisément du mystère que va naître le mythe. La disposition mentale favorable au mythe est l'humeur interrogeante. Je me trouve devant quelque chose que je ne comprends pas, dont aucune théorie ne m'explique la cause. Je cherche donc un autre type d'explication, sans le secours ni de la raison ni de l'expérience scientifique. Je crée une cause. [...] Car il existe des textes, et ce sont souvent des textes sacrés, qui nous expliquent avec des mythes ce que notre raison ne comprend pas. C'est la fonction de tous les récits de Genèse¹²¹.

Demandons-nous alors si la quête des artistes n'illustre pas à la fois ce postulat et son inverse. L'artiste prométhéen vole la flamme sacrée pour son absolu, car les moyens techniques dont il dispose ne le satisfont pas. Mais à l'inverse, si Balthazar Claës cherche scientifiquement la cause de la création du monde, ou si Frenhofer, en se comparant à Pygmalion, cherche à matérialiser Vénus, alors ces

¹²⁰ Frédéric Monneyron, *Mythes et littérature*, op. cit., p. 5.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 18-19.

artistes désirent s'accaparer l'aspect divin qui compose le mythe. Ils souhaitent inconsciemment hisser leur œuvre au monde des dieux. Les arts comme véhicules mystiques font de l'artiste le lien entre le sacré et le profane. Or, ce lien, nous le verrons, dans toute l'œuvre de Balzac, n'a jamais été autorisé que par Séraphîta. L'intervention mythique confirme la présence d'éléments surnaturels et la volonté d'expliquer l'inexplicable. Ainsi, malgré le caractère scientifique que Balzac a voulu donner à ses ouvrages et malgré le caractère scientifique de la recherche même de l'absolu (pensons à Balthazar Claës), dès l'intervention du mythe, les récits se colorent avec l'énergie de l'invisible, du surnaturel ou de l'inexplicable.

Le dessein de l'auteur, à travers *La Comédie humaine*, est de décrire la société contemporaine à son époque. Si, comme l'énoncent notamment Frédéric Monneyron et Pierre Brunel, le mythe est le moyen de « mieux lire la littérature », pouvons-nous considérer que le mythe est le moyen de « mieux lire la société » ? Les récits étudiés nous invitent à le croire et Balzac semble considérer que le mythe est à ce point présent « qu'il nous dévore ». Balzac utilise le macrocosme mythologique pour façonner le microcosme de sa *Comédie humaine*. Parler des artistes, de l'art, de la conception du génie créateur, de la technique créatrice sans parler du mythe, serait occulter délibérément les aspects les plus importants de la réflexion balzacienne. L'auteur, grâce aux références intertextuelles qu'il multiplie dans ses œuvres, laisse au lecteur le soin de combler les manques et de compléter ses portraits d'artistes. Gardons toujours présent l'objectif que nous nous sommes fixé, celui de comprendre la chute de l'artiste, et regardons de plus près, à la lueur du mythe, les tenants et les aboutissants des récits que nous avons choisi d'étudier.

L'IRRÉALISME BALZACIEN

En 1845, lorsque Balzac adopte l'ordre des ouvrages que contiendra la seconde édition de *La Comédie humaine*, l'auteur répartit ses œuvres en « études », les plus importantes étant les *Études de mœurs*, et en « scènes ». La division des *Études de mœurs* correspond tout naturellement au dessein de Balzac de peindre la société française de son époque et privilégie une répartition thématique et géographique : « De là, les divisions déjà si naturelles, déjà connues, de mon ouvrage en *Scènes de la vie privée, de province, parisienne, politique, militaire et de campagne*. Dans ces six livres sont classées toutes les *Études de mœurs* qui forment l'histoire générale de la Société, la collection de tous ses faits et gestes, eussent dit nos ancêtres¹²² ».

Les *Études philosophiques* n'obéissent pas à la même loi. Ces études, par lesquelles, rappelons-le, « le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment¹²³ », vont chercher la cause des effets décrits dans les *Études de mœurs* en dehors du social, dans l'individualité d'esprits tourmentés ou dans des sociétés étrangères. Les *Études philosophiques* vont chercher la raison des effets sociaux en Italie, en Flandre, en Norvège, à des époques révolues, dans des sociétés étrangères au sein desquelles Balzac peut à souhait définir un microcosme gnostique où se situent ses histoires. Avant même l'intervention du mythe dans les récits, par les influences du roman noir, du fantastique d'Hoffmann, de la philosophie de Swedenborg, et par le désir

¹²² Honoré de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, *op. cit.*, p. 18.

¹²³ *Ibid.*, p. 19.

profond de dépasser la nature, Balzac écrit des récits de l'ailleurs. Posons donc les constats qui seront déterminants dans l'analyse mythique qui suit.

De tous les récits étudiés – du *Chef-d'œuvre inconnu*, de *Sarrasine*, de *Massimilla Doni*, de *La Recherche de l'Absolu*, de *Louis Lambert*, de *Séraphîta* et de *Gambara* – seul ce dernier raconte une histoire qui se passe dans le Paris du XIX^e siècle. Les autres récits situent leur action à une date antérieure ou dans un lieu autre : les années 1760 pour *Sarrasine* et 1612 pour *Le Chef-d'œuvre inconnu* ; la Flandre pour *La Recherche de l'Absolu*, et plus loin encore, l'Italie et la Norvège respectivement pour *Massimilla Doni* et *Séraphîta*. Pourtant, dans chaque récit, Balzac pose une réflexion sur l'artiste, sur l'origine de l'inspiration créatrice et sur les limites de la création, un peu comme s'il voulait universaliser la démarche créative. Pour y répondre, l'auteur décide de quitter le cœur même de la création artistique, c'est-à-dire Paris, pour ramener l'acte créateur à une quête personnelle. Certes la pratique artistique vouée au social, en tant que montrée au public, reste présente dans les textes, mais les interrogations de l'auteur touchent plus profondément le génie artistique. Les textes lieront donc art, mythe et société ou montreront encore comment la création artistique, profondément unie au mythe, est *antisociale* ou *hors-société*. Le lecteur doit donc composer avec ces trois éléments dans les textes de Balzac.

Sarrasine, par exemple, se divise en deux parties à peu près égales, un récit-cadre qui est le bal des Lanty, et un récit-noyau qui raconte l'expérience de Sarrasine à Rome. La première partie de la nouvelle est contemporaine de l'époque de Balzac, alors que la seconde, celle qui nous intéresse plus particulièrement, développe son action durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Dès les premières

lignes, le récit-cadre de *Sarrasine* amène le lecteur dans des méandres oniriques : « J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes qui saisissent tout le monde, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses. Minuit venait de sonner à l'horloge de l'Élysée-Bourbon¹²⁴. » Dans les premières pages de la nouvelle, Balzac présente un narrateur qui se situe entre la vie et la mort : « Ainsi, à ma droite, la sombre et silencieuse image de la mort ; à ma gauche, les décentes bacchantales de la vie : ici la nature froide, morne, en deuil ; là les hommes en joie. Moi, sur la frontière de ces deux tableaux si disparates [...]»¹²⁵. » Les espaces se contaminent et participent à la construction des frontières. Attardons-nous un instant sur cette phrase, qui révèle plus que ce qu'il y paraît. Le double, sur lequel l'analyse de Pierre Citron¹²⁶ s'est attardée, est ici explicitement exprimé. La présentation des deux univers qui se fait par la métaphore du tableau est révélatrice de l'atmosphère artistique dans laquelle baigne la nouvelle. À la représentation du cimetière comme symbole culturel est associé le bal des Lanty, qui évoque le désordre et la luxuriance. Plus tard, l'exubérance de Paris sera opposée à « la patrie des arts » qu'est Rome. Du coup, l'auteur réunit dans un même texte, philosophie, peinture, sculpture et musique. Il est capital de souligner que *Sarrasine* est aussi bien une nouvelle de l'antithèse, qu'une nouvelle « artistique ». En effet, il est impossible de considérer l'une et l'autre séparément, sachant que la dualité agit sur la présence des arts et permet à Balzac de s'interroger sur les conséquences de l'absence du véritable génie artistique chez *Sarrasine* et la *Zambinella*. Cette dualité est aussi et surtout duplicité des univers.

¹²⁴ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p. 1043.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1044.

¹²⁶ Pierre Citron, « Interprétation de *Sarrasine* », *L'Année balzacienne 1972*, pp. 81-95.

L'univers artistique n'existe pas seul chez Balzac. Surtout l'univers artistique devrions-nous même dire, puisque l'art est conditionné par le mythe. Le simple fait que Gambaro joue l'opéra *Mahomet*, que Sarrasine voit en la Zambinella la statue de Pygmalion descendue de son piédestal, que Frenhofer travaille la *Marie égyptienne* de Porbus, ou que Balthazar Claës entreprenne sur Dieu trahit la volonté de l'auteur de contaminer l'univers artistique par une autre réalité, une réalité que nous nommerons mythe.

Le Chef-d'œuvre inconnu est lui aussi troublant. Dans le texte, l'action se passe en 1612. Plus de deux siècles séparent le lecteur contemporain de Balzac du temps de la narration. Balzac éloigne l'action de la société contemporaine, laquelle est connue de tous. Cela lui permet par la même occasion d'introduire des figures historiques marquantes de la peinture. Le « jeune homme » qui se promène par « une froide matinée de décembre¹²⁷ » n'est nul autre que Nicolas Poussin, un des plus grands peintres de son époque, dont l'œuvre est devenue l'exemple par excellence du classicisme français. La date choisie par Balzac (1612) est celle où le peintre décida de quitter sa maison de Normandie pour se rendre à Paris. Les convictions personnelles de Poussin lui font vénérer les modèles de la Grèce antique et la philosophie d'Aristote, qui représentent pour lui un idéal classique et un idéal du Beau. François Porbus a lui aussi existé. Attaché à la cour de France, il fit de nombreux portraits de rois : Henri IV et Louis XIII enfant notamment. Balzac reste donc fidèle à l'histoire. Il recrée une partie de la société du dix-septième siècle dans laquelle il développe son récit. Mabuse, de son véritable nom

¹²⁷ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 413.

Jan Gossaert, est une référence réelle. Frenhofer, au contraire, naît de l'imaginaire balzacien. *Le Chef-d'œuvre inconnu* présente quatre figures de peintres : trois réelles et une fictive. Frenhofer appartient déjà à une autre réalité. Il est inconnu à l'histoire de l'art, inconnu de l'esprit des lecteurs, et pourtant, la fiction le pose comme le plus grand peintre du moment. Balzac réussit donc très simplement à peindre un être extraordinaire, échappant à toute classification. À l'inverse, les noms de Porbus et de Poussin interpellent le lecteur. Au nom de Poussin, les beautés mystérieuses de la Grèce classique sautent aux yeux et l'Olympe des dieux se révèle : *Midas et Bacchus* (1625), *Apollon et Daphné* (1625), *Mars et Vénus* (1627-1629), *Écho et Narcisse*. Le choix de Balzac, une nouvelle fois, n'est pas innocent. Le macrocosme de la Grèce antique, par l'évocation du nom de Poussin, vient envahir le microcosme du *Chef-d'œuvre inconnu*. Que Balzac parle de Prométhée, de Pygmalion ou du Protée de la fable, par la suite, ne nous surprendra pas, car le récit est déjà contaminé par le mythe. À l'inverse, Porbus incarne un art plus officiel, peut-être moins inspiré. Il y aura donc dans le récit un génie, Frenhofer, un peintre en devenir, Poussin, et son intermédiaire Porbus. Au-dessus d'eux plane la figure de Mabuse, le maître de Frenhofer, qui est à la source du génie de ce dernier : « Jeune homme, jeune homme, ce que je te montre là, aucun maître ne pourrait te l'enseigner. Mabuse seul possédait le secret de donner de la vie aux figures. Mabuse n'a eu qu'un seul élève, qui est moi¹²⁸ ». Comme l'énonce très justement Stéphane Vachon, Mabuse apparaît comme une « figure de synthèse, conforme à son [celui de Balzac] idéal de l'artiste complet qui n'appartient à aucune école particulière, mais qui sait les fondre pour les dépasser en trouvant une

¹²⁸ *Ibid.*, p. 421.

force plus grande que celle dont dispose chacun des représentants de l'une ou de l'autre¹²⁹ ». En ce sens, il pourrait être comparé à Louis Lambert.

Si les dates utilisées par Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Sarrasine* parlent d'elles-mêmes et permettent à Balzac de créer une distance narrative, le choix de *Gambara* et de *Massimilla Doni*, dont les histoires ont lieu au dix-neuvième siècle, semble plus aléatoire. Reste le lieu de l'action, l'Italie, qui représente bien sûr le lieu tout indiqué pour écrire une nouvelle musicale et qui correspond au goût de l'époque tout en étant dépaysant. Et si l'action de *Gambara* est en effet contemporaine à l'époque de l'auteur (1831), l'exergue presque fantasmagorique adressé à « Monsieur le Marquis de Belloy¹³⁰ » et la référence à Hoffmann viennent préparer l'intervention du mythe. De la même façon, lorsque le 20 octobre 1837 Balzac écrit à Mme Hanska, en parlant de *Massimilla Doni*, qu'il craint que son œuvre ne soit « bien incomprise », il la définit comme « une page mythique », mais où « le mythe est bien profondément enfoui sous la réalité¹³¹ ». Les récits balzaciens sont donc autant des nouvelles mythiques qu'artistiques. L'auteur oriente ses textes dans un paradigme défini, aux frontières perméables, qui sera aussi bien celui de l'art, que du mythe.

¹²⁹ Stéphane Vachon, « Peintres de papier : le feu et l'argent », in *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, 1999, p. 77.

¹³⁰ « C'est au coin du feu, dans une mystérieuse, dans une splendide retraite qui n'existe plus, mais qui vivra dans notre souvenir, [...] vous avez, prodigue d'esprit, jeté sous ma plume ce personnage digne d'Hoffmann, ce porteur de trésors inconnus, ce pèlerin assis à la porte du Paradis, ayant des oreilles pour écouter le chant des anges, [...] agitant sur les touches d'ivoire des doigts brisés par les contractions de l'inspiration divine, et croyant exprimer la musique du ciel à des auditeurs stupéfaits. Vous avez créé GAMBARA, je ne l'ai qu'habillé. », Honoré de Balzac, *Gambara*, *op. cit.*, p. 459.

¹³¹ Cité par René Guise, « Introduction » à *Massimilla Doni*, *op. cit.*, p. 538.

Il existe des lieux où la magie est possible, des lieux où le fantastique et le mythe s'intègrent à merveille. Pensons à cette magnifique phrase de Raphaël dans *La Peau de chagrin* : « Cette vision avait lieu dans Paris, sur le quai Voltaire, au dix-neuvième siècle, temps et lieux où la magie devait être impossible¹³² ». La boutique de l'antiquaire fait partie de ces endroits où l'irrationnel règne encore sur le rationalisme extérieur de la société parisienne. Ces types de lieux sont présents dans chaque texte balzacien. Il y a l'atelier du peintre Frenhofer où la perfection des peintures presque vivantes annonce la présence de puissances surnaturelles, d'un savoir divin et de pouvoirs de création infinis. Il y a aussi le laboratoire¹³³ de Claës, ce grenier isolé où la recherche et les découvertes du savant n'ont lieu – et nous devrions même dire, n'ont lieu d'être – que dans cet espace clos. Et plus on s'éloigne, plus l'espace fantastique de Balzac s'agrandit. Rome, cette « patrie des arts », devient un espace voué à la création, et Sarrasine subit à la fois l'illusion du théâtre et celle de toute la ville, au sein de laquelle il est certain, avant même d'y être entré, de trouver toutes les merveilles espérées. Bientôt, c'est toute la Norvège¹³⁴ de *Séraphîta* – autrement dit un univers totalement étranger au lecteur – qui est contaminée par la possibilité d'une autre réalité. La description générale de

¹³² Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 79

¹³³ « Lassée de l'attendre, Marguerite monta au laboratoire. En entrant, elle vit son père au milieu d'une pièce immense, fortement éclairée, garnie de machines et de verreries poudreuses ; çà et là, des livres, des tables encombrées de produits étiquetés, numérotés. Partout le désordre qu'entraîne la préoccupation du savant y froissait les habitudes flamandes. [...] la singularité des objets qui l'entouraient [Balthazar], l'obscurité dans laquelle se trouvaient les parties de ce vaste grenier d'où s'élançaient des machines bizarres, tout contribuait à frapper Marguerite qui se dit avec terreur : « Mon père est fou ! », Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 781.

¹³⁴ « À voir sur une carte les côtes de la Norvège, quelle imagination ne serait pas émerveillée de leurs fantasques découpures, longue dentelle de granit où mugissent incessamment le flot des mers du Nord ? qui n'a rêvé les majestueux spectacles offerts par ces rivages sans grèves, par cette multitude de criques, d'anses, de petites baies dont aucune ne se ressemble, et qui toutes sont des abîmes sans chemins ? », Honoré de Balzac, *Séraphîta*, op. cit., p. 729.

Balzac fonde le micro-univers du récit, un microcosme où l'intervention du mythe est à la fois possible, à la fois naturelle et indispensable.

Ces différentes analyses ont pour objet de montrer que Balzac prépare en quelque sorte l'intervention du mythe. L'éloignement géographique ou temporel participe au dépaysement du lecteur, lequel ne sera pas étonné d'entendre les noms de Prométhée ou de Pygmalion. Le mythe antique appartient à une époque et à une société aujourd'hui disparues. Le mythe, dans les récits, vient s'unir à une société ou à une époque qui n'est pas immédiatement celle du lecteur. Il ne se place donc pas en confrontation avec la modernité technique, mais plutôt en parallèle, comme si son intervention nécessitait des règles, des conditions que l'on pourrait comparer à la prière chrétienne comme communion avec le sacré. La preuve nous est d'ailleurs fournie avec Louis Lambert, lequel pratique consciencieusement la prière¹³⁵, une prière active qui tend à la recherche spirituelle : « Sa prière procédait par des élancements, par des élévations d'âme qui n'avaient aucun mode régulier ; il se laissait aller en tout à la nature, et ne voulait pas plus prier que penser à heure fixe. Souvent, à la chapelle, il pouvait aussi bien songer à Dieu que méditer sur quelque idée philosophique. Jésus-Christ était pour lui le plus beau type de son système¹³⁶ ».

Pour les autres artistes, la communion avec le sacré, avec le mythe, se fait par l'intermédiaire de la pensée et des arts comme il a été montré précédemment. Il n'y

¹³⁵ Beaucoup de choses mériteraient d'être dites sur la prière chez Balzac, comme le montre son *Traité de la prière* rédigé en 1823, mais cela ne pourrait être fait sans élargir considérablement notre présent sujet.

¹³⁶ Honoré de Balzac, *Louis Lambert, op. cit.*, p. 639.

a pas véritablement de différence entre la démarche de Louis Lambert et celle des autres artistes. La spiritualité de Lambert le met en contact avec le sacré et la quête de l'absolu, comme quête spirituelle, mène à l'univers mythique. La pensée participe donc à la fois de la création artistique et de l'univers mythique présent dans les récits. Les protagonistes en appelant le mythe, en provoquant sa présence, sont à la fois acteurs (ils participent à la création de l'univers mythique) et victimes de ce dernier (ils subissent ses lois).

LA « SUBSTRUCTURE MYTHIQUE » : LE RÉCIT D'UNE COSMOGONIE ARTISTIQUE

Les références mythiques dans les récits de Balzac sont extrêmement diversifiées et nombreuses. Nous avons déjà mentionné que l'auteur passe du paradigme gréco-romain au judéo-chrétien sans distinction aucune. Il va sans dire que, sans pour autant être inconciliables, les références aux deux mythologies peuvent surprendre. Ce qui nous fait croire en une logique structurelle du mythe – dans le sens d'une organisation narrative des récits par le mythe – c'est la récurrence de certains d'entre eux aux divers stades de la création artistique ou scientifique des génies. Nous pourrions même pousser le paradoxe jusqu'à dire que cette *alliance de mythologies* apporte une unité par le désir de l'auteur de façonner des personnages singuliers. Le mythe littéraire ne plagie pas le mythe, il le transforme et s'approprie tout le contenu ancestral du récit. Balzac peint des personnages extraordinaires à partir de personnages extraordinaires. Les textes de Balzac nous montrent que l'important, pour l'auteur, est d'illustrer la démarche de l'artiste par le mythe et non simplement de réactualiser et de moderniser les récits de l'antiquité. S'il a plutôt été question, jusqu'à présent, de définir le statut du mythe et d'en comprendre l'intérêt pour l'auteur, le rôle de cette partie tient à proprement parler de l'analyse sémantique du mythe comme constituant des récits et comme participant de la destinée des créateurs. Ainsi, nous croyons, et les récits nous invitent à le faire, que la succession de référents antiques a le double objectif de conférer à l'artiste des caractéristiques extraordinaires et d'illustrer la démarche du génie par celle, réussie ou avortée, des récits sacrés.

En somme, les récits usent de mythes antiques pour définir la démarche artistique réelle des protagonistes et, par la peinture de personnages extraordinaires qui tentent de reproduire ou de dépasser les titans ou les dieux qui leur servent de modèle, participent à la création de nouveaux mythes (il ne s'agit pas à proprement parler du Prométhée de la Grèce antique, mais d'un Prométhée moderne issu de la société française). Nous considérons donc logique de partir du sens de certains mythes, pour en étudier leur illustration dans les récits balzaciens et, plus important encore, leur place dans la démarche artistique des protagonistes des œuvres.

Posons donc, de façon schématique, les mythes les plus importants qui apparaissent dans les récits.

MYTHES	ŒUVRES
Prométhée	<i>Le Chef-d'œuvre, La Recherche de l'Absolu</i>
Pygmalion	<i>Le Chef-d'œuvre, Sarrasine</i>
Protée	<i>Le Chef-d'œuvre, La Recherche de l'Absolu</i>
Orphée	<i>Le Chef-d'œuvre, Gambara, Massimilla Doni</i>
Faust	<i>Le Chef-d'œuvre, Gambara, La Recherche de l'Absolu</i>
Icare	<i>Le Chef-d'œuvre, Gambara, La Recherche de l'Absolu</i>
Androgyne	<i>Séraphîta, Sarrasine</i>
Espace céleste	<i>Le Chef-d'œuvre, Gambara, Massimilla Doni, Louis Lambert, Séraphîta</i>

Nous pouvons, à partir de cette liste, réunir certains mythes et voir ainsi leur rôle dans la démarche artistique des génies. Cette démarche se divise en trois parties : l'idéal du Beau ou la quête de l'absolu – autrement dit la recherche qui naît d'une insatisfaction ; le viol de lois naturelles et de la condition humaine pour atteindre cet absolu ; et pour finir la punition divine qui en résulte. La suite de cette étude reprendra donc ce schéma pour définir la représentation mythique de la démarche artistique : viendront en premier ce que nous pourrions appeler les *mythes de dépassement* - qu'il s'agisse de dépassement de soi, de la nature ou de la réalité, qui sont ceux qui symbolisent le mieux la recherche des génies ; puis les *mythes de transgression* qui sont en somme la conséquence immédiate des mythes de dépassement et qui s'achèvent logiquement sur une *punition divine ou symbolique*. De

là, la destinée des artistes prend plusieurs formes, mais quelle qu'elle soit, cette destinée aura eu pour origine la représentation d'un absolu issue d'*un univers céleste ou divin*. De ces quatre parties, seules les trois premières représentent le déroulement de la démarche artistique. La dernière englobe en somme les trois premières et vient montrer combien la quête de l'absolu est spirituelle, tout comme l'objet de création qui la motive.

Les mythes de dépassement : Prométhée, Pygmalion, Apelle, Protée.

La première partie de cette étude a tenté de montrer que la recherche d'un absolu passe par le dépassement de la nature, le refus du réel et l'expérience de nouvelles techniques artistiques. L'absolu et l'idéal se caractérisent par ce qui n'est pas et qui devrait être. La quête de Balthazar Claës illustre parfaitement ce principe : le chimiste cherche dans la nature ce qui lui permettra de la dépasser. Le mythe de Protée symbolise ce pouvoir de vaincre la matière, autrement dit de vaincre les limites naturelles. Cette volonté de franchir les barrières naturelles apparaît dans tous les récits. Le mythe de Protée est au fondement de la quête de l'absolu. Seule son illustration varie. Le « Panharmonicon » de Gambara est par exemple le moyen d'accéder à une réalité que les instruments de musique conventionnels ne permettent pas d'atteindre. N'oublions pas que les arts sont des véhicules mythiques¹³⁷ qui permettent d'accéder à une autre réalité. En ce sens, le

¹³⁷ « Véhicule archétypal, universel, le mythe emprunte tous les modes de l'écriture, anime la plupart des démarches créatrices de l'esprit et s'installe au cœur le plus profond du vécu, en se refusant à

refus du réel transparait aussi bien dans la recherche même d'un moyen de vaincre la matière que par l'imaginaire de protagonistes qui refusent le monde qui les entoure.

Le dépassement de la nature trouve sa plus magistrale illustration dans la quête de Frenhofer, par le souhait d'animer la peinture créée. Le don de vie comme absolu n'est en fait clairement exprimé que dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Le récit convoque successivement le mythe de Prométhée, qui fait en partie référence à la création de l'homme, et les mythes de Pygmalion et d'Apelle. Ces derniers sont peut-être ceux qui représentent le mieux le dessein de l'artiste balzacien¹³⁸, car ils tissent un lien direct avec l'univers artistique, entre la création et le don de vie. Le mythe d'Apelle, auquel Balzac ne fait pas explicitement référence dans son texte, est très probablement le plus positif. Dans l'antiquité, Apelle, célèbre peintre, tombe amoureux de son modèle, une belle courtisane hétéaire, maîtresse d'Alexandre le Grand, nommée Campaspe (ou Pancaspe). Les similitudes avec *Le Chef-d'œuvre inconnu* et la relation entre Frenhofer et Catherine Lescault ne sont certainement pas innocentes : « Le peintre Apelle, paralysé par sa passion, est assis, les bras ballants, devant son chevalet. [...] La toile qui occupe le centre du tableau est vide; dans sa partie inférieure, on aperçoit l'ébauche d'une jambe¹³⁹ ». Un rapide retour au texte nous montre que Frenhofer, à l'instar d'Apelle, ne dessine que le pied de sa *Belle Noiseuse*. Le désir amoureux dont nous parlions en terme de

isoler le verbe de son contenu existentiel et ontologique. », Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, op. cit., pp. 14-15.

¹³⁸ Hélène Shillony, « En marge du *Chef-d'œuvre inconnu* : Frenhofer, Apelle, et David », *L'Année balzacienne 1982*, p. 289.

¹³⁹ *Ibid.*

tentation dans la partie précédente est donc profondément enfoui dans le mythe. Cependant, dans le mythe d'Apelle, comme dans celui de Pygmalion, le désir triomphe et l'artiste conserve son objet de convoitise.

La fin de ce mythe rejoint un peu celle de Pygmalion, ce roi de Chypre qui, dans la mythologie grecque, demande à Aphrodite de donner vie à la sculpture qu'il venait de créer. Le texte de Balzac, en comparant la démarche du peintre à celle du sculpteur, fait référence à ce mythe : « Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché¹⁴⁰ ! » Bien qu'il s'agisse de peinture plutôt que de sculpture, Frenhofer a la ferme intention de donner vie à sa création. Pourtant, la convocation du mythe de Protée questionnant les difficultés à vaincre la matière nous invite à croire que Frenhofer, malgré la référence directe à Pygmalion, tient plus de Balthazar Claës que de Sarrasine. Certes, *Le Chef-d'œuvre inconnu* laisse supposer que Frenhofer fut sensible à la beauté de Catherine Lescault — n'oublions pas qu'elle est après tout sa maîtresse ; il ne reste pas non plus totalement indifférent à Gillette (la jalousie de Poussin en témoigne). Cependant, le peintre, à l'instar de Balthazar Claës, conserve sa recherche comme une priorité absolue, alors que Sarrasine délaisse l'art pour les bras de la Zambinella. La manifestation du mythe de Pygmalion comme la quête d'un don de vie est la particularité du *Chef-d'œuvre inconnu*. Dans aucun autre texte, ce mythe trouve pareille illustration. La convocation du mythe par Balzac associée à la chute du récit permet d'établir un parallèle entre la démarche artistique et la découverte de l'absolu. L'absolu, pour Frenhofer, se trouve dans la vie dont il souhaite faire don à sa peinture. Mais n'est-il pas juste de dire que le mythe de

¹⁴⁰ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 425.

Pygmalion s'oppose dans ses fondements mêmes à celui de Protée ? Frenhofer cherche dans le récit de Pygmalion la solution à sa quête personnelle. Le peintre parle du temps qu'a mis Pygmalion pour donner vie à sa sculpture. Pourtant, le récit implique implicitement un échec artistique. Est-ce vraiment le temps qui joua en la faveur de Pygmalion ? Frenhofer travaille dix ans sur sa *Belle Noiseuse*. Peut-être pense-t-il, et le texte nous invite à le croire, que seul un travail acharné sur une œuvre peut lui faire dépasser le simple stade de peinture. Mais n'est-il pas plus plausible de considérer l'intervention d'Aphrodite comme déterminante ? Les arcanes de la matière et de la nature sont vaincus par Frenhofer. La maîtrise de son art et sa capacité à analyser le rapport à la forme et au contenu le prouvent. Mais toute maîtrise, si grande soit-elle, ne sera que vaine sans l'intervention d'une puissance extérieure. L'inspiration créatrice, nous l'avons vue, est incontrôlable, peut-être même diabolique. Frenhofer doute-t-il de la technique de Pygmalion ? Le texte ne nous le dit pas. Si, comme le croit le peintre, « la Forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable¹⁴¹ », pourquoi Frenhofer ne remet-il pas en cause le travail du sculpteur ? Simplement parce que ce dernier a réussi. Frenhofer prend modèle, non sur le mythe, mais sur une expérience antérieure, sur un artiste qui a trouvé l'absolu. Cependant, sans Aphrodite (ou Vénus dans le texte d'Ovide), Galatée, la sculpture de Pygmalion, serait restée inerte, un simple morceau d'ivoire blanc. Lorsqu'il parle à Porbus de son œuvre, Frenhofer évoque le manque dont elle souffre : « C'est cela, et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout¹⁴². » Certes, il manque

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 418.

¹⁴² *Ibid.*, p. 419.

un « rien ». Porbus, Poussin, Balzac et même le lecteur en conviennent. Mais ce rien, ce « je ne sais quoi », Frenhofer ne le possède pas. Il théorise le mythe, mais ne contrôle pas le don de vie. Il possède la technique ; il a la sensation de la vie qui ne demande qu'à jaillir de sa toile, mais le pouvoir des dieux lui est refusé. Il le touche du doigt avec sa *Belle Noiseuse*, il arrive partiellement à exprimer la vie qui ne cherche qu'à exploser, mais se perd, tout comme les autres génies des *Études philosophiques*, dans un univers immatériel symbolisé par le chaos de couleur entourant « un pied délicieux, un pied vivant¹⁴³ ». Mais plus que tout, Frenhofer excelle dans sa technique, digne héritage de son maître Mabuse et de longues années de pratique et d'expérience, durant lesquelles, à l'abri du besoin, il a pu à loisir s'exercer, innover, et méditer sur son art : « Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression.¹⁴⁴ » Quel orateur ! Quel « poète », devrions-nous même plutôt dire avec Poussin qui seul ne s'est pas laissé abuser : « Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin¹⁴⁵. » Certes Frenhofer est plus doué que Porbus. Cela est incontestable. Ils sont Mozart et Salieri. Mais ce « rien », que Frenhofer saisit parfaitement et qu'il reproche à son acolyte, c'est l'intervention d'Aphrodite, déesse suprême qui, prise de pitié pour le pauvre roi de Chypre, donne vie à sa sculpture. Et cette intervention, Frenhofer ne peut la contrôler ; aucun artiste, si on s'attarde sur les principes définis par Balzac en ce qui concerne l'origine créatrice, ne peut ni posséder, ni dominer, ni s'assurer

¹⁴³ *Ibid.*, p. 436.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 419.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 437.

d'un concours divin ou mystique. En effet, le mythe est catégorique sur ce point. Aphrodite donne la vie par bonté. L'ambition de Frenhofer et son aspiration l'empêchent de créer pour de simples mortels, ou s'il le fait, nous l'avons vu, c'est au risque de se buter à leur incompréhension. Cette incompréhension revêt un visage technique dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* qu'on pourrait illustrer par le chaos de couleurs, la musique inaudible de Gambara ou la philosophie de Lambert, avant même de tendre vers le divin.

Les mythes de dépassement supposent une quête ou un désir de l'absolu démesurés, en somme, ces mythes peignent des génies vivant dans l'excès ou plutôt ne vivant que pour l'excessif. Ainsi, dans *Massimilla Doni*, les deux amants que sont Émilio et la Tinti, à l'instar des artistes, ont leur propre quête du Graal. De la même façon, Gambara reproduit sans le savoir dans son art les mythes ancestraux. Les deux récits sont très proches dans leur fondement. L'opéra de Rossini de *Massimilla Doni*, dans son expression, possède quelque chose de *Gambara*. L'élément essentiel qui est repris concerne la transcendance de la musique, le rêve d'un art absolu qui contiendrait tout. Pourtant, si le dessein des protagonistes des deux œuvres semble identique, les moyens d'atteindre l'absolu diffèrent. Gambara, dans sa folie passionnelle cherche à exprimer l'infinie nature et capter ses mille voix, pendant que les deux amants de *Massimilla Doni* soumettent un objectif absolu aux conditions les plus difficiles. Mais plus que cela, les amants perdent leurs sentiments aux caprices d'une passion trop ciblée qui se coupe de toute communication humaine et de tout contact avec le réel. À mi-chemin entre une passion terrestre et un désir mystique, les amants resteront insatisfaits. À l'inverse,

les autres personnages du récit, Vendramin, Genovese et même la duchesse, semblent plus proches de l'artiste véritable que nous avons rencontré dans les autres nouvelles étudiées autres nouvelles. Si l'intuition de l'art n'est explicite que pour Genovese, les autres, en revanche, s'éloignent du monde et régressent dans la nostalgie et la mélancolie d'un idéal inconnu d'eux, d'une Italie jadis glorieuse qui subit le joug de l'étranger. Gambarà, assis à la porte du paradis contemple les créatures édéniques de son esprit, Vendramin revoit la gloire passée de sa cité grâce à l'opium, pendant que la passion sexuelle d'Emilio est à l'image de cette Venise déserte.

Gambarà, dans cette conception épistémique et herméneutique de l'art et du mythe, ressemble plus au *Chef-d'œuvre inconnu* et à *Massimilla Doni* qu'à *Sarrasine*. Les réflexions sur l'art et plus particulièrement sur la musique sont évidentes dans cette nouvelle : « Bien que *Gambarà* et *Massimilla Doni* portent l'un sur la *composition* musicale et l'autre sur l'*exécution*, ils sont étroitement associés dans leur genèse¹⁴⁶. » Il n'est pas ici question de soulever les divers aspects épistémiques, initiatiques et herméneutiques, auxquels aboutit le travail créateur à travers l'art et le mythe. Si nous soulevons brièvement cet aspect, c'est pour montrer que, dans certains cas, ces diverses réflexions aboutissent à l'inactivité de l'artiste, ou à l'illusion d'une activité, qui participera à la chute de ce dernier. Pourquoi reparler de ce qui a déjà été abordé lors de la première partie de l'analyse ? Simplement parce que dans le cas de *Gambarà*, les talents d'orateur dont le musicien fait preuve, permettent la création d'un univers mythique narratif, intertextuel, qui développe un paradigme

¹⁴⁶ Marc Eigeldinger, « Préface au *Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambarà* et *Massimilla Doni* », *op. cit.*, p. 16.

mythologique immédiat dans le temps de la narration. Ainsi, tel que mentionné par Jacques Pierre, « le mythe [...] est un peu comme une partition musicale : il peut être joué. Et, quand il est joué, il reprend vie, retrouve la vie qui l'a engendré¹⁴⁷. » Lors de la première partie de cette étude, nous avons pu voir à quel point Gambarà parlait de son art, peut-être trop d'ailleurs. Balzac use du même stratagème qu'avec Frenhofer lorsqu'il décrit le musicien à l'œuvre. Gambarà est un orateur; il conte ses opéras avant de les transmettre par la musique. Nous avons vu plus haut, que la musique transcende l'âme, qu'elle pénètre l'homme et véhicule ses idées. Marc Eigeldinger souligne d'ailleurs dans *Lumières du mythe* que « l'imitation musicale est une évocation des tableaux de la nature et des passions humaines par les accents de la mélodie, propres à déclencher l'émotion; elle supplée par « une espèce de discours » à « la voix de la nature »¹⁴⁸ ». Gambarà est un artiste passionné, tout comme Frenhofer, mais dans l'illusion créatrice, durant laquelle il contemple les beautés célestes, il accompagne oralement sa musique et ainsi la contraint dans les frontières de la parole. La musique et le récit sont incompatibles. Les notes ne sont pas l'équivalent des mots. Dans le texte, Gambarà le dit explicitement : « Vous ne voyez que ce que la peinture vous montre, vous n'entendez que ce que le poète vous dit, la musique va bien au-delà : ne forme-t-elle pas votre pensée, ne réveille-t-elle pas les souvenirs engourdis¹⁴⁹? » Gambarà se laisse-t-il abuser par son art ? Possible. Il est en ce sens proche de Frenhofer. Dans tous les cas, il est évident que dans la recherche créatrice de Gambarà, apparaît comme un paradoxe. Le

¹⁴⁷ Jacques Pierre, « Guide pour la pratique de l'interprétation », in *Sacré, art et littérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2005, p. 22.

¹⁴⁸ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, op. cit., p. 44.

¹⁴⁹ Honoré de Balzac, *Gambarà*, op. cit., p. 479.

musicien, ébloui par l'univers féerique qu'il crée, passe plus de temps à parler qu'à jouer. Marc Eigeldinger souligne à ce propos que « Gambara rêve de composer des poèmes par truchement de la musique [...]. Il est « un grand poète » à la recherche de mélodies célestes, il est « plus poète que musicien » par l'ambition métaphysique de son projet¹⁵⁰. » Cela n'est pas sans rappeler la phrase de Poussin¹⁵¹ dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Frenhofer, lui, est encore tempéré, mais Sarrasine, nous l'avons vu, va plus loin encore. Il est possible de considérer que l'erreur de Gambara, à l'instar de Sarrasine, est de ne pas s'être totalement investi dans son art. Le musicien se situe entre Frenhofer et Sarrasine. Son ambition lui fera chercher la magie des mélodies célestes jusqu'à le faire se heurter à l'incompréhension des hommes, pour que son aveuglement, au final, lui donne l'illusion de la perfection. L'important est ici de prendre en considération la magie qui opère à travers les compositions musicales de Gambara et les opéras, qui mettent en place l'univers mythique du récit :

*Gambara s'ordonne autour de trois grands discours du héros, plus développés que ceux de Frenhofer : le discours I, explicatif et autobiographique, opérant des retours dans le passé, le discours II, commentant l'opéra imaginaire, *Mahomet*, qui est une mise en abyme du récit, dans la mesure où le destin de Khadige et Mahomet recoupe celui de Marianna et de Gambara, le discours III, consacré à l'analyse du contenu thématique et musical de l'opéra de Meyerbeer, *Robert-le-Diable*¹⁵².*

Certes, l'univers de l'opéra *Mahomet* est loin (et encore) du paradigme mythique gréco-romain dont nous parlions plus haut. Il est cependant inutile de catégoriser trop facilement notre champ d'étude dans ce que nous pourrions

¹⁵⁰ Marc Eigeldinger, « Préface au *Chef-d'œuvre inconnu, Gambara et Massimilla Doni* », *op. cit.*, p. 21.

¹⁵¹ « Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin », *Le Chef-d'œuvre inconnu, op. cit.*, p. 437.

¹⁵² Marc Eigeldinger, « Préface au *Chef-d'œuvre inconnu, Gambara et Massimilla Doni* », *op. cit.*, p. 25.

appeler, « l'intérêt mythique privilégié de Balzac ». Premièrement, Balzac nous dit que « nous sommes dévorés par les mythes¹⁵³ » et non par les mythes grecs ou romains. En effet, le XIX^e siècle privilégie cette mythologie, mais cette dernière appartient à l'imaginaire collectif indo-européen, dont font également parties les références et légendes du Proche et Moyen-Orient.

Gambara est une nouvelle très mathématique, à l'image de la conception scientifique que se fait Gambara de la musique. Le récit se divise en trois parties. Comme il vient d'être dit, le premier récit, très réaliste et artistique au sens strict du terme, permet au protagoniste de véhiculer théories et conceptions du travail créateur à partir de l'histoire de sa vie et de son apprentissage. Les deux autres parties élèvent le récit à une autre réalité, à un univers légendaire directement transmis par les œuvres. La première partie, le « discours I » nous importe moins ici. Au contraire, le « discours II », comme le montre très justement Marc Eigeldinger, est une mise en abyme du récit *Gambara*, à travers l'opéra *Mahomet*. En effet, le destin tragique de Cadhige¹⁵⁴ (tel qu'orthographié par Balzac), est également celui de Marianna : « La femme comprend la grandeur qu'elle a élevée de ses mains, elle aime assez Mahomet pour se sacrifier à sa gloire, elle l'adore comme un Dieu sans le juger, et sans un murmure. Pauvre femme, la première dupe et la première victime¹⁵⁵ ! » Cadhige et Marianna sont dupes, tout comme Gambara, qui ne saisit pas ce qu'il exprime, ni en ce sens, la portée de sa musique : « Andrea contemplait Gambara dans un étonnement stupide. Si d'abord il avait été saisi par l'horrible ironie que présentait cet homme en exprimant les sentiments de

¹⁵³ Honoré de Balzac, *La Vieille fille*, op. cit., p. 935

¹⁵⁴ Honoré de Balzac, *Gambara*, op. cit., p. 487.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 491.

la femme de Mahomet sans les reconnaître chez Marianna [...] ¹⁵⁶. » Balzac nous donne une fois de plus la clef du texte, et cette fois-ci, de façon explicite. La remarque d'Andrea révèle énormément sur l'histoire, mais plus que tout, elle montre l'importance à accorder aux récits sous-jacents. Ainsi, outre l'aspect relationnel dont il est question dans l'opéra, le plus intéressant est ici le statut même de Gambara, à la lumière de cette mise en abyme : « Le second [acte] montre Mahomet prophète et fondant une religion guerrière. Le troisième présente Mahomet dégoûté de tout, ayant épuisé la vie, et dérochant le secret de sa mort pour devenir un Dieu, dernier effort de l'orgueil humain ¹⁵⁷. » Le texte suggère-t-il que Gambara, à l'instar de Mahomet, possède un statut de prophète ? Il suffit, pour s'en convaincre, de voir quel regard le musicien porte sur lui-même : « Gambara, rencontrant pour la première fois un homme qui ne lui riait point au nez, ne tarda pas à sortir des généralités pour parler de lui-même, de sa vie, de ses travaux et de la régénération musicale de laquelle il se croyait le Messie ¹⁵⁸. » Cependant, de la même façon que Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le musicien ne peut avoir le statut de génie et sa création, celui de chef-d'œuvre, que par une légitimation extérieure. Gambara ne peut s'autoproclamer prophète. Si le public suffit à Frenhofer pour légitimer son œuvre, Gambara, pour détenir une mission prophétique, a besoin au contraire d'un concours divin. L'histoire a d'ailleurs raison de Mahomet : « Mahomet sera rejeté hors de l'Europe; l'Égypte et l'Éthiopie redeviendront chrétiennes [...] ¹⁵⁹. » L'important est ici de noter la place occupée

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 493.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 487.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 477.

¹⁵⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 217.

par le musicien dans le macrocosme mythologique. Ses compositions l'entraînent aux confins d'un univers mythique, à mi-chemin entre le ciel et les enfers, qui permettent au musicien de côtoyer des puissances surnaturelles, mais sans que cela lui donne le droit d'appartenir à cet univers. Tel le Titan Prométhée, Gambarara a accès à deux univers différents, et comme Orphée, il descend aux confins des enfers afin d'aller chercher sa muse, dans une quête de la Beauté perdue d'avance. Un lien se tisse ici avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Si nous avons ciblé les mythes les plus apparents dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, et avons ainsi évoqué brièvement celui d'Orphée, c'est dans l'objectif d'embrasser le plus de références qui développent et montrent l'existence d'un système mythique : « Le mythe d'Orphée instaure une relation entre *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambarara*, où, détaché de son contexte légendaire, il incarne « la musique moderne » et l'incompréhension à laquelle se heurte le héros, épris d'innovations qui dépassent les virtualités de la musique¹⁶⁰. » Cependant, le mythe d'Orphée, dont parle Marc Eigeldinger, au contraire, ne doit en aucun cas être « détaché de son contexte légendaire », comme nous croyons l'avoir démontré.

Ainsi, bien que les récits étudiés diffèrent dans la quête artistique d'un absolu, ils se rejoignent dans leur conception de ce que doit être l'absolu. L'absolu ne peut être terrestre. Les mythes de dépassement ont cette fonction de donner au récit la couleur de l'infini. La « recherche de l'absolu » comme rêve, création artistique, réflexion philosophique ou simplement désir amoureux se fait toujours *hors nature*. C'est d'ailleurs ce qui confère à l'objet convoité son caractère

¹⁶⁰ Marc Eigeldinger, « Préface au *Chef-d'œuvre inconnu, Gambarara et Massimilla Doni* », *op. cit.*, p. 19.

extraordinaire. Or, dépasser le réel, c'est également dépasser sa condition, d'où le danger. Frenhofer est autant Pygmalion que Prométhée, et les dieux, principalement Zeus, dieu parmi les dieux, à l'inverse d'Aphrodite, sont loin d'être cléments. Si l'artiste prométhéen veut créer la vie, il devra subir les foudres divines.

Les mythes de transgression : Prométhée, Icare, Orphée.

« Le romantisme français, précise Marc Eigeldinger dans *Lumières du mythe*, est d'une certaine manière, au-delà de 1830, un mouvement icarien, marqué par l'ascension du socialisme utopique de la tentation de l'idéalisme, exalté par la découverte d'un mécanisme nouveau et sollicité par ce que Baudelaire appelle dans le *Salon de 1846* l'« aspiration vers l'infini¹⁶¹ ». Il peut être utile d'ajouter à cette assertion que le XIX^e siècle se place également sous le signe de Prométhée. De Prométhée à Icare, il n'y a qu'un pas, un pas aussi mince qu'entre Frenhofer et Balthazar Claës. Cette « aspiration vers l'infini » que souligne Marc Eigeldinger est celle, nous venons de le voir, que les artistes balzaciens convoquent comme absolu. Ce désir profond est celui de l'artiste prométhéen qui associe la démarche artistique à la création interdite, à la naissance contre-nature : « Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste¹⁶². » À l'instar de Prométhée, qui vola le feu aux dieux pour le donner aux hommes, Frenhofer prétend dérober « la flamme

¹⁶¹ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, op. cit., p. 96.

¹⁶² Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 417.

céleste ». Par là, les nouveaux Prométhée cherchent à découvrir le feu philosophal qui leur permettra de forcer l'arcane de la nature. Le mythe de Prométhée est un mythe de création, car le Titan vole le feu aux dieux pour accomplir une œuvre démiurge.

Le deuxième versant du mythe est lié à la création de l'homme. Dans la mythologie grecque, l'homme serait l'œuvre de Prométhée et de son frère Épiméthée. Ce dernier, avant de créer l'homme, confia aux animaux de nombreux attributs, si bien qu'il ne resta rien pour les hommes, ni enveloppe protectrice, ni qualité nécessaire pour lutter contre les animaux et dominer la nature. Pour corriger l'erreur d'Épiméthée, Prométhée donne alors aux hommes une forme plus noble que celle des animaux et, à l'instar des dieux, les fait se tenir debout. Dans le *Prométhée mal enchaîné* de Gide, le Titan croit avoir fait les hommes à son image. Ce geste fut compris comme une trahison. La Titanomachie, c'est-à-dire la guerre opposant les dieux Olympiens aux Titans (auxquels appartient Prométhée), véritable conflit civil dont le monde tel que nous le connaissons aujourd'hui est issu, fait rage, et l'alliance entre Zeus et Prométhée est rompue par le geste de ce dernier. La suite nous est connue. Les Olympiens se vengent en créant la femme et en envoyant Pandore sur terre avec une amphore contenant tous les maux du monde. L'humanité est destinée à souffrir, mais gardera l'espoir.

Balthazar Claës, à l'instar de Frenhofer, a tout d'un nouveau Prométhée. Il désire « s'élever au-dessus des autres hommes¹⁶³ » et se place ainsi entre eux et Dieu. Georges Gusdorf mentionne à ce sujet que « la recherche romantique de l'Absolu refuse de se laisser emprisonner dans l'espace relativisé du discours humain ; elle

¹⁶³ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 718.

revendique une part de la parole de Dieu¹⁶⁴ ». Tel un Titan insatisfait, Balthazar Claës veut posséder le pouvoir divin pour créer : « Si je trouve la force coercitive, je pourrai créer¹⁶⁵. » Marguerite est la seule à prendre conscience de l'affront fait : « Maudite Science, maudit démon ! tu oublies, Claës, que tu commets le péché d'orgueil dont fut coupable Satan. Tu entreprends sur Dieu¹⁶⁶. » Relevons particulièrement dans cette phrase le « péché d'orgueil » qui vient rejoindre les diverses tentations soulignées par Marc Eigeldinger. Tous les génies balzaciens sont victimes de ces péchés qui engendrent une transgression. Balthazar Claës rejette l'idée de ce qui préexiste, rejette même l'idée d'être supplanté par une puissance surnaturelle, qu'il s'agisse de Dieu ou non. Mircea Eliade ne se trompe d'ailleurs pas en soulignant que « toute création répète l'acte cosmogonique par excellence : la Création du Monde¹⁶⁷ ». Frenhofer, Gambara, et Balthazar Claës tentent tous, à leur manière, de re-produire un monde, un univers dont ils seraient à l'origine. Frenhofer fait de la Belle Noiseuse son Ève ; il reproduit la Genèse. La transgression vient autant de la création interdite, que de celle d'une autre origine. Le créateur prend la place de Dieu et annonce que l'homme est son propre créateur. Les références mythiques dans les œuvres génèrent une cosmogonie divine et parfois même diabolique. Car si le don de vie comme absolu appelle la transgression divine, dans *La Recherche de l'Absolu*, cette quête est entreprise non pas suite à une recherche personnelle comme chez les autres créateurs, c'est-à-dire

¹⁶⁴ Georges Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983, p. 66.

¹⁶⁵ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 720.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Éternel Retour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/NRF », 1969, p. 31.

suite à une *idée* à la fois dévoratrice et dévastatrice, mais par un homme, Adam de Wierzychownia, que Joséphine aura tôt fait de qualifier de démon :

– Non, ce n'est pas une idée, mon ange, qui m'a jeté dans cette belle voie, mais un homme.

– Te souviens-tu, Pépita, de l'officier polonais que nous avons logé, chez nous, en 1809 ?

– Si je m'en souviens ! dit-elle. Je me suis souvent impatientée de ce que ma mémoire me fit si souvent revoir ses deux yeux semblables à des langues de feu, les salières au-dessus de ses sourcils où se voyaient des charbons de l'enfer, son large crâne sans cheveux, ses moustaches relevées, sa figure anguleuse, dévastée¹⁶⁸ !

Pourtant, la finalité de la quête ramène Balthazar Claës au même rang que les artistes prométhéens des autres récits de Balzac. Seule la démarche première diffère, et ce, somme toute, assez subtilement puisque Frenhofer fut lui-même initié par son maître Mabuse. La recherche diabolique de Balthazar Claës le mène, tout comme les protagonistes principaux des autres récits dans une sphère qui n'appartient pas aux hommes mais qui est le domaine des dieux : « Le Tentateur peut seul avoir cet œil jeune d'où sortait le feu de Prométhée. Oui, le démon pouvait seul t'arracher à moi¹⁶⁹. »

Néanmoins, le mythe de Prométhée suppose également la restitution d'un pouvoir perdu : « Voler le feu, dit Pierre Brunel, c'est rendre à l'homme une étincelle inconnue, ce pouvoir de transformation qui ne relève pas d'une quelconque transcendance, mais qui se trouve en lui-même. Voilà pourquoi Prométhée est nécessairement poète [...] ¹⁷⁰ ». Les conseils prodigués par Frenhofer à Porbus trahissent un refus des limites de l'art. Les artistes, par leurs recherches, s'élèvent aux rangs des dieux pour détenir un pouvoir qui devrait être leur, qui leur

¹⁶⁸ Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 714.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 718.

¹⁷⁰ Pierre Brunel, *Mythocritique*, op. cit., p. 226.

a été originellement refusé. Le mythe de Prométhée symbolise cette insatisfaction, car dans le mythe, le feu est en lui-même un absolu.

Le mythe d'Icare est, à l'instar de celui de Prométhée, un mythe de transgression. Icare, séduit par la lumière du soleil, transgresse les lois de la nature et, par là, ignore les frontières auxquelles il doit se restreindre. Les mythes d'Icare et de Prométhée, par le viol de règles imposées aux hommes, symbolisent le refus de leur condition. Les ailes d'Icare rappellent le mythe de Protée, puisqu'elles représentent la victoire de l'homme sur les principes naturels. Ces ailes ont aussi la fonction d'élever l'homme dans le ciel pour lui faire contempler le divin. Marc Eigeldinger mentionne par ailleurs que « pour les poètes du XIX^e et du XX^e siècle, Icare représente tour à tour le tourment de l'impossible et la passion de l'absolu, la nostalgie du vol représentant le progrès, les avatars de l'aviation, la condition du poète hanté par le désir du Beau ou la projection de l'imaginaire au-delà des obstacles du réel [...] ¹⁷¹ ». Icare s'élève dans le royaume des dieux, tout comme les génies balzaciens le font par la pensée et les arts, attiré par le soleil qui représente le Beau. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce mythe, c'est que le châtement vient de cet absolu. Le soleil fait chuter Icare, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré, tout comme Frenhofer disparaît après que le feu eut détruit ses toiles.

Mentionnons d'ailleurs que la lumière du soleil est une fois de plus destructrice dans le mythe d'Orphée, alors que le musicien, fils de la muse Calliope, ayant réussi à revenir des enfers, se voit privé de son Eurydice. Le mythe d'Orphée symbolise la puissance des arts, capables de charmer et de vaincre la mort. Les arts

¹⁷¹ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe, op. cit.*, p. 14.

sont des véhicules mystiques pour Balzac et Orphée, en maîtrisant la musique, devient un médiateur entre la lumière et les ténèbres, entre la terre et les enfers, autrement dit entre deux univers antagonistes. Euridyce apparaît comme sa muse, un absolu à atteindre. La quête d'Orphée est semblable en tout point à celle de Gambara, car dans le mythe tout comme dans le récit, le musicien suscite plus le désir d'entendre une voix qu'il ne la fait entendre. Néanmoins, le langage musical, s'il est déterminant dans la quête de l'absolu, ne conditionne en rien le sens du mythe. Ce récit, à l'instar de ceux de Prométhée et Icare, symbolise une transgression. Frenhofer se reconnaît d'ailleurs parfaitement bien dans la figure mythique du musicien, car sa quête de don de vie, rejoint celle d'Orphée : « Oh ! pour voir un moment, une seule fois, la nature divine complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irai te chercher dans tes limbes, beauté céleste ! Comme Orphée, je descendrai dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie¹⁷² ».

Cette détermination des artistes à dépasser leur condition, à franchir les frontières terrestres pour se projeter dans l'univers des dieux lie irrémédiablement les mythes de transgression à la punition divine qui en résulte : « [...] Orphée apparaît comme le poète civilisateur et fondateur de religion, le *mage* qui révèle les secrets divins. Enfin, si Orphée arrachant Eurydice aux enfers fournit la plus haute image de pouvoirs du Chant et de l'Amour, l'amant inconsolable est ensuite mis à mort par les Bacchantes qu'irrite son dédain¹⁷³ ».

¹⁷² Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 426.

¹⁷³ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, op. cit., p. 188.

Punition divine : Orphée, Faust, Icare et Prométhée.

La punition divine dans les récits balzaciens se manifeste en fonction de la quête artistique et des mythes dominants. Reste, néanmoins, que cette punition sera obligatoirement liée aux deux. La plupart des mythes étudiés dans ce travail sont une mise en garde contre les dangers d'un idéalisme démesuré. Ils symbolisent aussi bien la quête d'un absolu que les risques de cette dernière. Ainsi, Pierre Brunel dit au sujet de Prométhée :

Or son erreur [celle de Prométhée], et la cause de son échec final, c'est précisément de s'être pris pour un dieu en oubliant qu'il était « boue et cendre ». Il n'a pas réussi à se transformer lui-même, à maintenir le feu en lui ; il n'a pas réussi non plus à transformer les hommes, à les embraser, puisqu'il a été blessé à mort par suite de la lâcheté de ses soldats. Telle est sans doute la première impasse dans laquelle est poussé le Prométhée. Pour aller jusqu'au bout de sa tâche, il faudrait qu'il recrée l'humanité, qu'il vole l'étincelle première, qu'il devienne le nouveau démiurge¹⁷⁴.

Frenhofer voit cette « étincelle première », ce don de vie lui être partiellement refusé. Certes, le peintre, par sa transgression, s'approprie une partie de ce don, tout comme Prométhée dérobe la flamme divine à Zeus, mais dans le mythe, tout comme dans le récit de Balzac, les deux protagonistes ne peuvent mener leur quête à son terme, ne peuvent atteindre l'absolu fixé. Prométhée touche son Graal, mais ne peut le transmettre aux hommes. Frenhofer, dans sa folie, croit avoir atteint son objectif, mais n'arrive pas à révéler son œuvre finie à Porbus et à Poussin. Ces derniers ne voient presque rien. Seuls une toile et un pied survivent à cette « délusion ». La punition divine révèle les limites que l'homme ne peut dépasser.

¹⁷⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique, op. cit.*, p. 229.

L'homme de génie ne peut opérer qu'avec les moyens terrestres mis à sa disposition, or ces moyens ne le satisfont pas. Voilà pourquoi Frenhofer et Balthazar Claës deviennent des voleurs de feu. Ils ne peuvent trouver une satisfaction personnelle, un aboutissement de leur quête que dans la violation des règles terrestres, des « arcanes de la nature ».

Parmi les mythes épisodiques que nous n'avons que brièvement évoqués, citons le mythe faustien, véritablement présent dans nombres de récits bien que souvent latent. Ce mythe trouve sa source dans le manichéisme biblique des récits plutôt que le paradigme mythologique gréco-romain. Rappelons que *La Recherche de l'Absolu*, par exemple, repose sur une opposition entre l'amour angélique de Joséphine et Marguerite et la diabolique science. Les mythes faustien et orphéen peuvent être traités ensemble, car si ces derniers reposent sur deux récits différents, l'univers des enfers crée un paradigme commun. Le mythe satanique trouve certainement sa plus magistrale représentation dans *Gambara*, pour laquelle les références au *Don Juan* de Mozart et à l'opéra *Robert-le-Diable* de Meyerbeer servent de catalyseur. Le récit se matérialise par la figure fantastique de Bertram, puissance diabolique venue perturber la vie paisible telle que créée par Dieu : « Bertram et Alice représentent la lutte du bien et du mal, le bon et le mauvais principe. [...] Les inspirations célestes démentent souvent leur origine, et si le compositeur quitte pendant un instant les formes infernales, il se hâte d'y revenir, bientôt fatigué de l'effort qu'il a fait pour les abandonner¹⁷⁵. » Les forces antagonistes du bien et du mal représentent la dichotomie chrétienne de

¹⁷⁵ Honoré de Balzac, *Gambara*, *op. cit.*, p. 500.

l'affrontement entre l'espace céleste et l'espace infernal, affrontement dont nous aurons une magnifique illustration dans *Séraphîta*. Le texte balzacien – principalement par la référence au *Don Juan* de Mozart – se mue en une parabole et une représentation littéraire du discours judéo-chrétien. Gambarara est en proie au même mal que Frenhofer. Il ressent les puissances surnaturelles mieux que personne et se laisse séduire par elles : « Taisez-vous, mon ami, dit Gambarara, je suis encore sous le charme de cet admirable chant des enfers [...] la cavatine du quatrième acte, le finale du premier, me tiennent encore sous la fascination d'un pouvoir surnaturel¹⁷⁶! » N'y a-t-il rien de paradoxal dans la passion qui possède le musicien ? Le manichéisme religieux, sur lequel est fondée toute la religion chrétienne, ce combat titanesque et éternel qui oppose le ciel et l'enfer, Dieu et le diable, a lieu dans le corps même de Gambarara :

Si, malheureux et persécuté, vous comprenez le génie du mal, ce grand singe qui détruit à tout moment l'œuvre de Dieu, [...] si vous imaginez enfin l'âme de la mère planant sur la tête de son fils pour l'arracher aux horribles séductions paternelles, vous n'aurez encore qu'une faible idée de cet immense poème auquel il manque peu de chose pour rivaliser avec le *Don Juan* de Mozart. *Don Juan* est au-dessus par sa perfection, je l'accorde; *Robert-le-Diable* représente des idées, *Don Juan* excite des sensations¹⁷⁷.

Le déchirement de l'artiste, ou plutôt la dichotomie de son dessein, lui fait vénérer les puissances diaboliques, et écouter les Beautés célestes, tout en étant confortablement assis à la porte du Paradis. Marc Eigeldinger mentionne à ce sujet que « *Le Chef-d'œuvre* use de référents extraits de la mythologie antique pour représenter le drame de la création artistique, [tandis que] *Gambarara* s'ordonne en fonction de la dichotomie chrétienne entre l'espace céleste et l'espace infernal, le

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 501.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 502-503.

héros étant écartelé entre les vertiges de la hauteur et de la profondeur¹⁷⁸. » De la même façon que Frenhofer, le musicien, fidèle à son idéal, sera rejeté aussi bien par l'espace céleste et infernal, que par l'espace terrestre. Abandonné par sa femme qui finit par céder à son désir et qui part avec le comte Andrea, Gambarara sombrera dans la misère la plus totale, qu'il partagera avec Marianna, revenue après avoir été elle-même trahie par son amant. Le lien se tisse à nouveau avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*. De même que la peinture de Frenhofer ne représente qu'un chaos de couleurs et de lignes, le *Panharmonicon* de Gambarara, censé contenir toute la puissance d'un orchestre entier, n'aboutit qu'à la création d'une « étourdissante cacophonie » : « Si Gambarara entend, dans ses moments d'extase, la musique du ciel, s'il voit les mélodies face à face fraîches, colorées comme des fleurs, ce qu'il reproduit n'est plus qu'une cacophonie, une caricature de sublime¹⁷⁹. » Gambarara, tout comme Sarrasine, est un génie manqué. Sa méditation prolongée et ses réflexions sur les possibilités de la musique n'ont d'autre objectif que celui de légitimer ses inventions fantasques : « Il ne parvient qu'« à composer des opéras et des symphonies imaginaires » ou bien il improvise sous l'emprise de l'ivresse, alors que le contrôle de la conscience se relâche.¹⁸⁰ » Le vin agit chez Gambarara comme un stimulant qui lui permet d'équilibrer son extase cérébrale de l'imaginaire avec le jugement harmonique du véritable musicien : « Ce passage est extrêmement important pour la compréhension de la nouvelle. Gambarara, qui sous l'effet de l'alcool est devenu grandiose, montre pour la première fois ce dont il est capable [...] Andrea Marcosini découvre que l'intelligence de Gambarara ne peut s'exprimer

¹⁷⁸ Marc Eigeldinger, « Préface au *Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambarara et Massinilla Doni* », *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁹ Pierre Laubriet, *L'intelligence de l'art chez Balzac*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁸⁰ Marc Eigeldinger, *La philosophie de l'art chez Balzac*, *op. cit.*, 1957, p. 88.

avec les moyens musicaux terrestres, mais que le ciel s'abreuve aux sources de l'imagination poétique¹⁸¹. » Ce Dionysos au visage des Gémeaux montre une dualité de son être qui se répercute sur ses créations, ou plutôt, ce sont ses compositions qui, en revêtant le masque de créatures édéniques séductrices, déchirent l'artiste au plus profond de son âme : « Car Gambarà est un être à deux versants. Tantôt il se révèle comme un génie ; il tire de son panharmonicon des effets plus « grandioses » que ceux de l'orchestre. [...] Ailleurs, Gambarà ne produit qu'une « étourdissante cacophonie », une « réunion de sons discordants jetés au hasard qui semblait combinée pour déchirer les oreilles les moins délicates¹⁸². »

L'activité créatrice est en proie à une sorte de *libido dominandi*¹⁸³ qui gouverne l'artiste, le contraint et le soumet à sa volonté. Souvenons-nous de l'excipit de *La Recherche de l'Absolu* qui montre que le savoir, la connaissance du principe de création ne peut se trouver que dans la mort :

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, [...] 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

¹⁸¹ Matthias Brzoska, « Mahomet et Robert-le-Diable : l'esthétique musicale dans Gambarà », *L'Année balzacienne 1983*, p. 70.

¹⁸² Pierre Citron, « Gambarà, Strunz et Beethoven », *L'Année balzacienne 1967*, pp. 167-168.

¹⁸³ La *libido dominandi* apparaît dans chaque texte balzacien où un génie est en proie à une fièvre créatrice. Balzac, dans *La Recherche de l'Absolu*, dira par exemple : « Claës souffrait de trop de puissance. Oppressé par une pensée qui l'étreignait, il rêvait les pompes de la Science, des trésors pour l'humanité ; pour lui la gloire. Il souffrait comme souffre un artiste aux prises avec la misère, comme Samson attaché aux colonnes du temple », *La Recherche de l'Absolu, op. cit.*, p. 728.

tardivement déchiré sous les doigts décharnés de la Mort¹⁸⁴.

Marc Eigeldinger souligne que « l'idéal du Beau absolu habite un espace limbique, ouvert sur le ciel et les enfers, il est divin par l'appétit de la transcendance, infernal par l'effort permanent qu'il exige de l'artiste¹⁸⁵. » Souvenons-nous de la première description particulièrement saisissante de Frenhofer donnée par Balzac à travers le regard de Poussin : « Un vieillard vint à monter l'escalier. [...] Le jeune homme devina dans ce personnage ou le protecteur ou l'ami du peintre ; [...] mais il aperçut quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce *je ne sais quoi* qui affriande les artistes¹⁸⁶. » Les diverses références au Diable ou aux enfers faites par la suite confirment cette première impression de Poussin. Le peintre à l'œuvre n'est plus lui-même : « Il travaillait avec une ardeur si passionnée que la sueur se perlait sur son front dépouillé ; [...] il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme¹⁸⁷. » Frenhofer ne s'appartient plus, il est dévoré par le mythe, et sa création, la *Belle Noiseuse*, sous une forme presque abstraite, semble tout contenir : « En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleur, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant¹⁸⁸! » Quel est ce pied vivant ? Est-ce le signe qu'Aphrodite a eu pitié de Frenhofer ? Zeus est-il intervenu à temps pour

¹⁸⁴ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, op. cit., p. 835.

¹⁸⁵ Marc Eigeldinger, « Préface au *Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara et Massimilla Doni* », op. cit., p. 22.

¹⁸⁶ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 414.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 421-422.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 436.

arrêter la déesse, juger et punir le peintre : « Le lendemain, Porbus, inquiet, revint voir Frenhofer et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles¹⁸⁹. » Est-ce le mythe faustien qui eut finalement raison de tous les autres mythes ? Le diable est-il venu chercher son dû, ou bien est-ce Dieu lui-même qui a puni le peintre pour avoir transgressé les lois naturelles et divines ? Comment le savoir ? Une grande partie de la magie de ce texte tient à cette ambiguïté, à cette complexité narrative qui empêche de catégoriser et de clôturer *Le Chef-d'œuvre inconnu*. L'excipit des textes balzaciens est d'ailleurs souvent problématique. Comme l'énonce très justement Martine Léonard, « poser la question du dénouement, c'est s'interroger sur le statut de l'événement au sein du roman¹⁹⁰ ». Dans *La Recherche de l'Absolu* par exemple, « le « Eurêka » ne constitue pas la fin du roman, mais permet de laisser indéchiffrable le statut du personnage de Balthazar Claës : savant ou fou¹⁹¹ ? ». « Indéchiffrable », Frenhofer l'est tout autant. En laissant la magie s'opérer, cette fin ouverte, qui montre que la *Belle Noieuse* est plus une créature mythique qu'une création, ne peut-elle pas être perçue comme la déification tant espérée de Frenhofer ? En dehors du châtiment, reçu par le peintre pour avoir transgressé les interdits et avoir voulu prendre la place de Dieu, n'y a-t-il rien qui permette de voir en lui une incarnation divine ? Car nous dit Balzac dans *Des Artistes*, l'artiste, « humble instrument d'une volonté despotique [...] est toujours un dieu ou toujours un cadavre¹⁹² » ; et Frenhofer, faute d'être Dieu ou d'avoir au contraire voulu trop l'être, devient métaphoriquement « cadavre » à la fin du récit. Ce

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 438.

¹⁹⁰ Martine Léonard, « Le dernier mot », *Balzac : une poétique du roman* [dir. Stéphane Vachon], Saint-Denis, France : Presses Universitaires de Vincennes ; Montréal : XYZ éditeur, 1996, p. 58.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹² Honoré de Balzac, *Des Artistes*, *op. cit.*, p. 711.

vieillard « inconnu » qui s'abandonne à son art, cherchant l'absolu dans les méandres de deux univers antagonistes (celui des hommes et celui des dieux) dans lesquels il n'a pas sa place, génie incompris par le commun des mortels, dieu de la peinture pour les hommes, mais simple humain pour les dieux, existe afin d'élever la sensibilité de Porbus et Poussin et les initier aux mystères de la création : « Après toutes ces merveilles, l'homme a fait plus, il les a célébrées et, semblable à Dieu, s'est donné l'immortalité¹⁹³. »

¹⁹³ Honoré de Balzac, « Essai sur le génie poétique », *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, vol. 1, p. 593.

L'UNIVERS CÉLESTE

De la femme parfaite à l'ange-femme

Lorsque dans la première partie de cette étude nous avons mentionné que l'absolu prenait souvent le visage d'une maîtresse, c'était principalement dans le but de souligner la relation intime entretenue par le créateur avec sa création. L'étude du mythe apporte à la représentation de l'absolu une dimension sacrée. L'absolu défini par le mythe, comme cette statue de Pygmalion que voit Sarrasine en la Zambinella, acquiert un caractère immuable. Les personnages de *Massimilla Doni*, par exemple, s'abandonnent dans la contemplation d'une Venise antique qui appartient au passé et qu'ils voudraient retrouver mais sans la modifier. En ce sens, ils entrevoient une sorte d'absolu, mais n'y accèdent pas. Ils ne font que le contempler et restent dans le monde des *idées*. Or, les artistes créateurs que sont Frenhofer, Gambara, Sarrasine et Balthazar Claës définissent leur absolu par le mythe, le représente figurativement par le mythe et souhaitent se l'approprier (Sarrasine), l'exprimer (Frenhofer et Gambara) ou le dépasser (Balthazar Claës). Ils franchissent à la fois l'interdit de la création originelle, qui est réservée aux dieux, et l'interdit de l'« objet consacré » dont parle Roger Caillois :

L'être, l'objet consacré peut n'être nullement modifié dans son apparence. Il n'en est pas moins transformé du tout au tout. À partir de ce moment, la façon dont on se comporte à son égard subit une modification parallèle. Il n'est plus possible d'en user librement avec lui. Il suscite des sentiments d'effroi et de vénération, il se présente comme « interdit »¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Roger Caillois, *L'homme et le sacré, Édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963 [1950], p. 19.

Le thème amoureux est représenté dans les récits balzaciens par la quête d'une beauté idéale dans le monde naturel. Ainsi, alors que *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* ou *La Recherche de l'Absolu* montrent un mortel aux prises avec un idéal divin, *Massimilla Doni* se rapproche des thèmes amoureux de *Sarrasine*, *Séraphîta* ou même *La Cousine Bette*. Le lien se révèle dans l'évocation mythique de la relation amoureuse. La déification de Massimilla mène à la sublimation excessive d'un amour qui aurait pu – et peut-être dû – être plus « terrestre ». Le récit de Balzac relate en fait un double fiasco : il concerne aussi bien l'échec du ténor que l'échec amoureux d'Emilio. Or, cet échec amoureux est provoqué par le mythe : « Massimilla, quoique jeune, avait cette majesté que la tradition mythologique attribue à Junon, seule déesse à laquelle la mythologie n'ait pas donné d'amant, car Diane a été aimée, la chaste Diane a aimé ! Jupiter seul a pu ne pas perdre contenance devant sa divine moitié [...] ¹⁹⁵. » Bien entendu, cette impuissance d'Emilio, scientifiquement explicable, trouve sa raison dans le texte même, par le principe que « l'idée sera toujours plus violente que le fait ; autrement le désir serait moins beau que le plaisir, et il est plus puissant, il l'engendre ¹⁹⁶ ». L'esprit détermine le degré de passion et censure le corps. *L'imgo maternelle* et la passion d'Emilio ressemblent alors fortement à celles de Sarrasine, à la différence cependant que le couple des amants reste uni dans sa passion : « Pour toute volupté, pour extrême plaisir, Massimilla tenait la tête d'Emilio sur son sein [...] il produisait en eux des retentissants tumultueux, ondoyants, qui les enfiévrèrent ¹⁹⁷ ». Passion, désir, certes, mais aussi chasteté, et l'échec d'Emilio, dont nous avons

¹⁹⁵ Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, *op. cit.*, p. 548.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 566.

¹⁹⁷ *Ibid.*

parlé plus haut, rejoint ici celui des artistes comme Frenhofer, Gambara et Sarrasine qui demeurent incapables de donner corps aux créations de leur esprit. L'objet de convoitise est tellement idéalisé que les protagonistes des récits ne peuvent que le souiller. La déification d'un être entraîne un interdit physique et sexuel. D'ailleurs, on pourrait croire Emilio, lui-même séraphin dans le texte de Balzac, mieux disposé que les autres artistes à compléter la figure mythique de l'objet de convoitise. Mais Emilio n'a pas de corps pour consommer cet amour ; il n'est qu'un esprit volatile qui se perd dans un ailleurs. Son impuissance est donc totale et le personnage de Balzac reste condamné par Massimilla Doni à l'univers terrestre. De là, le récit de Balzac rejoint le thème récurrent qu'on retrouve dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *Sarrasine*, ce thème augurant que l'absolu, qui appartient à une autre sphère, est *par nature* inaccessible.

Séraphita ou l'androgynie mythique

Si *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambara* sont relativement polarisés quant à leurs références cosmogoniques, *Sarrasine* oscille entre la mythologie gréco-romaine et le paradigme biblique. Les nombreuses références à Pygmalion, ici parfaitement adaptées au contexte narratif, trahissent une fois de plus le violent désir de créer la plus parfaite sculpture au monde. En effet, nous l'avons vu, Sarrasine part à Rome dans l'espoir de se nourrir des créations antiques, et fabriquer un chef-d'œuvre. Au

final, Sarrasine ne fait que trouver « la statue de Pygmalion¹⁹⁸ ». La différence est énorme. Si le sculpteur Pygmalion crée de ses propres mains Galatée, Sarrasine ne fait que la dévorer des yeux. Nous avons déjà évoqué la passion destructrice qui nourrit le jeune artiste et qui le fera s'aveugler devant la Zambinella. Mais devant quoi s'aveugle-t-il réellement ? Devant « la beauté idéale¹⁹⁹ » ? Permettons-nous d'en douter. Si rapidement, Balzac, détruit l'image première de Sarrasine en faisant la description d'un artiste néophyte, l'attaque porte également sur son objet de désir. La description que fait Balzac de la Zambinella, si on s'y attarde un peu, n'a rien d'exceptionnel. L'idéal morcelé traduit une beauté monstrueuse; la perfection entière n'existe pas. Dans la description première de cette femme, cette dernière n'a pas de tête²⁰⁰. Le corps en morceaux de la *prima donna* la rend artificielle. De même, le maquillage et les habits de théâtre séparent l'apparence de la réalité. Sarrasine tombe amoureux d'un être naturel sans voir qu'il s'agit en fait d'un être d'artifice et ne verra plus en elle que cet idéal premier, car l'androgyme mythique ne s'altère pas. Or, dans la première partie de la nouvelle, la vieillesse a rattrapé le castrat, révélant par la même occasion que sa féminité semblait être uniquement un atout de jeunesse. Cet être d'artifice s'oppose alors directement à Séraphîta. Il devient donc intéressant de porter notre analyse non plus sur la figure d'artiste qu'est Sarrasine, mais sur l'être d'artifice qu'est la Zambinella. Le sculpteur n'est en fait intéressant qu'à travers les effets qui se manifestent chez lui par la présence de cet objet de création, devenu, nous l'avons vu, objet de convoitise. D'ailleurs, l'être d'artifice qu'est la Zambinella n'est pas totalement éloigné du paradigme artistique,

¹⁹⁸ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p. 1061.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 1060.

²⁰⁰ *Ibid.*

puisqu'elle aussi incarne une figure d'artiste : « Enfin cette voix agile, fraîche et d'un timbre argenté, souple comme un fil auquel le moindre souffle d'air donne une forme, qu'il roule et déroule, développe et disperse, cette voix attaquait si vivement son âme [...]»²⁰¹. » Les qualités féminines développées à outrance chez la Zambinella nous permettent de considérer le personnage comme un androgyne : « On peut dire la créature femme, elle en a les meilleures apparences, et non-femme en réalité, plus homme, à l'évidence, et non-homme en vérité²⁰² » C'est ici la castration qui confère à la *prima dona* ses qualités artistiques. Sans une intervention extérieure, cet être n'aurait pas les attributs qu'il possède. Michel Serres a bien saisi tout le problème posé par la double nature de la Zambinella. La chanteuse d'opéra parle d'elle au masculin : « J'abhorre les hommes encore plus peut-être que je ne hais les femmes. [...] Je puis être un ami dévoué pour vous, car j'admire votre force et votre caractère²⁰³. » Cette « créature femme », étant à la fois créateur (chanteuse) et fabrication artificielle, devient monstre.

La question de l'hermaphrodite, le mythe androgynique, à la lumière de la Zambinella, révèle bien plus que le mythe de Pygmalion. L'image de l'androgyne comme être parfait a plusieurs origines. Dans la mythologie grecque, Hermaphrodite, fils d'Hermès et d'Aphrodite, devient androgyne par la volonté qu'a Zeus d'unir deux sexes en un seul corps. L'imaginaire biblique voit également l'androgyne, issu du mythe du péché originel, comme perfection. La religion judaïque et les traditions cabales, considèrent qu'Ève est issue du côté gauche d'Adam et non spécifiquement de la côte d'Adam. L'androgyne est la réunion des

²⁰¹ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p. 1061.

²⁰² Michel Serres, *L'Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 104.

²⁰³ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p. 1069.

deux sexes. La Bible spécifie également qu'au Paradis, il n'existera ni homme, ni femme : « l'androgynie de l'Adam Primordial, créé à l'image de Dieu, Homme – Femme. Grâce à la rédemption du Christ androgyne, l'homme redevient ange, en passant par un amour terrestre dépouillé de toute animalité, état intermédiaire entre la séparation des sexes de l'ordre temporel et l'asexualité de l'ordre intemporel²⁰⁴. » En ce sens l'androgyne est l'être parfait, car il montre un aboutissement, le dessein de Dieu. Il est l'incarnation du rêve platonicien. L'androgynie, dans le monothéisme judéo-chrétien, symbolise « l'unité asexuée de l'homme céleste²⁰⁵ ».

La différence entre hermaphrodites et androgynes est loin d'être évidente. Tous deux possèdent des références et un statut mythique qui font d'eux des êtres de totalité (nous préférons ce terme à celui de perfection). En embrassant un paradigme général, « judéo-christiano-gréco-romain », hermaphrodites et androgynes ont un statut commun. Dans le mythe primitif, lorsqu'on se réfère aux textes judéo-chrétiens, au moment de la création de l'homme, il y a « double création ». Le verset 22 du chapitre II de la *Genèse* ne conte pas la création de la femme, mais la séparation, la différenciation, des deux éléments mâle et femelle, jusqu'alors unis en un seul être. La première création, celle où Dieu fait l'homme à son image, « il le fit mâle et femelle²⁰⁶ ». L'homme fait « à l'image de », est sans différence sexuelle ; celui qui est « à l'image du Créateur », est mâle et femelle. Ainsi, la deuxième création est celle de la différence sexuelle, c'est-à-dire la création

²⁰⁴ Richard Bornet, « La structure symbolique de *Séraphita* et le mythe de l'androgyne », *L'Année balzacienne* 1973, p. 250.

²⁰⁵ Frédéric Monneyron, *Mythes et littérature*, op. cit., p. 111.

²⁰⁶ Louis Segond, *La Bible Thompson*, édition Vida, 2000, p. 2.

de l'homme et de la femme. À ce moment, la différence entre les sexes entraîne une perte d'unité. Autrement dit, l'hermaphrodite primitif ou l'androgynisme mythique, qui aurait été à l'image de son créateur (sujet de la première création), devient l'ange de la similitude, et tous deux (hermaphrodites et androgynes), progénitures divines. Il devient donc important de faire une distinction, non pas mythologiquement parlant, mais socialement et textuellement parlant. Nous rejoignons ici les convictions de Pierre Barbéris à propos des références mythiques : « Ce qui est illégitime et périlleux, ce n'est pas d'aller s'intéresser à l'univers mythologique d'un écrivain, c'est de le faire dans une perspective idéaliste²⁰⁷. » Il est ici capital de replacer le mythe dans le contexte socio-historique de Balzac. En ce sens, l'androgynisme mythique au XIX^e siècle cède sa place à l'hermaphrodite, non plus fils d'Hermès et d'Aphrodite, mais être extraordinaire, doté des deux sexes qui est perçu par la société française de l'époque comme une perversion de la nature, une attraction populaire, en somme, un animal de foire. Du XVI^e au XVIII^e siècle, cet être apparaît comme une étrangeté, un monstre de la nature. Le mythe reprend vie avec les romantiques et leur goût du travestissement, mais sous une autre forme, tels que le prouvent des récits comme *Mlle de Maupin* de Gautier, *La Fille aux yeux d'or* de Balzac, et bien sûr *Sarrasine* : « A. J. L. Busst, qui étudie l'androgynisme surtout dans le XIX^e siècle français, distingue une interprétation optimiste du mythe chez les Romantiques [...] et pessimiste chez les Décadents, [...] dualité qui recoupe en partie la distinction entre androgynisme (rituel asexué) et

²⁰⁷ Pierre Barbéris, « À propos du *S/Z* de Roland Barthes », *L'Année balzacienne 1971*, p. 123.

hermaphrodite (rituel bisexué)²⁰⁸. » L'androgynisme n'a plus de réelle corporalité, il n'est qu'apparence, une tromperie presque honteuse et dramatique, de l'ordre de l'inversion carnavalesque. Cette évolution de l'androgynisme mène d'ailleurs Mircea Eliade à percevoir, vers la fin du siècle, un développement néfaste de l'androgynisme, en tant qu'hermaphrodite satanique, qui dégrade le symbole²⁰⁹. Il n'existe plus de plénitude et de perfection par la fusion des sexes, mais simplement un intérêt social d'ordre sexuel.

Une approche purement psychanalytique et socio-sexologique soulèverait plusieurs éléments intéressants dans le texte de Balzac. Pierre Citron²¹⁰ et Michel Serres²¹¹ relèvent le contraste entre deux formes de sexualité. En effet, Sarrasine est attiré par la beauté androgynisme et animale de la Zambinella, ce qui dénote chez lui une forme d'homosexualité. L'aveuglement semble être une maladie contagieuse chez les artistes, puisque, comme le note très bien Michel Serres, si la Zambinella est effectivement l'androgynisme biblique, voilà à quoi elle ressemblerait :

L'androgynisme engendré, hideuse à moitié, « divinement femelle par le corsage », à double sexe, additionne, de plus, les âges, cent et vingt-deux ans, la chaleur et le froid, la maigreur et les formes pleines, débris et verdure, laideur et beauté, vie, mort, mouvement dansant et paralysie sculpturale. L'hermaphrodite du sens ou de l'orientation, le plus général, produit un hermaphrodite additionnel sur l'archétype d'un hermaphrodite céleste²¹².

La Zambinella est une antithèse. La description que fait d'ailleurs Balzac du vieillard dans la première partie de la nouvelle est explicite : « Il sent le cimetière.

²⁰⁸ Lucienne Frappier-Mazur, « Balzac et l'androgynisme dans *La Comédie Humaine* », *L'Année balzacienne 1973*, p. 254.

²⁰⁹ Mircea Eliade, *Métophyses et l'androgynisme*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1995.

²¹⁰ Pierre Citron, « Interprétation de *Sarrasine* », *L'Année balzacienne 1972*, pp. 81-95.

²¹¹ Michel Serres, *L'Hermaphrodite*, *op. cit.*

²¹² *Ibid.*, p. 102.

[...] Si je le regarde encore, je croirai que la mort elle-même est venue me chercher. Mais vit-il²¹³ ? » On voit un éloignement du sens premier de l'androgynie. Même si la fin du XIX^e siècle montre une représentation éthérée de l'androgynie, une image déifiée de cet être qui permet la communion avec un idéal naturel inaccessible, en cette première moitié du siècle, le texte de Balzac privilégie la transgression du mythe au profit de la perversion de ce dernier. L'abolition des sexes dans le Livre sacré, est remplacée par son extériorisation.

Du reste, la désillusion et la mort de Sarrasine, à l'instar de Frenhofer et Gambara, est provoquée par le contact et l'intuition d'une autre réalité, qui demeure cependant inaccessible à l'homme : « Y apparaît en particulier la menace de la descente de l'androgynie dans la réalité — la tentation d'incarner l'androgynie en un personnage de chair et d'os²¹⁴. » Certes la Zambinella n'est pas l'androgynie véritable que croit Sarrasine, mais l'illusion du sculpteur l'entraîne néanmoins dans une autre réalité. Que la menace vienne effectivement « de la descente de l'androgynie dans la réalité », comme l'énonce Monneyron, ou de la prise de conscience de l'illusion de cette descente androgynique, le résultat demeure la perte de l'artiste, par l'aveuglement et la violation d'un univers réservé aux puissances suprêmes, mystiques et mythiques.

Dans Sodome et Gomorrhe, l'androgynie est une beauté hybride, néoclassique, qui montre que la quête de la Beauté, en tant que Graal absolu, passe par la réunion des oppositions. Dans *Sarrasine*, le dessein du sculpteur est profondément égoïste et vise un idéal impur indigne de l'artiste véritable qui crée à

²¹³ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p. 1053.

²¹⁴ Frédéric Monneyron, *Mythes et littérature*, *op. cit.*, p. 115.

partir du Beau, et aux antipodes de l'androgynie biblique, être de perfection au-delà du simple idéal sexuel : « Du côté de l'hermaphrodite, qui constitue donc bien le type le plus fréquent de l'androgynie balzacien au niveau du personnage, il serait aisé d'allonger la liste. [...] Elle [l'homosexualité masculine] apparaît comme un avatar de l'androgynie décadente, en particulier dans les cas de Zambinella, de Sarrasine, ou, à un moindre degré, de Lucien de Rubempré²¹⁵. »

À l'inverse, le mythe de l'androgynie dans *Séraphîta* est un mythe de la totalité. Balzac fait la description de l'androgynie véritable et fait la peinture de l'être parfait tel que modelé dans l'idéal swedenborgien. Avec *Séraphîta*, Balzac va plus loin. Il franchit une étape et complexifie le rapport entre l'homme et l'univers divin. Si nous avons vu que l'élévation de l'homme à une autre réalité constitue la transgression d'un interdit et que la chute des créateurs était en partie la conséquence de cette transgression, Séraphîta, être fabuleux, mi-homme mi-femme, mi-humain mi-ange, est le lien unique entre la terre et le ciel qui contient en lui cette évolution parfaite et permise, en somme tant désirée par des artistes et des créateurs qui veulent faire d'une créature spirituelle déifiée, une femme mortelle. C'est par un entre-deux qui est en fait une totalité, que Balzac arrive à réunir deux sphères en apparence antagonistes. Séraphîta, sur terre, représente la perfection, l'être à la fois asexué et bisexué. Il contient tout, mais ne peut être ange qu'au ciel. Séraphîta est l'incarnation parfaite de l'inaccessible. Séraphîta peut donc s'apparenter à un absolu aussi bien métaphysique que naturel. Henri Gauthier, dans son « Introduction à *Séraphîta* », mentionne d'ailleurs que « la science

²¹⁵ Lucienne Frappier-Mazur, « Balzac et l'androgynie dans *La Comédie Humaine* », *loc. cit.*, p. 257.

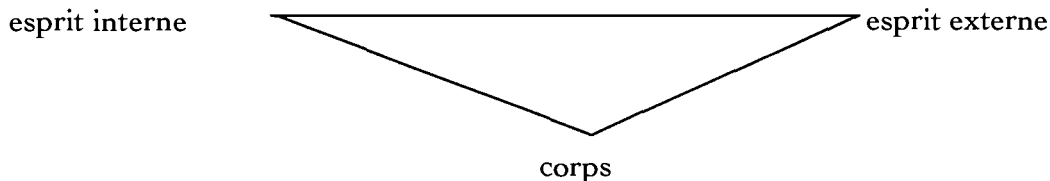
atteindra la vérité si elle englobe tous les rapports qui manifestent, à travers les aspects divers du réel, l'unité de l'être²¹⁶. »

Or, l'androgynie biblique a pour caractéristique première cette incarnation de l'unité, à la fois spirituelle et matérielle, qui mène à la totalité. Séraphîta devient ange quand son âme est femme et son corps est homme. Ce n'est plus Séraphîtüs-Séraphîta, mais Séraphin. C'est le corps et l'esprit qui dévoilent les qualités androgynes de l'âme angélique et font un être appartenant aux sphères supérieures. Néanmoins, dans la démarche artistique des créateurs, l'unité totale est impossible. Soit que l'idée ne pourra rendre la matière, comme dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* ou dans *Gambara*, soit que la matière ne sera pas à l'image de l'idée comme le montre la figure de la Zambinella et, dans une moindre mesure, l'idéalisation de Venise dans *Massimilla Doni*.

La confrontation divine

Dans le récit de Balzac, la division de l'œuvre reflète la division de l'être parfait. S'ouvrant sur un décor terrestre norvégien, *Séraphîta* se clôt sur un imaginaire céleste. La philosophie swedenborgienne révèle la dualité de l'être humain en deux natures : une nature angélique de l'être intérieur et une nature matérielle de l'être extérieur. L'ange, sur terre, est celui dont l'être intérieur triomphe sur l'être extérieur. Mais chez Balzac, la division existe dans l'esprit même de l'homme.

²¹⁶ Henri Gauthier, « Introduction à *Séraphîta* », *op. cit.*, p. 710.



Dans cette conception gnostique de l'humanité, l'homme est à l'image de l'univers et l'homme intérieur est l'effigie du monde spirituel. L'unité apparaît donc dans la représentation de l'homme naturel et spirituel qui, par la sensation des mondes visibles et invisibles, implique l'existence d'un monde divin. En somme, seul l'être parfait, l'être réunissant les deux esprits, a accès à ce monde divin. Voilà pourquoi Minna et Wilfrid, guidés par Séraphîta, pénètrent l'univers mythique qui leur aurait été normalement interdit.

Le chapitre VI de *Séraphîta*, « Les chemins qui mènent au ciel », contient toute la doctrine initiatique de l'œuvre. Ce dernier chapitre est une forme d'illustration de l'intervention du profane (personnifié par Minna et Wilfrid) au sein du sacré (personnifié par Séraphîtus-Séraphîta). Mais à la différence des autres récits, l'impureté de Wilfrid et Minna est enveloppée de la pureté de l'ange. Ils ne sont pas seuls dans le monde sacré, dans l'univers du mythe ; ils sont amenés, guidés et protégés par Séraphîta. Ils ne forcent aucun arcane pour arriver à leurs fins, alors que les génies en quête d'absolu cherchent à vaincre la matière par la matière. L'espace de recherche créatrice est fermé dans le réel, mais est au seuil de l'infini. Pourtant, la réunion, par l'art ou la science, d'univers où se mêlent autant de principes antagonistes tels que le matériel et le spirituel, le réel et l'infini, la Vie et la Mort, fait en sorte qu'il n'existe aucune issue satisfaisante pour les artistes. Voilà en somme, pourquoi toujours les récits se closent sur un échec humain.

Séraphîta montre d'ailleurs que les principes vitaux sont indissociables. La Vie appelle toujours la Mort :

Tout à coup, IL [Séraphîta] se dressa pour mourir. [...]

La violence de sa dernière prière avait brisé les liens. Comme une blanche colombe, son âme demeura pendant un moment posée sur ce corps dont les substances épuisées allaient s'anéantir.

L'aspiration de l'âme vers le Ciel fut si contagieuse, que Wilfrid et Minna ne s'aperçurent pas de la Mort en voyant les radieuses étincelles de la Vie²¹⁷.

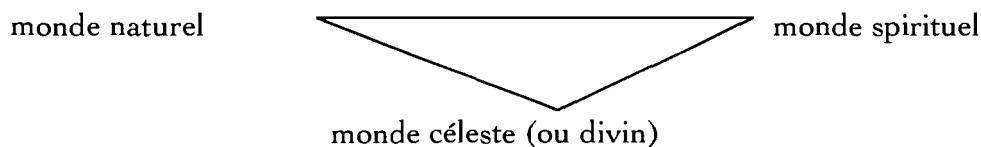
Pierre Brunel souligne d'ailleurs très justement que « le « mythe destructeur va de pair avec le mythe constructeur », l'Apocalypse qui est diamétralement opposée à la Genèse²¹⁸ ». Ainsi, les mythes de création invoqués par Balzac dans les récits mènent inexorablement aux mythes de destruction, et bien que la mort des génies, leur disparition ou leur échec, ne soit pas aussi saisissante que celle de Séraphîta, elle n'en sera pas moins la seule issue possible, car si tel n'est pas le cas, alors génie il n'y a.

L'intervention des génies transgresseurs dans l'univers divin implique la confrontation de deux univers réels. Les textes ne laissent en général plus paraître une élévation spirituelle qu'une confrontation physique. Or, la destinée tragique des génies nous invite à considérer les deux. Roger Caillois souligne que « le monde du sacré, entre autres caractères, s'oppose au monde profane comme un monde d'énergies à un monde de substances. D'un côté, des forces ; de l'autre, des choses. Il en résulte immédiatement une conséquence importante pour les notions de pur et

²¹⁷ Honoré de Balzac, *Séraphîta*, *op. cit.*, pp. 850-851.

²¹⁸ Pierre Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, p. 25.

d'impur ; elles apparaissent éminemment mobiles, interchangeable, équivoques²¹⁹ ». Or, les mondes du sacré et du profane apparaissent dans les œuvres de Balzac par l'organisation cosmogonique et créatrice que ces œuvres véhiculent. L'organisation du monde chez Balzac est soumise à sa division :



Louis Lambert et Séraphîta organisent ainsi une vision du monde et de l'homme ésotérique. La doctrine initiatique de *Séraphîta*, se voulant unitaire et totalitaire, touche aux trois domaines de l'anthropologie, de la cosmologie, et de la mystagogie (l'Homme, le Monde et Dieu). Le Séraphin est celui qui appartient à ces trois mondes, comme le montre l'assomption de *Séraphîta*. À l'inverse, le génie est celui qui s'y oppose ou les confronte. Le refus du réel et la quête de l'absolu l'opposent au Monde, le font confronter l'Homme (la condition humaine) et défier Dieu.

Du monde naturel dans lequel naît l'intuition de l'absolu, les génies tendent au monde divin par la médiation de la pensée, autrement dit du monde spirituel. Or, Henri Gauthier souligne que « l'homme est spirituel *ou* naturel [nous soulignons], relativement à l'ensemble de son esprit, selon que son externe est ou non subordonné à l'interne, celui-ci étant sous l'influence du Ciel, l'autre sous l'influence du monde matériel²²⁰ ». La matérialisation de la pensée, du monde spirituel remet en question l'organisation du monde, détruit l'équilibre naturel

²¹⁹ Roger Caillois, *L'homme et le sacré, Édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré*, op. cit., p. 38.

²²⁰ Henri Gauthier, « Introduction à *Séraphîta* », op. cit., p. 705.

supposant la re-création d'un nouveau monde déséquilibré, chaotique, à l'image de cette *Belle Noiseuse*,   considérer comme une tentative de représenter la première création *spirituo-matérielle*.

CONCLUSION

Les *Études philosophiques*, depuis *La Peau de chagrin* en 1830 jusqu'à *Gambara* et *Massimilla Doni* en 1837, depuis les premières ébauches des ouvrages de jeunesse influencés par Diderot jusqu'à Swedenborg, furent le lieu d'une réflexion profonde nourrie de diverses influences ayant permis l'élaboration des récits étudiés, ayant, en somme, contribué à façonner les portraits d'artistes présentés dans cette étude. Dès la rédaction de l'article *Des Artistes*, Balzac pensa le créateur et posa une représentation du génie. L'homme de génie, l'artiste créateur est soumis à une inspiration despotique qui le contrôle. Cette inspiration, évanescence et immatérielle, est à la source de toute création. La représentation de l'artiste dans les œuvres de l'auteur n'est pas issue d'un modèle unique, invariable et permanent dont se serait servi Balzac, un peu à l'instar de Frenhofer avec sa Catherine Lescault, pour définir un type de l'artiste créateur. Telle la *Belle Noiseuse*, le modèle de l'artiste est en perpétuel changement et le modèle d'origine ne correspond pas au modèle final.

Les divers récits à l'étude montrent que le type ultime du génie n'existe pas, ou plutôt, ne peut exister. Ce que semblent nous dire les récits – et Balzac au travers d'eux – c'est que le véritable génie devrait être une personne capable de concilier idée et matière, monde terrestre et monde céleste. Cet être devrait avoir accès au savoir des hommes et à la technique des dieux. Frenhofer représente

d'ailleurs à merveille cet état de l'artiste balzacien, lui qui n'est pas Mabuse et surtout qui n'aspire pas à le devenir. Il cherche, au contraire, à se dépasser et à dépasser l'œuvre de son maître. Mabuse possède le savoir humain, le savoir permettant d'atteindre la représentation parfaite, la beauté idéale, celle qui fait de lui un peintre de génie aux yeux des humains. Frenhofer, digne héritier de son maître, en plus de détenir ce savoir, a l'intuition d'une autre connaissance, d'un absolu mythique qui lui donnera le pouvoir des dieux, le pouvoir de donner la vie. Or, c'est justement cette intuition qui distinguera l'homme de talent de l'homme de génie. Ces artistes, nés de l'imaginaire balzacien, révèlent le désir de l'auteur de peindre des génies en évolution. Son *Essai sur le génie poétique* avait d'ailleurs la prétention de comprendre le génie, d'en dévoiler son essence, car si Balzac, par ses récits, suppose que le génie, s'il est homme, se détruira dans la quête d'un absolu, il croit néanmoins fortement en la qualité de l'homme de tendre à la connaissance et de toujours se dépasser. Tel est, en somme, le véritable génie, celui qui « veut surprendre les secrets de la Nature et savoir la cause de ces créations²²¹ ». Que la destinée du génie soit décidée par un « coup de stylet » ou par l'épuisement, toujours, cet être, au moment de sa chute, aura atteint un *je ne sais quoi* engendré par sa quête première ; qu'il croit avoir atteint son absolu, qu'il imagine avoir senti cet absolu, ou bien qu'il ait chuté avant, qu'il disparaisse en ayant dévoilé une supercherie ou en criant « EURÊKA ! », l'artiste de la fin du récit n'est pas le même que celui du début, car il aura eu l'intuition du dépassement de soi, l'intuition d'une autre réalité, l'intuition de l'absolu. Qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou de

²²¹ Honoré de Balzac, *Essai sur le génie poétique, Œuvres diverses, op. cit.*, pp. 593-594.

science, l'absolu ne peut qu'exister en dehors du réel, et de cette intuition, l'artiste tend vers le mythique.

Tous les récits étudiés sont liés par une ambition métaphysique liée au drame de la pensée, par l'aspect prométhéen du génie et par la primauté accordée à la thématique de la création. Tous ces récits montrent le désaccord existant entre l'idée et l'acte, entre la distance de l'œuvre imaginée et celle créée. D'un point de vue philosophique et herméneutique, une analogie peut être faite avec la libération des esclaves dans l'allégorie de la caverne de Platon : « La célèbre allégorie de la caverne, qui ouvre le livre VII de *La République*, révèle la condition misérable où l'humanité stagne de ne pas vouloir emprunter le dur chemin de la vérité. [...] À se satisfaire de la pauvreté du monde où le laisse son aveuglement, l'homme vit terriblement en dessous de lui-même²²². » Or, Balzac croit fermement en la qualité de l'homme à se dépasser, même si les récits en révèlent le danger : « En jetant un coup d'œil sur les travaux de l'homme, un profond sentiment d'admiration nous saisit en faveur de nous-mêmes²²³. » Le refus de la limite et le « chemin de la vérité » trouvent leur illustration dans les *Études philosophiques*. Mais la recherche de cette vérité est lourdement sanctionnée par Balzac. À la lecture de ses textes, une morale apparaît : l'homme est voué à la perte, qu'il se condamne à l'ignorance, ou qu'il emprunte le chemin du savoir. À l'instar de Prométhée, l'homme peut regarder de loin l'Olympe de la vérité, mais jamais s'en approcher. Demandons-nous pourquoi Balzac parle de « génie poétique ». Peut-être parce que pour lui,

²²² Thierry Hentsch, *Raconter et mourir*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 18.

²²³ Honoré de Balzac, *Essai sur le génie poétique*, *Œuvres diverses, op. cit.*, pp. 593.

seule l'écriture demeure un art parfait, car elle réunit toutes les formes de savoir et est peut-être la mieux capable de transcrire l'absolu. Il n'est donc pas étonnant que ces artistes, malgré leur spécialité, restent dans les textes avant tout des poètes. Ils sont poètes, car ils pensent l'absolu plus qu'ils ne le créent ; ils possèdent l'*idée* sans détenir la *matière*. Le drame de la pensée se trouve entre ces deux concepts. Le drame de Frenhofer, de Balthazar Claës, tient à cette incapacité à matérialiser l'idée et à cette impossibilité à se contenter d'un absolu idéal. Gambarà, à l'inverse, se complaît dans une rêverie totale. Ce musicien, qui délaisse sa femme pour une maîtresse imaginaire, est persuadé de détenir la « Clef du Verbe céleste », même s'il n'arrive à faire sortir de son « Panharmonicon » qu'une étourdissante cacophonie. Il semble donc que la destinée des génies tienne à la fois de la « violence de la délusion » et de l'acceptation de l'idée comme absolu d'une part, ainsi que de la convocation du mythe et du degré de transgression d'autre part. La chute de l'artiste s'explique donc autant par la création artistique que par le mythe, les deux étant intimement liés et donc nécessairement corrélés.

Les récits de Balzac ne se concluant pas, nous nous défendrons de le faire dans cette étude. Même si l'excipit des œuvres marque un aboutissement, une finalité à l'histoire narrée, les textes laissent entières les difficultés soulevées. Les problèmes de représentation illustrent en fait la difficulté des génies à représenter une force vive ou active dans le réel : la Volonté pour Louis Lambert, l'Absolu pour Balthazar Claës, une Musique transcendante pour Gambarà et la Vie pour Frenhofer. Le recours au mythe est aussi problématique, car il apparaît en fait comme le gardien de la création, qu'il soit à la source de la représentation de

l'absolu ou détenteur de son principe vital. Si Gambaro reste persuadé de détenir la « Clef du Verbe céleste », il nous est plus difficile, à la lecture des récits, d'affirmer détenir celle du texte balzacien. Beaucoup de choses restent à dire. En gardant à l'esprit l'objectif de Balzac, cette volonté totalisante qui est au fondement de *La Comédie humaine*, ce désir profond qu'il réussit à caresser du doigt après avoir eu l'idée de génie du retour des personnages, une étude approfondie de l'ensemble des *Études philosophiques*, avec comme sujet principal le mythe comme moteur de création, mérite peut-être d'être faite, avec pour objectif cette fois-ci de révéler une logique du mythe dévoilant l'existence d'un système complexe au fondement d'une cosmogonie balzacienne. Un tel travail ne trouverait certainement un épanouissement et une plénitude totale que dans une thèse de doctorat.

Pour ce qui est de notre sujet néanmoins, mentionnons que la confrontation entre les deux espaces terrestre et céleste, si elle n'est explicitement visible que dans *Séraphîta*, semble en fait porter le véritable « coup de stylet » aux artistes en révélant l'existence de deux sphères indépendantes et antagonistes, isolant l'absolu dans un univers inaccessible. Balzac laisse ses artistes aux prises avec un choix à la fois paradoxal, duel et insatisfaisant. À travers « la recherche de l'absolu », le mythe revêt un visage inquiétant qui amène l'artiste dans les confins d'un univers interdit dans lequel il subira une fin terrible. Mais paradoxalement, si l'artiste, à l'instar de Porbus, reste dans l'univers matériel de sa création, il sera voué à n'être que « vil copiste », destinée encore plus tragique que celle du vrai génie. À travers le personnage de Poussin, il semble que pour Balzac la solution se trouve dans un entre-deux situé entre l'initiation mythique et les réalités de la matière ; un entre-

deux qui permet à l'artiste de sortir des sentiers balisés, sans toutefois se perdre. Et si malgré tout, la tentation de l'inconnu, de l'absolu ou d'une autre réalité, quelque soit la forme qu'elle prenne, le visage androgynique de la perfection, le corps magnifique des créatures édéniques, ou un chaos pictural, est trop forte, alors l'artiste ira rejoindre le panthéon des génies incompris, afin d'illuminer l'univers obscur de la création artistique.

Que nous reste-t-il à dire ? Simplement qu'à travers l'art et le mythe, le dessein du créateur converge vers une destinée unique. Profondément unis, jusqu'à ce que le créateur devienne mythe.

BIBLIOGRAPHIE

I- ŒUVRES DE BALZAC

BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. I à XII.

———, « Théorie de la démarche », in *Théorie de la démarche et autres textes*, Paris, éditions Pandora, 1978, 155 p.

———, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1996, t. I et II.

II- CORRESPONDANCE

BALZAC, Honoré de, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1960-1969, 5 tomes.

———, *Lettres à Mme Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Laffont, coll. « Bouquin », 1990, 2 vol.

III- ŒUVRES DIVERSES

POE, Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Livre de Poche, 1972, 358 p.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, Paris, Pocket, 1994, 358 p.

ZOLA, Émile, *Le Docteur Pascal, Les Rougon-Macquart*, édition publiée sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, t. V.

IV- THÉORIES ET CRITIQUES LITTÉRAIRES (consultés ou cités)

1. Histoire.

GUSDORF, Georges, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983, 430p.

———, *L'homme romantique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1984, 368 p.

———, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1982, 471 p.

ROSEN, Charles, *Romantisme et réalisme*, Paris, Albin Michel, 1986, 251 p.

2. Théorie.

BREMOND, Claude et PAVEL Thomas, *De Barthes à Balzac*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel des idées », 1998, 304 p.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

———, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, 2 vol.

HOURTICQ, Louis, *L'art et la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1946, 295 p.

RAYMOND, Marcel, *Romantisme et rêverie*, Paris, Corti, 1978, 298 p.

ROOS, Jacques, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boehme et Swedenborg*, Strasbourg, éditions P-H Heitz, 1951, 460 p.

V- ÉTUDES SUR LE MYTHE ET LA RELIGION

ALBOUY, Pierre *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, 340 p.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 294 p.

———, *Mythes et littérature*, [textes réunis par Pierre Brunel], Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, 165 p.

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré, Édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963 [1950], 246 p.

DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie : Mythes et société*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités », 1996, 243 p.

———, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 549 p.

———, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, 327 p.

EIGELDINGER, Marc, *Lumières du mythe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1983, 222 p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 246 p.

- , « Brancusi et les mythologies », *Briwer le toit de la maison*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 15-25.
- , *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1995, 268 p.
- , *Le Mythe de l'Éternel Retour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/NRF », 1969, 182 p.
- GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, coll. « Champ philosophique », 1984, 366 p.
- HENTSCH, Thierry, *Raconter et mourir*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, 431 p.
- MONNEYRON, Frédéric, *Mythes et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002, 127 p.
- MORTIER, Daniel, « Mythe littéraire et esthétique de la réception », in *Mythes et littérature*, [textes réunis par Pierre Brunel], Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 143-151.
- PIERRE, Jacques, « Guide pour la pratique de l'interprétation », *Sacré, art et littérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2005, pp. 1-71.

VI- ÉTUDES SUR BALZAC

1. Ouvrages.

- ALMEIDA, Pierre d', *Analyses et réflexions sur Balzac : Le Chef d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni : l'œuvre d'art*, Paris, Ellipses, 1993, 128 p.
- AMBLARD, Marie-Claude, *L'œuvre fantastique de Balzac*, Paris, Didier, 1972, 272 p.
- AMBRIÈRE-FARGEAUD, Madeleine, *Balzac et la Recherche de l'Absolu*, Paris, Librairie Hachette, 1968, 670 p. [réédité en 1999, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 704 p.]
- BARBÉRIS, Pierre, *Balzac – une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, 1971, 287 p.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, 277 p.
- BÉGUIN, Albert, *Balzac lu et relu*, Paris, Seuil, 1965, 251 p.
- BOREL, Jacques, *Séraphita et le mysticisme balzacien*, Paris, Corti, 1967, 318 p.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1985, 169 p.
- EIGELDINGER, Marc, *La philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, éditions Slatkine Reprints, 1998 [réimpression de l'édition de Genève, 1957], 182 p.
- EVANS, Henri, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, J. Corti, 1951, 266 p.
- LAUBRIET, Pierre, *L'intelligence de l'art chez Balzac*, Paris, M. Didier, 1961, 578 p.
- PITT-RIVERS, Françoise, *Balzac et l'art*, Paris, Chêne, 1993, 160 p.
- TRITTER, Jean-Louis, *Le langage philosophique dans les œuvres de Balzac*, Paris, Nizet, 1976, 510 p.
- VACHON, Stéphane, *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Paris/Montréal, Presses du CNRS/Presses universitaires de Vincennes/Presses de l'Université de Montréal, 1992, 336 p.
- , *Balzac : une poétique du roman* [dir.], Saint-Denis, France : Presses Universitaires de Vincennes ; Montréal : XYZ éditeur, 1996, 460 p.

2. Articles.

- AMBRIÈRE-FARGEAUD, Madeleine, « Introduction », *La Recherche de l'Absolu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, pp. 623-655.
- BARBÉRIS, Pierre, « À propos du S/Z de Roland Barthes », *L'Année balzacienne 1971*, pp. 109-123.
- BARRICELLI, Jean-Pierre, « Autour de *Gambara* : Balzac et Meyerbeer », *L'Année balzacienne 1967*, pp. 157-163.
- BORNET, Richard, « La structure symbolique de *Séraphîta* et le mythe de l'androgynisme », *L'Année balzacienne 1973*, pp. 235-252.
- BRZOSKA, Matthias, « *Mahomet* et *Robert-le-Diable* : l'esthétique musicale dans *Gambara* », in *L'Année balzacienne 1983*, pp. 51-78.
- BRUNEL, Pierre, « Préface à *Sarrasine*, *Gambara* et *Massimilla Doni* », Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, pp. 7-32.
- CITRON, Pierre, « Interprétation de *Sarrasine* », *L'Année balzacienne 1972*, pp. 81-95.
- , « Autour de *Gambara* : *Gambara*, Strunz et Beethoven », *L'Année balzacienne 1967*, pp. 165-170.

- , « Introduction », *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, pp. 5-45.
- DEL PANTA, Elena, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne 2004*, pp. 101-112.
- EIGELDINGER, Marc, « Préface au *Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *Massimilla Doni* », Paris, éditions Garnier-Flammarion, 1981, pp.15-29.
- FILOCHE, Jean-Luc, « *Le Chef-d'œuvre inconnu* : peinture et connaissance », *L'Année balzacienne 1980*, pp. 47-59.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Balzac et l'androgynie dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne 1973*, pp. 253-277.
- GAUTHIER, Henri, « Introduction », *Séraphîta*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. XI, 1980, pp. 695-726.
- GUISE, René, « Introduction », *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, pp. 393-412.
- , « Introduction », *Gambara*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, pp. 441-457.
- , « Introduction », *Massimilla Doni*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, pp. 519-541.
- LÉONARD, Martine, « Le dernier mot », *Balzac : une poétique du roman* [dir. Stéphane Vachon], Saint-Denis, France : Presses Universitaires de Vincennes ; Montréal : XYZ éditeur, 1996, pp. 55-68.
- LICHTLÉ, Michel, « Introduction », *Louis Lambert*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. XI, 1980, pp. 559-587.
- MILNER, Max, « Introduction » à *Massimilla Doni*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, pp. 139-149.
- MOZET, Nicole, « La question de l'origine à l'origine du roman balzacien », *Balzac : une poétique du roman* [dir. Stéphane Vachon], Saint-Denis, France : Presses Universitaires de Vincennes ; Montréal : XYZ éditeur, 1996, pp. 285-294.
- SERRES, Michel, « L'Hermaphrodite », in *Sarrasine*, éditions G. Flammarion, 1989 [1987], Paris, 183 p.
- SHILLONY, Hélène, « En marge du *Chef-d'œuvre inconnu* : Frenhofer, Apelle, et David », *L'Année balzacienne 1982*, Paris, éditions Garnier Frères, pp. 288-290.

VACHON, Stéphane, « Introduction » de *La Vieille fille*, Paris, Livre de Poche, coll. « Classique », 2006, pp. 7-44.

———, « Peintres de papier : le feu et l'argent », in *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, 1999, pp. 73-81.

VII- DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE (consultés ou cités)

BELFIORE, Claude, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003, 671 p.

DICTIONNAIRE *Le nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004, 1639 p.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 574 p.

MOREL, Corine, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2004, 958 p.

SEGOND, Louis, *La Bible Thompson*, édition Vida, 2000, 2046 p.