

Régine BORDERIE

Balzac *peintre de corps*

La Comédie humaine ou le sens du détail



SEDES

Groupe international de recherches balzaciennes

Collection du bicentenaire

**Balzac,
peintre de corps**

La Comédie humaine ou le sens des détails

Crédit de couverture : Bibliothèque nationale de France, coll. Archives Larbor
J.C. LAVATER, *L'art de connaître les hommes par la physiognomie*, 1806/1809.

Gravure d'après dessins de Charles Le Brun.

**Collection du bicentenaire,
dirigée par Nicole Mozet
sous le patronnage
du Groupe International de Recherches Balzaciennes**

- ❖ *Balzac et le style*, études réunies et présentées par
Anne HERSCHBERG PIERROT, 1998
- ❖ *Balzac ou la tentation de l'impossible*, études réunies et
présentées par Raymond MAHIEU et Franc SCHUEREWEGEN, 1998
- ❖ *Balzac, le roman de la communication*,
Florence TERRASSE-RIOU, 2000
- ❖ *L'Érotique balzacienne*, études réunies et présentées par
Lucienne FRAPPIER-MAZUR et Jean-Marie ROULIN, 2001
- ❖ *Balzac dans l'Histoire*, études réunies et présentées par
Nicole MOZET et Paule PETITIER, 2001

© SEDES-VUEF 2002

ISBN 2-7181-9439-1

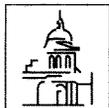
www.editions-sedes.com

Balzac, peintre de corps

La Comédie humaine ou le sens des détails

Régine BORDERIE

Publié avec le concours des
Centre de recherches sur la lecture littéraire (Reims)
Centre de recherches sur la transmission des modèles
littéraires et esthétiques (Reims)



SEDES

À Christophe et Roman

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui ont contribué à l'élaboration de ce livre par leurs idées, leurs informations, leurs remarques, leur lecture ou leur écoute attentive. Je remercie en particulier Mme Sandrine Dubel, M. Philippe Dufour, Mme Véronique Gély, M. Alain Guicheneuy, M. Philippe Hamon, Mme Claudie Husson, M. Thomas Pavel, Mme Geneviève Poncin-Bar.

Sommaire

Préliminaires	9
-------------------------	---

PARTIE I

Le corps physiognomomique

Chapitre 1 Physiognomonies	18
Chapitre 2 Observer, décrire	39

PARTIE II

Le corps social

Chapitre 3 Une physiognomonie sociale	58
Chapitre 4 L'adieu aux convenances	76

PARTIE III

Le corps esthétique

Chapitre 5 Beautés	94
Chapitre 6 Laideurs	118

PARTIE IV

Un corps à histoires

Chapitre 7 Le corps et ses histoires	144
Chapitre 8 Histoires d'observateurs	162

PARTIE V

Un corps pour qui ?

Chapitre 9 Type ou individu ?	178
Chapitre 10 Un personnage déterminé ?	194

En conclusion	211
-------------------------	-----

Annexe :

perspectives sur la rhétorique du portrait	215
--	-----

Bibliographie	221
-------------------------	-----

Index	241
-----------------	-----

Abréviations utilisées

L'édition utilisée pour *La Comédie humaine* est l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », publiée sous la direction de P.G. Castex (Paris, Gallimard, 1976-1981, 12 vol.). Telles sont les abréviations employées par la « Bibliothèque de la Pléiade », reprises ici :

AEF Autre étude de femme

AR L'Auberge rouge

AS Albert Savarus

Ath. La Messe de l'athée

B Béatrix

Be. La Cousine Bette

Bo. La Bourse

Bou. Les Petits Bourgeois

BS Le Bal de Sceaux

CA Le Cabinet des Antiques

Cath. Sur Catherine de Médicis

CB César Birotteau

Ch. Les Chouans

Ch-O Le Chef-d'œuvre inconnu

CM Le Contrat de mariage

Col. Le Colonel Chabert

Cor. Maître Cornélius

CP Le Cousin Pons

CSS Les Comédiens sans le savoir

CV Le Curé de village

DF Une double famille

DL La Duchesse de Langeais

Do. Massimilla Doni

Dr. Un drame au bord de la mer

DV Un début dans la vie

E Les Employés

EG Eugénie Grandet

EM L'Enfant maudit

F Ferragus

FC Facino Cane

FE Une fille d'Ève

F30 La Femme de trente ans

FYO La Fille aux yeux d'or

Gb. Gobseck

Gr. La Grenadière

H Honorine

HP L'Hôpital et le Peuple

IG L'Illustre Gaudissart

In. L'Interdiction

IP Illusions perdues

LL Louis Lambert

Lys Le Lys dans la vallée

Ma. Les Marana

MC Le Médecin de campagne

MCP La Maison du chat-qui-pelote

MD La Muse du département

MJM Mémoires de deux jeunes mariées

MM Modeste Mignon

MN La Maison Nucingen

P Pierrette

Pay. Les Paysans

PCh. La Peau de chagrin

PG Le Père Goriot

PGr Pierre Grassou

Phy. Physiologie du mariage
Pré. Préface
Pro. Les Proscrits
PVS Pathologie de la vie sociale
R La Rabouilleuse
RA La Recherche de l'Absolu
S Sarrasine
Sér. Séraphîta

*SetM Splendeurs et misères des
courtisanes*
*SPC Les Secrets de la princesse de
Cadignan*
TA Une ténébreuse affaire
UM Ursule Mirouët
Ven. La Vendetta
VF La Vieille Fille
Vis. Mademoiselle du Vissard
ZM Z. Marcas

Pour toute référence à *La Comédie humaine*, le nom de l'œuvre (sous forme d'abréviation), le volume (en chiffres romains), la ou les page(s) (en chiffres arabes) seront insérés dans le texte.

L'édition utilisée pour l'ouvrage de Lavater est celle de 1820, parue à Paris chez Depélafof sous le titre *L'Art de connaître les hommes*, en cinq volumes. Pour les citations, on indiquera également dans le texte les numéros du volume et du tome, en chiffres romains, et les numéros de page, en chiffres arabes.

Préliminaires

Notre époque renoue manifestement avec la figure humaine, à un moment de transition qui appelle, sans doute, une nouvelle définition identitaire. De cette préoccupation témoignent, ces dernières années, divers essais ¹, plusieurs expositions : « L'Âme au corps » (Paris, 1993-1994), « L'Âge d'or du petit portrait » (Bordeaux, 1995), « L'Anima e il volto » (Milan, 1998-1999), « Portraits by Ingres » (Londres, 1999), « De la Physionomie humaine et animale » (Paris, 2000), « *La Comédie humaine* en peinture » (Paris, 2000)... S'intéresser au portrait balzacien, c'est donc partager cette préoccupation, tout en s'éloignant du présent pour s'interroger sur la représentation du corps et du visage dans une œuvre qui lui fait la part belle. Car telle est la question qui motive ce livre : pourquoi Balzac est-il si soucieux de détails physiques ?

La Comédie humaine offre une somme saisissante de portraits. L'auteur a le goût du détail, un talent en la matière qui rappelle l'art de la miniature, fort à la mode à son époque, et sans doute d'autant plus important pour lui qu'il lui permettait de chérir en peinture les traits de madame Hanska ². L'évocation fréquente du « pinceau chinois » exhibe ce sens de la précision que prouve l'attention à tous les éléments d'un corps, d'un visage, parfois à telle partie plutôt qu'à telle autre. Voici un aperçu du portrait d'Esther, en réalité développé sur plusieurs pages :

Sa peau, fine comme du papier de Chine et d'une chaude couleur d'ambre nuancée par des veines rouges, était luisante sans sécheresse, douce sans moiteur. Nerveuse à l'excès, mais délicate en apparence, Esther attirait l'attention par un trait remarquable dans les figures que le dessin de Raphaël a le plus artistement coupées [...]. Ce trait merveilleux était produit par la profondeur de l'arcade sous laquelle l'œil roulait comme dégagé de son cadre, et dont la courbe ressemblait par sa netteté à l'arête d'une voûte. [...] L'origine d'Esther se trahissait dans cette coupe orientale de ses yeux à paupières turques, et dont la couleur était un gris d'ardoise qui contractait, aux lumières, la teinte bleue des ailes noires du corbeau. [...] Elle avait le front ferme et d'un dessin fier. Son nez, comme celui des Arabes, était fin, mince, à narines ovales, bien placées, retroussées sur les bords. Sa bouche

1. En matière de portrait peint, on pense notamment à la synthèse importante de É. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

2. Voir sur ce point « Balzac et son œuvre face à madame Hanska ou l'influence d'un portrait en miniature de Daffinger », par Ph. Plantade, in *Balzac et la peinture*, Musée des Beaux-arts de Tours/ Farrago, 1999, p. 53-62.

rouge et fraîche était une rose qu'aucune flétrissure ne déparait, les orgies n'y avaient point laissé de traces. Le menton, modelé comme si quelque sculpteur amoureux en eût poli le contour, avait la blancheur du lait. (*SetM*, VI, 464-466)

Comparons avec des corps et des visages d'un autre temps. La princesse de Clèves, paraissant à la cour, est « une beauté » dont on vante... la beauté, sans en détailler vraiment les traits :

Il parut alors une beauté à la Cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes. [...] Lorsqu'elle arriva, le Vidame alla au-devant d'elle. Il fut surpris de la grande beauté de mademoiselle de Chartres, et il en fut surpris avec raison. La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat que l'on n'a jamais vu qu'à elle ; tous ses traits étaient réguliers, et son visage et sa personne étaient pleins de grâce et de charmes.³

Fénelon, dans *Télémaque*, se passe de précisions physiques dans le portrait de Minerve :

Le visage de cette déesse n'avait point cette beauté molle et cette langueur passionnée que j'avais remarquée dans le visage et dans la posture de Vénus. C'était au contraire une beauté simple, négligée, modeste ; tout était grave, vigoureux, noble, plein de force et de majesté.⁴

Des traits de Manon Lescaut, on ne sait pas grand-chose – Barbey d'Aurévilly traitait de « pot à eau » la « palette » de Prévost⁵. Marivaux, de son côté, privilégie les portraits moraux ; Sade ne cherche guère à varier les formes des brunes et des blondes. Quant aux romans du début du XIX^e, ils sacrifient volontiers la représentation du corps, comme dans cet extrait d'Adolphe :

Ellénore n'avait qu'un esprit ordinaire ; mais ses idées étaient justes, et ses expressions, toujours simples, étaient quelquefois frappantes par la noblesse et l'élévation de ses sentiments. Elle avait beaucoup de préjugés ; mais tous ses préjugés étaient en sens inverse de son intérêt. Elle attachait le plus grand prix à la régularité de la conduite, précisément parce que la sienne n'était pas régulière suivant les notions reçues. Elle était très religieuse [...].⁶

3. Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*. Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p.76-77.

4. Fénelon, *Télémaque*. Paris, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, pp.125-126.

5. Cité par R.Picard, *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1977, «Notes sur le «portrait» en littérature de 1720 à 1760», p.198. La citation est tirée de *Les Œuvres et les hommes*. Lemerre, 1904, t.XIX, p.299.

6. B.Constant, *Adolphe. Le Cahier rouge. Cécile*. Gallimard, Paris, Folio, 1951-1958, p.44. Th.Pavel attire l'attention sur ce portrait dans «Convention et représentation», *Littérature* n°57, fév.1985, «Logiques de la représentation», p.31-47.

Je n'ai rien dit des romans héroïques, où l'on portraiture abondamment. Le portrait romanesque est alors à la mode, il est vrai, comme le portrait mondain⁷ dont le *Misanthrope* offre un aperçu satirique. Mais on ne perçoit guère, dans ce genre, le souci de renouveler le trait descriptif qui le rendrait frappant ; on y relève le caractère schématique de la description, comme dans *La Princesse de Clèves*⁸, et la tendance au stéréotype, qui n'est pas sans rappeler le roman médiéval⁹ :

Amérinthe est grande, de belle taille, et de bonne mine, elle a tout l'éclat de la grande beauté ; ses yeux sont brillants et doux, ils donnent de l'amour, de la crainte, et de l'espérance tout à la fois. Ils sont du plus beau bleu du monde, et ses cheveux du plus beau blond qui fut jamais. Elle a la bouche petite, incarnate, et souriante, et mille charmes dans l'air du visage. Elle a le teint admirablement blanc [...].

[...] Mélisante a tout ce qui peut rendre une honnête femme considérable. Elle n'est pas grande, mais elle est fort bien faite, et elle a la taille très agréable. Elle a les cheveux bruns, le teint blanc et vif, les yeux bleus, fins, enjoués et pleins d'esprit, le tour du visage agréable, le sourire fort aimable, la gorge bien taillée, les bras beaux, les mains belles et l'air fort libre.¹⁰

Les descriptions essentiellement laudatives¹¹, paraissent peu inventives parce qu'elles sont asservies à un même idéal, celui de la beauté brune, ou de la beauté blonde.

Assurément cette sélection, superficielle, est une facilité. Elle n'est qu'une entrée en matière : j'esquisse l'arrière-plan sur lequel s'enlève, pour le lecteur cherchant les perspectives, les saillies de la des-

7. Voir sur ce point J.Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Champion, Lumières classiques, 1994 et dans *CAIEF*, mars 1966, J.Lafond, «Les techniques du portrait dans le *Recueil de Portraits et Eloges de 1659*», p.139-148. À propos du portrait physique l'auteur écrit : «[...] il disparaît sous les lieux communs : ovale parfait du visage, teint de lys et de rose, et autres semblables fadeurs. Ainsi, le portrait d'Iris par Perrault, si admiré, semble-t-il, dans les salons du temps, n'a aucune qualité descriptive» (p.143). Il précise qu'après 1660 le portrait évolue au détriment du physique (p.148).
8. F.Baldensperger, dans ses *Études d'histoire littéraire* (Paris, Librairie Hachette et Cie, 1910, «Les théories de Lavater dans la littérature française», p.51-91) parle de l'«idéalisme abstrait et simplificateur du classicisme» : il cite *Le Grand Cyrus, Mandane, La Princesse de Clèves...* (p.54).
9. Sur la question des stéréotypes dans le roman médiéval voir, notamment, A.M.Colby, *The Portrait in twelfth-century french literature. An example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Librairie Droz, 1962.
10. Mlle de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, Genève, Slatkine reprints, 1973, tome IX, cinquième et dernière partie, livre I, p. 288 et p. 530. Je modernise l'orthographe pour cet ouvrage et pour les autres, si besoin est.
11. L'éloge peut aussi devenir blâme, parfois dans un seul portrait : «beau», «belle» se renversent en «laid», «laide», «bien» en «mal» etc. Ainsi, à propos de la même Amérinthe vue par un autre, à la suite de la description exclusivement élogieuse, on lit : «Sa beauté a de l'éclat, elle a le teint pâle, ses yeux sont assez redoutables, et ses paroles passent par une des plus belles bouches du monde. Ses cheveux sont blonds, et l'air de toute sa personne est assez noble, mais ses mains ne sont point faites pour prendre des cœurs, car elle les a si laides qu'elle les cache toujours dans un coin d'un grand voile qu'elle porte, de peur de les montrer à ses amants, et de se les montrer à elle-même. Elle n'a pas les bras plus beaux : elle a même la gorge assez mal taillée [...]». (*Clélie, op.cit.*, tome IX, p.290-291)

cription des corps et des visages, dans *La Comédie humaine*. De fait, trouve-t-on dans la littérature romanesque française, des auteurs précédant Balzac aussi soucieux que lui de rendre compte des caractéristiques physiques en les diversifiant, ou au moins en produisant une impression de diversité ?

Il est vrai que sur le plan doctrinal, le portrait physique n'est, dans l'ensemble, pas très en faveur¹². Dans la rhétorique, le portrait physique est volontiers sacrifié, ou rattaché à l'épidictique (l'éloge ou le blâme), ce qui favorise le recours aux stéréotypes du beau ou du laid.

On le voit dans les *Éléments de littérature* de Marmontel, ouvrage qui constitue un jalon important de la tradition doctrinale¹³. L'auteur examine la pratique du portrait, « description de la figure ou du caractère d'une personne, quelquefois de l'un et de l'autre », selon les genres : poésie (lyrique, épique, dramatique), éloquence et histoire. Marmontel ne prend pas en compte le roman, longtemps négligé par les théoriciens. Dans le cas de l'histoire, il n'est pas très favorable à la pratique du portrait, de toute façon surtout moral : « L'Histoire est, de tous les genres, celui auquel cette manière de rassembler les traits d'un caractère et de le dessiner avec précision, semble être la plus propre et la plus familière. Mais dans l'histoire même, lorsqu'ils sont trop fréquents, les *Portraits* sont importuns. » L'auteur, toutefois, l'admet plus facilement dans les mémoires particuliers, mais, là encore, il pense surtout à la peinture morale, puisqu'il dit : « [...] il est intéressant de décrire avec soin ce ressort intérieur et secret des événements qu'on raconte. » En ce qui concerne l'éloquence, dans tous ses genres, un portrait, physique cette fois, « peut être placé », dans la limite de son utilité pour l'argumentation : « Or dans tous les cas où l'orateur a un grand intérêt de faire connaître une personne, il a droit de la peindre ; et plus le portrait sera fidèle, intéressant, important à la cause, plus il aura de beauté réelle : car la beauté, en fait d'Éloquence, n'est que la bonté combinée avec la force du moyen. » Mais le « comment décrire » ou le « quoi décrire » sont escamotés. Pour la poésie, il se penche en particulier sur la description des apparences en établissant des distinctions selon les genres ou les formes : poème héroïque, églogue et élégie notamment. Dans le premier cas, Marmontel, hostile aux détails physiques, recommande l'esquisse, l'art de

12. On trouvera en annexe une présentation plus détaillée de la rhétorique du portrait.

13. J.F.Marmontel. « Éléments de littérature », cinquième volume, tome neuvième des *Œuvres complètes*. Paris. Née de la Rochelle, 1787. «Portrait», p. 459-480.

« laisser à l'imagination le plaisir d'achever l'image ». Il appuie son point de vue sur de grands exemples : Homère, Virgile et Le Tasse qui « n'ont peint la figure que par esquisse et d'un trait rapide ». Seul de tous les poètes épiques, l'Arioste, dit-il, s'est permis de détailler le portrait physique d'un de ses personnages, Alcide ; c'est le « ton libre et badin » du poème qui l'y autorise. Le sérieux exclut donc ce genre de fantaisie, et le fait que l'action, en conformité avec la pensée aristotélicienne, doit emporter l'intérêt, s'y oppose également. On constate des réticences similaires à l'égard du portrait physique chez Lessing : opposant l'art et la littérature, contrairement au principe longtemps prévalant de *ut pictura poesis*, il déconseille la prosopographie aux écrivains qui doivent, contrairement au peintre, se contenter de suggérer. Et la pratique romanesque française du XVIII^e n'est-elle pas, dans l'ensemble, conforme à ces principes ? Toutefois, donnant *a posteriori* sa caution au genre du blason, Marmontel accepte la description détaillée dans le cas de la poésie amoureuse, sans doute parce que les impératifs de l'action disparaissent, et parce que la situation affective justifie la représentation : l'amour, depuis l'Antiquité, a partie liée avec le portrait si l'on en croit la légende des origines de la peinture, évoquant une jeune femme qui, avant la séparation, fixe au charbon la silhouette de son amant projetée sur le mur¹⁴. Prenant le point de vue de l'amant, Marmontel écrit donc : « Dans l'Élégie ou dans l'Églogue, l'amant, occupé de sa maîtresse, peut s'en retracer les charmes et n'en rien oublier. » Et le mot « charmes », bien sûr, ramène à la question de l'épidictique...

Par ailleurs, c'est un point nouveau et complexe, Marmontel, dans le même chapitre, accepte la représentation physique détaillée dans le cas de l'allégorie : « De même, lorsque la nature du poème exige qu'un objet allégorique soit décrit, le poète ne saurait mieux faire que de rendre l'idée sensible aux yeux : alors peindre c'est définir. » Peut-être cette affirmation découle-t-elle du rapport étroit de l'allégorie verbale et de la peinture, ce qui nous ramène à *ut pictura poesis*, quoi que, par ailleurs, Marmontel en dise. En effet, dans les œuvres littéraires, le détour par la peinture autorise depuis longtemps un soin particulier dans le portrait physique. Quelques exemples fameux, qui certes nous éloignent de l'allégorie, le montrent : le tableau y constitue le prétexte et l'émule de la description. C'est le cas, à titre parodique aussi bien,

14. Voir É. Pommier, *op.cit.*, p.18-20. Pour confirmer les liens de l'amour et du portrait, on peut rappeler que dans les intrigues amoureuses développées, au XVII^e et même au XVIII^e siècle, dans les romans et les pièces de théâtre, il est souvent question de portrait peint, véritable objet dramatique, comme dans *La Princesse de Clèves*. Balzac, au siècle suivant, n'oublie pas cette tradition : il l'illustre à sa manière par exemple dans *La Maison du chat-qui-pelote*.

dans l'élogie de Ronsard à Janet, et dans *Le Berger extravagant*, où l'amoureux décrit à l'intention du peintre la belle à portraiturer. Ainsi, le genre de la description d'œuvre d'art a pu influencer en quelque manière ou inspirer la pratique descriptive des poètes ou des romanciers – cela jusqu'à et au-delà de Balzac, qui, notons-le, connaissait les *Salons* de Diderot. Mais sort-on de l'épidictique avec Ronsard et Sorel ? Sort-on de l'épidictique en passant par la peinture ? En revanche, l'allégorie, par elle-même, ouvre une nouvelle perspective. Certes, de même que l'éloge ou le blâme tendent au général par l'emploi de stéréotypes conformes à des canons, l'allégorie, de même, généralise en ce qu'elle figure une idée, en ce que les détails de l'apparence d'un personnage allégorique ne valent pas pour eux-mêmes : ils valent pour l'aspect de l'idée qu'ils expriment ; mais le souci d'énoncer un savoir alors s'impose. Car dans le respect du général, en dehors de toute individualisation, l'insertion de détails dans la description d'allégorie est le signe d'une rencontre entre rhétorique et physiognomonie, « art de connaître les hommes » ; et la physiognomonie est d'autant plus importante qu'elle concerne la peinture et la description d'œuvre d'art, et qu'elle introduit, par rapport aux canons de l'éloge et du blâme tournés vers le beau et le laid, une diversification effective ou potentielle des traits descriptifs, l'épidictique cédant au didactique.

Ainsi, l'enquête destinée à répondre à la question initiale – pourquoi l'auteur de *La Comédie humaine* est-il si soucieux de détails physiques ? – sera en bonne part généalogique : on se demande quel héritage rend possible la pratique du portrait balzacien, car il s'agit d'aborder l'œuvre par l'amont. On voit déjà qu'un certain vide romanesque, et doctrinal, incite à chercher ailleurs des modèles possibles pour la description détaillée et variée dans ses détails – au moins sur le plan des effets – du corps romanesque, comme si se modifiait l'arrière-plan de la création littéraire. Mais l'héritage n'est pas tout, il faut à son exploitation des conditions favorables, conditions à décrire ; et l'on se demande ce que l'héritier fait du legs, et quels sont les raisons et les enjeux de sa mise en œuvre.

Mon hypothèse fondamentale est que la physiognomonie, sous sa forme lavatérienne, prend la place vide que j'ai évoquée, en proposant non seulement des modèles de description du corps, mais encore un modèle épistémologique : l'« art de connaître les hommes » relève de l'anthropologie. Il faudra donc patiemment rappeler les données de cet arrière-plan qui servira de toile de fond à l'ensemble de l'ouvrage.

On s'interroge, bien sûr, sur les raisons du succès de la discipline, et en particulier sur les raisons socio-historiques qui permettent de comprendre l'extension au domaine social de l'application de ses principes.

La physiognomonie propose, en outre, des éléments de réflexion esthétique ; Balzac intègre et dépasse ceux-ci par sa pratique du détail, qui remodèle les domaines du beau et du laid.

Et le romancier dépasse plus radicalement encore la physiognomonie lorsque, développant les détails physiques instruisant sur l'état de santé, sur les mœurs etc., il inscrit dans un temps biographique et historique son personnage, et multiplie les horizons narratifs.

Pour autant, le personnage, que la pratique du détail tire aussi bien, comme chez Lavater, du côté du type que de l'individu (comment Balzac dit-il le singulier ?), n'échappe pas, on le verra, à la prédétermination, cette vision, conforme à la pensée physiognomonique, rencontrant, toutefois, d'autres pensées de l'existence.

Les enjeux de la réflexion sont donc à la fois rhétorique (c'est la question des modèles d'écriture), socio-historique, esthétique, narratologique et philosophique au sens large du terme. Il s'agit encore de placer Balzac dans une constellation littéraire, et d'ouvrir des perspectives sur ses liens avec d'autres auteurs dont Chateaubriand, Hugo, Baudelaire¹⁵...

15. Je remercie G.Poncin-Bar de m'avoir mise en particulier sur la voie des rapprochements entre Balzac et Baudelaire.

PARTIE I

LE CORPS
PHYSIOGNOMOMIQUE

CHAPITRE I

Physiognomonies

Panorama

La physiognomonie, dont l'influence sur Balzac a maintes fois été soulignée¹, a pu d'autant mieux occuper la place vacante dans le champ doctrinal du portrait que dans sa version lavatérienne elle rencontre, on l'a annoncé, et même annexe le vaste champ de l'expression des passions, la description d'œuvres d'art, et l'histoire naturelle, entre autres les descriptions élaborées par Buffon². Cette discipline, fondée sur l'observation du corps et visant, par le déchiffrement de son apparence, à la connaissance de l'homme, de son caractère, de ses mœurs, de ses passions, de ses origines, de son passé et même de son futur constitue un effort pour penser en termes unitaires la dualité humaine physique et morale ; c'est une entreprise remarquable de description détaillée du corps. L'ouvrage d'un Lavater, complété par les considérations de son éditeur Moreau, doté d'une abondante iconographie, d'une table raisonnée des matières (y figurent en liste les diverses parties du corps, et toutes sortes de notions corrélatives à leur description) et d'une table des auteurs fort stimulante, ne pouvait que faire rêver un romancier, même et surtout s'il ne prenait qu'une connaissance superficielle du livre³.

Les sources de la physiognomonie remontent à la civilisation mésopotamienne, et gréco-latine, en passant par le Moyen Âge et la Renaissance ; l'âge classique en aurait atténué l'aura, mais elle retrouve en France un éclat, certes contesté, à la fin des années 1760, dans un contexte religieux irrationaliste, et en particulier grâce à Lavater : les

-
1. Voir notamment les travaux fondateurs de F. Baldensperger. *Études d'histoire littéraire, op.cit.*, et *Orientations étrangères chez H. de Balzac*, Paris, Champion, 1927 ; voir aussi de M. Bardèche, *Balzac romancier. La Formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)* (Plon, 1940, réimp. Genève, Slatkine, 1967), livre où l'auteur, toutefois, relativise l'importance de la physiognomonie pour Balzac (p.555).
 2. On peut dire que la physiognomonie a déjà eu l'occasion de combler ce vide dans des temps plus anciens : J. Couissin (dans «Suétone physiognomoniste dans les *Vies des XII Césars*», *REL* 31 (1953), pp.234-256) montre que l'historien latin a donné aux personnages les traits qui correspondaient, selon la physiognomonie, au caractère qu'il leur attribuait, en contrevenant au besoin à ce que l'iconographie lui apprenait.
 3. J.G. Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomie. Nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique ; précédée d'une Notice historique sur l'auteur ; augmentée d'une Exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physiognomie ; d'une Histoire anatomique et physiologique de la face, etc.* ; par M. Moreau (de la Sarthe), Professeur à la faculté de médecine de Paris : *Ornée de plus de 600 gravures, dont 82 coloriées et exécutées sous l'inspection de M. Vincent, peintre, membre de l'Institut*, Paris, Depélafof, 1820.

Physiognomische Fragmente de ce dernier paraissent en 1775-1778 à Leipzig, quelques années plus tard à La Haye, traduits en français, en 1781 et 1803. L'ouvrage est édité, et même complété sur quelques points en 1806 par le docteur Moreau de la Sarthe ; en 1820 le docteur Maygrier reprend la publication : c'est cette édition, conforme à la précédente, qu'aurait possédée Balzac⁴ ; elle s'intitule : *L'Art de connaître les hommes par la physiognomie*. Par ailleurs, l'ouvrage a donné lieu à des versions abrégées, vulgarisées, où se mêlent toutes sortes de croyances populaires. La physiognomonie est à la mode au XIX^e siècle, aussi bien comme jeu social : une lettre du Docteur Ménière à Balzac, datée d'avril 1833 et racontant les distractions physiognomoniques de la Princesse en donne un petit exemple⁵. Le succès de la discipline ne faiblit pas jusqu'en 1870, et ses théories ont pu servir à fonder l'anthropologie criminelle d'un Cesare Lombroso. Elle ne disparaît pas au siècle suivant, où elle survit sous d'autres formes⁶. Il n'est pas question d'en refaire l'histoire, déjà écrite par d'autres⁷. On voudrait seulement insister sur la diversité de ses spécialités, diversité que l'on retrouve dans l'œuvre balzacienne.

On distingue deux grandes veines, une veine naturaliste et une veine astrologique. Dans la veine naturaliste, physiognomonie zoologique, ethnologique, humorale et anatomique, celle-ci étant liée à la pathognomonie, peuvent à leur tour être différenciées, même si elles ont des rapports entre elles.

La tendance zoologique est réactivée à la Renaissance par Giambattista della Porta⁸ ; maillon essentiel dans l'histoire de la discipline, il est bien présent dans l'édition Moreau, en texte, et en images. De fait, la physiognomonie zoologique a beaucoup intéressé les peintres, dont Vinci, Titien, Rubens, ou Le Brun. Dans sa conférence de 1671 devant l'Académie royale de peinture et sculpture, ce dernier développait à son tour les relations entre faciès animal et visage

4. C'est ce que dit Baldensperger (*Études d'histoire littéraire, op.cit.*, p.71).

5. Balzac, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par R.Pierrot, Paris, Garnier, T.I, 1960, p.297-300.

6. On peut consulter sur ce point «La communication non verbale ou la physiognomonie légitime» de Y.Winkin, in *Rhétoriques du corps*, Ph.Dubois et Y.Winkin (éd.), Bruxelles, De Boeck Université, 1988, p.77-98.

7. Voir notamment J.Baltruaitis. *Aberrations. Essai sur la légende des formes* (1957). *Les perspectives dépravées-I*, Paris, Flammarion, «Champs», 1995 ; M.Dumont, «Le succès mondain d'une fausse science : la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater», *Actes de la recherche en sciences sociales*, sept.1984, n°54, p.1-30 ; J.J.Courtine «Corps, regard, discours. Typologies et classifications dans les physiognomonies de l'âge classique», *Langue française* n°74, 1987, p.108-128 ; J.J.Courtine et Cl.Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions, XVI^e-début XIX^e siècle*, Paris, Rivages/Histoire, 1988 ; M.H.Marganne, «De la physiognomonie dans l'Antiquité Gréco-Romaine», in *Rhétoriques du corps, op.cit.*, p.13-24 ; P.Dandrey, *La Fabrique des «Fables». Essai sur la poésie de La Fontaine*, Klincksieck, 1991, chap.IV «Allégorisme animalier et physiognomonie comparée» ; Fl.Caroh, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori, 1995.

humain, en s'appuyant sur la géométrie ; les dessins figurent dans l'édition Moreau. Ce type de physiognomonie, qui à l'époque de Balzac inspire à leur tour les caricaturistes Granville et Daumier, a bien sûr nourri également les écrivains, dont, en plein âge classique, La Rochefoucauld et La Fontaine, puis le mémorialiste Saint-Simon, digne prédécesseur de Balzac sur ce point, çà et là Diderot, ou encore Rétif de la Bretonne⁹... Lavater revient en essayiste sur elle ; à Porta il reproche une imagination excessive, une observation défailante et il propose sa propre vision des rapports entre les hommes et les animaux, avec dessins à l'appui : « Il parle fort peu du singe, du cheval et de l'éléphant, ou du moins n'a pas su tirer parti des contours de leurs profils et de leurs faces ; et cependant ce sont là les animaux qui ont le plus de rapport avec l'espèce humaine. » (V, IX, 74)

La physiognomonie humorale est quant à elle liée depuis l'Antiquité à la médecine ; elle peut déboucher sur la question des signes de la santé et de la maladie. Galien, systématisant les principes d'Hippocrate, considérait en effet le mélange des humeurs comme une cause de l'apparence ou de l'état physique. Mais c'est au Moyen Âge que s'élabore véritablement la doctrine des quatre tempéraments (sanguin, mélancolique, bilieux, phlegmatique) en fonction des humeurs prédominantes (sang, bile noire, bile jaune, phlegme)¹⁰. De l'observation des tempéraments d'après les traits physiques, le physiognomoniste prétend déduire sinon la maladie, du moins les mœurs, selon une logique des causes et des effets réversibles si l'on en croit Cureau de la Chambre : « Ainsi en connaissant un homme de tempérament mélancolique, on peut dire qu'il a inclination à la tristesse, parce que ce tempérament est cause de cette inclination, et alors la cause est signe de l'effet. Au contraire, par l'inclination naturelle que quelqu'un aura à la tristesse, on présume qu'il est de tempérament mélancolique, et en ce cas l'effet est signe de la cause »¹¹. Lavater reprend la vieille

8. Dans le *De Humane Physiognomoniam* (Naples, 1586), Porta reprenait le raisonnement syllogistique des Anciens : «Selon chaque espèce d'animaux, ils dépeignent en leur idée une certaine figure propre et naturelle à chacun, et attribuent à cette figure la propriété ou la passion qui naturellement lui convient. Pour exemple, ils donnent à toute l'espèce des lions, d'être naturellement animal très robuste et très courageux, et disent que de nécessité le lion a en soi, une certaine figure, par lequel on connaît aisément cette force et cette générosité, dont il est pourvu, et que ce signe est avoir large poitrine, les épaules amples, et de grandes extrémités, et de ces signes ils tirent et composent leur syllogisme, raisonnant ainsi : tout animal qui a large poitrine, les épaules amples, et de grandes extrémités, est fort et courageux. D'autres donnaient à certaines espèces d'animaux le corps et l'âme qui lui est naturellement propre, et estimaient que celui-là devait avoir des mœurs et complexions convenables en tout ou partie, qui était doué d'un corps semblable ou en approchait en quelques parties.» (*La Physionomie humaine*, Paris, Jean et David Berthelin, tr.fr., 1655, p.14)

9. On pense à un passage savoureux, décrivant comme autant d'animaux les membres d'un public de théâtre, dans *La Paysanne pervertie* (Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p.413-414).

10. Voir M.H.Marganne, *op.cit.*, et R.Klibansky, E.Panovsky et Fr.Saxl, *Saturne et la mélancolie* (1964), tr.fr., Paris, Gallimard, 1989, 1^{re} partie : «La notion de mélancolie et son évolution historique».

théorie des tempéraments, toujours vivace, donc, même s'il propose un élargissement de la nomenclature (il évoque la possibilité d'inclure dans la typologie un tempérament huileux, éthéréen, mercuriel... (IV, VIII, 104), et vivace au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle). Quant à la physiognomonie médicale, elle est évoquée notamment dans la suite des pages consacrées à la théorie des tempéraments, même si elle n'est pas précisément rattachée à elle, ni très développée par Lavater ; en revanche, Moreau à sa suite introduit des considérations complémentaires sur ce thème, en fonction des connaissances de son époque.

La physiognomonie ethnologique se fonde sur la mise en rapport du physique, du moral et des climats, mise en rapport que pratiquait déjà Hippocrate. On trouve ainsi chez Porta un chapitre intitulé « Comment on doit conjecturer quelles sont les mœurs des hommes par la diversité des climats »¹², et Lavater, dans la même lignée, reprend la question des « physionomies nationales » (II, IV, 34 sqq.). En dehors des indices que peuvent constituer les dents, le rire, le front, les sourcils etc., celui-ci prétend trouver des traits distinctifs entre les crânes, et il cite Camper, anatomiste naturaliste hollandais, qui, dans les années 1770, propose des réflexions sur l'angle facial (II, IV, 72 sqq.). La physiognomonie annexe donc, ici dans une perspective ethnologique, les études craniologiques ; plus largement elle annexe l'histoire naturelle : Lavater renvoie à certains développements de Buffon, tirés de *De l'Homme*. Et l'on remarque qu'un Raynal, cité par Noël et De la Place dans leurs *Leçons de littérature et de morale*, un Raynal qui associe physique des peuples et caractère, témoigne, par sa présence dans un manuel des études, de la place que tend à prendre la physiognomonie en matière de théorie et de pratique littéraires¹³.

La physiognomonie ethnologique, qui croise la physiognomonie zoologique (le singe et le Kalmouk...), se fonde donc sur des considérations morphologiques. Celles-ci, dans le cadre de la physiognomonie que l'on dira anatomique, peuvent être mises en rap-

11. *L'Art de connaître les hommes où sont contenus les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science*. 3e édition revue et corrigée. Paris, 1667, livre II, p.276. Cureau de la chambre était médecin et conseiller du roi : il est notamment l'auteur des *Caractères des passions* (1640-1662) dont P.Dandrey (*op.cit.*) souligne qu'il eut plus d'influence encore que le *Traité des passions* de Descartes, paru en 1649.

12. G.della Porta, *op.cit.*, chap.X.

13. *Leçons de littérature et de morale* par Fr.Noël et Fr.Delaplace, chez Lenormand, Paris, 1804. Les auteurs, dans la huitième division «Caractères ou portraits, et parallèles» (livre III, volume I) citent un extrait de Raynal portant sur les Arabes : «Les Arabes, avec une petite taille, un corps maigre, une voix grêle, ont un tempérament robuste, le poil brun, le visage basané, les yeux noirs et vifs, une physionomie ingénieuse, mais rarement agréable. Ce contraste de traits et de qualités qui paraissent incompatibles, semblent s'être réunis dans cette race d'hommes, pour en faire une nation singulière, dont la figure et le caractère tranchent assez fortement entre les Turcs, les Africains et les Persans, dont ils sont environnés [...]».

port avec le moral de l'homme en dehors de tout aspect zoologique, humoral ou ethnologique C'est le cas de la phrénologie de Gall, cette phrénologie dont se moquera Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, et qui prétend reconnaître les caractéristiques morales et intellectuelles des hommes par la configuration du cerveau et de la tête. Relèvent de la même branche anatomique les typologies selon les âges, et selon les sexes. Mais plus largement, au-delà des considérations craniologiques et de la différence entre enfants et adultes, hommes et femmes, la physiognomonie anatomique établit un lien entre traits moraux, vices et vertus, et formes et couleurs du visage et du corps. Porta rapportait à Philon d'Alexandrie ce type d'interprétation ; elle se fonde sur l'idée que si un homme a habituellement les traits ou le teint que l'on a lorsque l'on est, par exemple, en colère ou effrayé (on pense *a posteriori* aux visages des passions selon Le Brun, présentes dans l'édition Moreau, aux descriptions antérieures du *Traité des passions* de Descartes, et à celles de Cureau), il est coléreux ou timide. Selon Cureau, si « un homme qui était enflammé de colère, ou abattu par la tristesse avait le visage de telle sorte ; il était vraisemblable que ceux qui naturellement l'avaient ainsi, étaient enclins aux mêmes passions »¹⁴. Lavater après lui déclare : « Un mouvement, une direction des traits souvent répétée, produisent enfin une impression durable sur les parties molles du visage, et influent même dès l'enfance sur les parties osseuses [...] », et il donne raison à Lichtenberg affirmant : « [...] des signes pathognomoniques souvent répétés ne s'effacent pas toujours entièrement, et [...] ils laissent des impressions physiognomomiques » (I, I, 231).

Car le déchiffrement des signes des passions a son nom, pathognomonie, ou pathognomonique : celle-ci s'intéresse aux signes transitoires, alors que la physiognomonie proprement dite privilégie les traits fixes. Ainsi, Porta ne néglige pas l'effet des passions sur le corps, mais c'est surtout une typologie de traits et de caractères innés qu'il propose. Lavater, qui ne méprise pas non plus la pathognomonie puisqu'il consacre plusieurs pages au « caractère des passions », privilégie de même la science des traits fixes, et la considère comme fondamentale :

La première [la physiognomonie] envisage le caractère dans l'état de repos, l'autre [la pathognomonie] l'examine lorsqu'il est en action.

Le caractère dans l'état de repos réside dans la forme des parties solides et dans la forme des parties mobiles dont l'action est suspendue.

14. Cureau, *op.cit.*, livre II, p.306.

Le caractère de la passion se trouve dans le mouvement des parties mobiles. [...]

La première est la racine et la tige de la seconde, le sol sur lequel elle est plantée. Adorer l'une sans l'autre, c'est supposer des fruits sans arbres, des blés sans terroir. [...]

Je m'appliquerai, dans tout le cours de cet écrit, et presque à chaque page, à donner à mes lecteurs plus de physiognomonie que de pathognomonie, la dernière de ces sciences étant beaucoup plus connue que la première. (I, I, 226-227) ¹⁵

Un Diderot, en revanche, défendait la pathognomonie ou ce qu'elle désigne, et mettait en question la réalité d'une corrélation entre le physique inné et le moral :

Quelquefois aussi on la [la physionomie] reçoit de la nature, et il faut bien la garder comme on l'a reçue. Il lui a plu de nous faire bons, et de nous donner le visage du méchant ; ou de nous faire méchants et de nous donner le visage de la bonté. ¹⁶

C'est que la science de l'expression des passions s'est imposée au XVIII^e siècle, en même temps que se développait une réflexion sur le jeu de l'acteur, sur le geste et sur la pantomime, et que, à la suite de Le Brun, lui-même héritier de Descartes, se poursuivait en peinture la réflexion sur ce thème, au point qu'était institué, en 1760, par le comte de Caylus, un prix de l'Étude des têtes et de l'expression, prix qui sera maintenu tout au long du XIX^e siècle ¹⁷. L'Antiquité déjà connaissait la pathognomonie, la chose sinon le mot pris en ce sens : l'expression des sentiments était codifiée, tout comme celle des caractères, dans les formes des masques de théâtre, et la rhétorique avait décrit les expressions du visage, ainsi que les gestes, l'attitude, le ton, la voix à adopter selon les passions à exprimer dans le cadre de l'*actio*. Sans doute le développement d'une philosophie sensualiste a-t-elle favorisé son franc succès au XVIII^e au détriment de la physiognomonie des traits fixes, car celle-ci implique une pensée de l'inné peu compatible avec une conception de l'homme en construction dans le temps, conception dont le modèle est la statue de Condillac. La

15. Cureau au contraire faisait de la connaissance des traits mobiles le fondement de la physiognomonie : «Car il ne faut pas douter qu'elle [la physiognomonie] n'ait eu ses commencements et ses progrès comme les autres sciences qui n'ont pas tout d'un coup et en un même siècle atteint la perfection que le temps et l'expérience leur ont donnée. En effet, il y a grande apparence que les premières observations qui en ont été faites ont été tirées des effets que les passions produisent sur le visage [...]» (*op.cit.*, livre II, p.306)

16. Diderot, *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, in *Œuvres complètes*, tome XIV. Paris, Hermann, 1984, p.373.

17. Information donnée par le *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, sous la direction de M.Delon, article «Passions (Représentation des)», p.827.

pathognomonie l'emporte donc à cette époque, et la physiognomonie qui prétend tirer des conclusions morales des traits anatomiques non mobiles fait l'objet de critiques multipliées. Diderot, encore lui, la traite de haut dans l'*Encyclopédie* : « Je pourrais m'étendre sur cet art prétendu qui enseigne à connaître l'humeur, le tempérament et le caractère des hommes par les traits de leur visage ; mais M.de Buffon a dit tout ce qu'on peut penser de mieux sur cette science ridicule dans les deux seules réflexions suivantes ». Des passages de *De l'Homme* sont cités en suivant dont :

Il est permis de juger à quelques égards de ce qui se passe dans l'intérieur des hommes par leurs actions, et connaître à l'inspection des changements du visage, la situation actuelle de l'âme ; mais comme l'âme n'a point de forme qui puisse être relative à aucune forme matérielle, on ne peut pas la juger par la figure du corps, ou par la forme du visage. Un corps mal fait peut renfermer une fort belle âme, et l'on ne doit pas juger du bon ou du mauvais naturel d'une personne par les traits de son visage ; car ces traits n'ont aucun rapport avec la nature de l'âme, ils n'ont aucune analogie sur laquelle on puisse seulement fonder des conjectures raisonnables.¹⁸

De fait quand Buffon, qui propose des descriptions fort détaillées du corps humain selon ses parties, descriptions pour certaines citées par Lavater, quand Buffon met en rapport physique et moral, il le fait dans la perspective d'une science de l'expression, en particulier pour les yeux, miroirs de l'âme selon le vieux cliché :

C'est surtout dans les yeux que se peignent les images de nos secrètes agitations, et qu'on peut les reconnaître : l'œil appartient à l'âme plus qu'aucun organe ; il semble y toucher, et participer à tous ses mouvements ; il en exprime les passions les plus vives et les émotions les plus tumultueuses, comme les mouvements les plus doux et les sentiments les plus délicats ; il les rend dans toute leur force, dans toute leur pureté, tels qu'ils viennent de naître [...].¹⁹

Et en dehors des yeux, dans la lignée d'un Descartes, d'un Cureau, d'un Le Brun, il décrit les modifications du teint, des attitudes etc. dans l'émotion :

On rougit dans la honte, la colère, l'orgueil, la joie ; on pâlit dans la crainte, l'effroi et la tristesse [...].

La tête en entier prend, dans les passions, des positions et des mouvements différents : elle est abaissée en avant dans l'humilité, la honte, la tristesse etc.

18. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome douzième, à Neuchastel, chez Samuel Faulche et compagnie. MDCCLXV, «Physionomie (Science, imagin.)».

19. Buffon, *De l'Homme*, F.Maspéro, Paris. 1971, p.111. Cité par Lavater, *op.cit.*, vol.1, t.II, p.141.

Dans l'affliction, la joie, l'amour, la honte, la compassion, les yeux se gonflent tout à coup, une humeur surabondante les couvre et les obscurcit, il en coule des larmes [...].²⁰

Il n'est pas étonnant que le roman du XVIII^e ait favorisé la description des mouvements ponctuels, volontiers pathétiques, du visage et du corps, dans le cadre de scènes dramatiques. Sans être oubliée, cette attention au corps en mouvement est donc, pour Lavater, secondaire par rapport à la physiognomonie des traits fixes.

Ce sont les Arabes qui, au Moyen Âge, ajoutèrent une veine astrologique à la veine naturaliste, quoique Cardan, médecin milanais qui publie en 1648 sa *Métoposcopie*, ait édité dans son ouvrage deux traités de Melampous²¹; ceux-ci fondaient au III^e siècle avant Jésus-Christ la physiognomonie astrologique, selon laquelle les planètes imprimaient sur le corps des signes (lignes, grains, taches...) que l'on pouvait interpréter pour en inférer le caractère ou la vie. Ainsi Cardan préconise l'observation des lignes du front, de ses marques et de ses caractères (croix, petits cercles etc.). Il faut en étudier le nombre, la quantité, la longueur, la largeur, la profondeur, la couleur, la figure. Il en tire des conclusions sur le caractère, et sur la vie que les signes prédisent. Cardan met les lignes en rapport avec les planètes ; il y a la ligne de Saturne, de Jupiter, de Mars, du Soleil, de Vénus, de Mercure, de la Lune. Cardan ne fait que renouer avec de vieilles croyances : on a des traces chez Pline d'une ancienne légende selon laquelle on peut tirer l'horoscope du modèle à partir de son portrait peint :

Il [Apelle] a peint des portraits si ressemblants qu'on pouvait s'y méprendre. Apion le grammairien raconte à ce propos une anecdote incroyable. Un de ces hommes qui devinent d'après les traits du visage, qu'on appelle métoscopes, aurait dit, d'après ces portraits, à quel âge les personnes représentées devaient mourir ou à quel âge elles étaient mortes.²²

Porta, en son temps, prudent, parle, pour les critiquer, des astrologues dont les déclarations sont dites « fausses et vaines »²³. C'est que les exigences rationnelles augmentent à la fin du XVI^e siècle, et que la Contre-Réforme catholique a condamné les sciences occultes. Mais

20. Buffon, *op.cit.*, p.118. Voir aussi les *Éléments de physiologie* de Diderot (in *Œuvres*, Paris, Hermann, vol.17, p.487) et l'article «Passion» dans l'*Encyclopédie*, *op.cit.*, tome douzième.

21. J.Cardan, *La Métoposcopie*, Paris, chez Th.Jolly, 1658.

22. Cité par É.Pommier, *op.cit.*, p.24. L'auteur note que cette légende n'est pas oubliée au XVIII^e (p.343).

23. Porta, *op.cit.*, p.568-569.

Cureau de la Chambre, en plein âge classique, défend encore l'idée que telle planète gouverne telle partie du visage, en sympathie avec telle autre. Ainsi Vénus gouverne le nez :

Car du consentement de tous les astrologues, qui est même approuvé par la commune façon de parler de toutes les belles langues, Vénus préside à la génération et aux parties qui y sont nécessaires. Or il est certain qu'il y a convenance et sympathie entre elles et le nez. Et par conséquent il faut qu'il reçoive la même influence que cette planète leur communique, et qu'il soit soumis au même empire auquel elles sont assujetties. Je ne crois pas qu'il y ait personne qui ignore la convenance dont nous venons de parler, puisqu'elle a passé jusques aux proverbes : Mais tous ne savent pas une chose qui la démontre évidemment : c'est que les signes naturels qui se trouvent sur le nez, en supposent et en désignent d'autres sur ces parties-là, où ils gardent la même situation, dans laquelle ils sont sur lui.²⁴

À propos de la main, Cureau récuse les explications mécanistes de ses lignes, et défend la théorie de l'influence des astres²⁵. On le comprend, l'idée d'une sympathie entre elles de toutes les parties du corps humain, et d'une sympathie entre celui-ci et le monde sous-tend ces développements. La physiognomonie astrologique se justifie par l'idée que l'homme fait partie d'un ensemble plus vaste. Il est un « petit monde », un microcosme, partie et reflet du grand.

À vrai dire, cette conception fonde aussi bien certaines branches de la tradition dite naturaliste. Ainsi, dans l'explication humorale, chaque humeur se combine avec des qualités supposées fondamentales (le froid, le chaud, le sec, l'humide) et des éléments supposés premiers (eau, air, terre et feu), ce qui permet de relier l'homme au monde selon une pensée analogique. La physiognomonie zoologique repose elle aussi sur l'idée d'une sympathie universelle entre les êtres. Et dans les rapports entre traits physiques et traits moraux, l'analogie l'emporte encore, suggérant l'harmonie fondée sur la ressemblance de ce microcosme qu'est l'homme ; ainsi mollesse du corps et mollesse de

24. Cureau, *op.cit.*, livre II, p.437-438.

25. *Ibid.*, p. 349-350 : «Enfin qui voudra prendre garde que les lignes qui sont dans la main sont différentes en tous les hommes, qu'en une même personne elles changent de temps en temps, et que toute cette diversité ne peut venir d'aucune cause interne qui nous soit connue, il sera contraint d'avouer que ces caractères sont les effets de quelque secrète influence qui les imprime en cette partie, et que ne se faisant rien en vain dans la Nature, ils ont leur usage particulier et marquent à tout le moins l'altération qui se fait dans les principes qui les produisent. Car de vouloir rapporter ces impressions à l'articulation et aux mouvements de la main, comme quelques-uns ont fait, c'est une chose qui ne se peut soutenir puisque les articulations sont égales en tous les hommes qui ont pourtant toutes leurs lignes inégales ; qu'il s'en trouve beaucoup où il n'y a aucune articulation, comme dans l'espace qui est entre les jointures des doigts [...]».

l'âme seront associées, ou encore avarice, qui est rétention d'argent, et resserrement des lignes du corps : à propos de « ceux qui sont éhontés dans l'excès de l'avarice », Porta, cité par Lavater, écrit par exemple :

Ils ont les yeux fixes et petits, et ils resserrent toujours leur front entre les sourcils [...] (V, IX, 207)

L'idée d'universelle analogie tend, on le sait, à perdre de sa vitalité à l'âge classique, et ce déclin pourrait contribuer à expliquer celui de la physiognomonie des traits fixes au profit de la pathognomonie. Ainsi Buffon se méfie des similitudes abusives :

[...] doit-on parce que le sang circule, assurer que la sève circule aussi ? doit-on conclure de la végétation connue des plantes à une pareille végétation dans les minéraux, du mouvement du sang à celui de la sève, de celui de la sève au mouvement du suc pétrifiant ? n'est-ce pas porter dans la réalité des ouvrages du Créateur, les abstractions de notre esprit borné, et ne lui accorder, pour ainsi dire, qu'autant d'idées que nous en avons ?²⁶

Mais les dernières décennies du XVIII^e siècle sont favorables à un regain d'intérêt pour la pensée analogique, et l'abbé Pernety reprend l'idée, en 1776, de l'homme « abrégé du grand monde », l'idée que l'étudier, le connaître, c'est « acquérir des connaissances relatives à tout l'univers »²⁷ ; à son tour Lavater présente l'homme comme l'« extrait de la création », comme « le sommaire et le centre de toutes les existences, de toutes les forces, de toutes les vies du globe qu'il habite » (I, I, 165). Et s'il n'approuve pas la chiromancie et la métoposcopie, bref la veine astrologique (III, V, 81), au moins il en parle, et ses vulgarisateurs, flattant les vieilles croyances populaires, les associeront sans peine à ses théories. En 1801, par exemple, paraît un *Petit Lavater, ou tablettes mystérieuses ; almanach dans lequel on trouve le télescope de l'astrologue, le symbole de la sagesse et de la justice d'après les savants Égyptiens et le petit Lavater ; fin du grand Lavater ; ce qu'il a fait, ce qu'il a dit en mourant*²⁸ ; et encore en 1845, Mlle Le Normand publie un ouvrage intitulé *Traité complet de chiromancie ancienne et moderne, suivi de Petit traité de physiognomonie d'après Lavater et Gall*. Balzac ne pouvait qu'être sensible à ces idées.

26. Buffon, *Histoire naturelle*, choix de textes, Paris, Gallimard, Folio, 1984, p.43. Le passage est tiré de *Histoire naturelle, générale et particulière. Premier discours* (1749) : «De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle».

27. A.-J. Pernety, *La Connaissance de l'homme moral par celle de l'homme physique*, Berlin, G.J.Decker, 1776, tome I, p.28.

28. Cité par Baldensperger, *Études d'histoire littéraire, op.cit.*, p.68.

Les physiognomonies dans *La Comédie humaine*

Car l'héritage physiognomomique, dans son ensemble, avait toute chance de « prendre » dans l'univers balzacien. En particulier, le principe de l'unité de composition, que Balzac défend dans l'Avant-propos en prenant la caution de Geoffroy Saint-Hilaire, son intérêt pour l'occultisme, dont le magnétisme, sa croyance en la ressemblance et en l'interdépendance du monde moral et du monde physique, tous ces aspects de sa pensée, aspects qu'il énonce dans des préfaces ou qu'il fait valoir dans la fiction par les faits ou par la parole du narrateur ou de personnages, le rapprochent, lui en particulier, des présupposés ou des revendications de la physiognomonie. Ainsi, dans *La Comédie humaine*, on retrouve toutes les branches de la discipline, celles de la tradition naturaliste et de la tradition astrologique, exploitées dans des proportions jusque-là inconnues chez un romancier français.

La physiognomonie zoologique est souvent mise à contribution²⁹. Dans *Z. Marcas* le narrateur déclare, c'est bien connu : « Selon un système assez populaire, chaque face humaine a de la ressemblance avec un animal » (*ZM*, VIII, 834). Les très nombreuses et très fascinantes illustrations de l'édition Moreau de Lavater ne pouvaient qu'inspirer Balzac, le neuvième tome en particulier, tout rempli de têtes d'animaux mises en relation avec des visages d'hommes par Lavater lui-même ou par Porta et Le Brun : chevaux, oiseaux, poissons, serpents, abeilles, singes, cochons, coqs... remplissent les pages, et envahissent l'imagination du lecteur. Le bestiaire balzacien est lui aussi varié, puisé dans le monde animal domestique, et surtout sauvage : il est question, par exemple, de lions, dont Marcas, de tigres, dont *Asie* par ses yeux (« Deux petits yeux ardents conservaient le calme de ceux des tigres » (*SetM*, VI, 483)), d'oiseaux de proie (Mme d'Espard en a « le bec » (*In.*, III, 425)), de serpents (Vinet « rongé d'ambition » a une « figure vipérine à tête plate » (*P*, IV, 71)), de loups (dans l'œil du duc d'Hérouville éclatait « la férocité lumineuse de celui d'un loup au guet dans la feuillée » (*EM*, X, 870)), ou encore de chèvres (Goupil a « deux yeux de chèvre, une prunelle cerclée de jaune, à la fois lascifs et lâches » (*UM*, III, 778)), de chiens (Gaubertin « vif, décidé dans ses mouvements comme dans ses idées, petit, court, ramassé, le nez fin, l'œil allumé, l'oreille dressée, [...] tenait du chien de chasse » (*Pay.*,

29. Sur les métaphores animales, voir notamment L.F.Hoffmann. « Les métaphores animales dans *Le Père Goriot* ». *L'Année balzacienne* 1963. p.91-105, et M.Thérien. « Métaphores animales et écriture balzacienne : le portrait et la description ». *L'Année balzacienne* 1979. p.193-208. Voir encore M.Labouret. « L'aristocratie balzacienne : du blason au bestiaire ». *L'Année balzacienne* 1985. p.285-298. Je remercie N. Preiss pour ses indications bibliographiques.

IX, 307))... Autant d'animaux, dont la liste n'est pas close, confrontés en une bestiale comédie, plus inquiétante que celle d'un La Fontaine.

La physiognomonie ethnologique est aussi bien illustrée : Asie, encore elle, « offrait au regard, pour l'épouvanter, ce visage cuivré particulier aux Malais, plat comme une planche, et où le nez semble avoir été rentré par une compression violente » (*SetM*, VI, 483) ; Francesca Gandolphini a « la blancheur particulière aux Italiennes » (*AS*, I, 961) ; « [...] privilège rare en France, mais commun en Italie, toutes les lignes, les contours de cette tête [d'Honorine] avaient un caractère de noblesse qui devait arrêter les outrages du temps » (*H*, II, 563). La physiognomonie ethnologique est même envisagée sur un plan régional : ainsi « Mlle des Touches, en vraie Bretonne de race, est d'une taille ordinaire [...] » (*B*, II, 693). Ces descriptions ne vont pas jusqu'à l'interprétation morale ; elles le font dans le cas de Ginevra qui a « un front de marbre [...] où respiraient les mœurs de la Corse » (*Ven.*, I, 1046), ou dans le cas de monsieur du Guénic, dont le « menton voulait rejoindre le nez » : « mais on voyait, dans le caractère de ce nez bossué au milieu, les signes de son énergie et de sa résistance bretonne » (*B*, II, 651-652).

La physiognomonie anatomique est de même largement exploitée. Le romancier se fonde sur

– les caractéristiques des sexes : A.Savarus, par exemple, a « un cou blanc et rond comme celui d'une femme » (*AS*, I, 928) ; et « à voir ses pieds [ceux de Lucien], un homme aurait été d'autant plus tenté de le prendre pour une jeune fille déguisée, que, semblable à la plupart des hommes fins, pour ne pas dire astucieux, il avait les hanches conformées comme celles d'une femme » (*IP*, V, 145) ;

– les caractéristiques des âges : ainsi « comme toutes les jeunes personnes, Natalie avait une figure impénétrable [...] » (*CM*, III, 548), de fait : « Jusqu'à l'âge de trente ans, le visage d'une femme est un livre écrit en langue étrangère [...] » (*Phy*, XI, 1146-1147).

Toutes les parties du corps sont concernées dont :

– le crâne ou le front dans la perspective d'un Camper ou d'un Gall : Bartholoméo di Piombo a « un crâne large, protubérant qui donnait une haute idée de son caractère et de sa fermeté » (*Ven.*, I, 1065-1066) ; « [L]a tête quasi chauve [de Rigou] eût effrayé les connaisseurs par un occiput à dos d'âne, indice d'une volonté despotique » (*Pay.*, IX, 243), et à propos du Père Goriot : « De jeunes étudiants en médecine, ayant remarqué l'abaissement de sa lèvre infé-

rieure et mesuré le sommet de son angle facial, le déclarèrent atteint de crétinisme, après l'avoir longtemps houspillé sans en rien tirer » (*PG*, III, 72) ;

– les yeux : « Ses yeux [ceux de Balthazar Claës] d'un bleu clair et riche avaient la vivacité brusque que l'on a remarquée chez les grands chercheurs de causes occultes » (*RA*, X, 671) ;

– les sourcils, essentiels pour l'expression d'après Le Brun : Ernest de la Brière a « les sourcils un peu trop fournis et rapprochés comme chez les gens jaloux » (*MM*, I, 576) ;

– le menton : « Le menton [de Mlle des Touches] se relève fermement ; il est un peu gras, mais il exprime la résolution et termine bien ce profil royal sinon divin » (*B*, II, 695) ; « [...] les femmes à menton gras sont exigeantes en amour » (*B*, II, 715) ;

– la bouche et les lèvres : « Sa bouche [celle de Natalie Evangelista] un peu rentrée, exprimait une fierté rouge [...] » (*CM*, III, 549) ; « Le rouge des lèvres [de Jean-François Tascheron] se faisait remarquer par cette teinte de minium qui annonce une férocité contenue, et qui trouve chez beaucoup d'êtres un champ libre dans les ardeurs du plaisir » (*CV*, IX, 733) ;

– les dents : « Un trait de sa physionomie [du même Jean-François Tascheron] confirmait une assertion de Lavater sur les gens destinés au meurtre, il avait les dents de devant croisées » (*CV*, IX, 733) ;

– le nez : « Aussi, son visage [celui de Goupil] semblait-il appartenir à un bossu dont la bosse eût été en dedans. Une singularité de ce visage aigu et pâle confirmait l'existence de cette invisible gibbosité. Courbe et tordu comme celui de beaucoup de bossus, le nez se dirigeait de droite à gauche, au lieu de partager exactement la figure » (*UM*, III, 778) ; « Son nez [celui de La Renaudie], relevé quoique mince, aspirait au combat » (*Cath.*, XI, 217) ;

– les cheveux : « Ses cheveux [ceux de Jean-François Tascheron, à nouveau, qui fait penser à Julien Sorel] crépus et drus, plantés assez bas, annonçaient une grande énergie » (*CV*, IX, 733) ;

– les poils : en Foedora, « l'amour était écrit [...] sur sa lèvre supérieure un peu forte et légèrement ombragée » (*PCh.*, X, 151) ;

– les mains : elles font l'objet d'un long développement dans la *Physiologie du mariage* : Balzac en exalte le caractère éminemment indiciaire, révélateur de la santé ou de la maladie, des « secrets du corps et de ceux de la pensée » (*Phy.*, XI, 1078) ; celles de Natalie Evangelista, « mains de statue grecque », « confirmaient les prédic-

tions du visage et de la taille en annonçant un esprit de domination illogique, le vouloir pour le vouloir » (*CM*, III, 548) ;

– la taille : Natalie, encore elle, « avait la taille ronde, signe de force, mais indice immanquable d'une volonté qui souvent arrive à l'entêtement chez les personnes dont l'esprit n'est ni vif ni étendu » (*CM*, III, 548)...

La liste n'est pas exhaustive.

Quant à la veine humorale, elle est illustrée par la présence, notamment, de mélancoliques (l'inconnu du bal de Sceaux, par exemple, a le « teint olivâtre et mâle » que donnent « la mélancolie et la passion » (*BS*, I, 135), ou de sanguins (la « belle figure oblongue » du baron Hulot « offrait une carnation animée par les marbrures qui signalent les tempéraments sanguins [...] » (*Be.*, VII, 94)). Et le romancier évoque aussi les signes de la maladie, en rapport ou non avec la théorie des humeurs : « la blancheur excessive de sa figure trahissait une de ces horribles maladies de jeune fille à laquelle la médecine a donné le nom gracieux de *chlorose* [...] » (*P*, IV, 35) ; « [...] son nez était enflammé comme celui d'un homme dont la vie est altérée dans ses principes, dont l'estomac est affaibli, dont les humeurs sont viciées par d'anciennes maladies » (*Lys*, IX, 1002) ; la servante Jeannette, en revanche, présente les signes de la santé : elle a des « bras nus » « au bout desquels de grosses mains à fossettes, à doigts courts et bien façonnés du bout, annonçaient une riche santé » (*Pay.*, IX, 301).

La pathognomonie intervient logiquement dans les portraits instantanés de personnages pris sur le vif de leurs émotions. La cousine Bette a le visage de la fureur, qui peut rappeler ceux de la colère ou de la rage, décrits par Le Brun (présents dans l'édition Moreau), ou le visage dessiné par lui de la colère mêlée de rage :

La physionomie de la Lorraine était devenue terrible. Ses yeux noirs et pénétrants avaient la fixité de ceux des tigres. Sa figure ressemblait à celles que nous supposons aux pythonisses, elle serrait ses dents pour les empêcher de claquer, et une affreuse convulsion faisait trembler ses membres. Elle avait glissé sa main crochue entre son bonnet et ses cheveux pour les empoigner et soutenir sa tête, devenue trop lourde, elle brûlait ! La fumée de l'incendie qui la ravageait semblait passer par ses rides comme par autant de crevasses labourées par une éruption volcanique. (*Be.*, VII, 145)

De Véronique Graslin, le romancier évoque un visage à éclipses, variables selon les émotions qui parfois dévoilent la beauté cachée sous les marques de la petite vérole :

Quand un sentiment violent éclatait chez Véronique [...], il semblait qu'une lumière intérieure effaçât par ses rayons les marques de la petite vérole. Le pur et radieux visage de son enfance reparaisait dans sa beauté première. Quoique légèrement voilée par la couche grossière que la maladie y avait étendue, il brillait comme brille mystérieusement une fleur sous l'eau de la mer que le soleil pénètre. Véronique était changée pour quelques instants : la petite Vierge apparaissait et disparaissait comme une céleste apparition.[...]. (CV, IX, 651-652)

Souvent, on le voit dans les citations qui précèdent, les diverses physiognomonies se mêlent. De même, dans l'exemple suivant, s'entrecroisent considérations ethnologiques (« les Corses »), anatomiques (« les natures blondes », « les hommes pâles ...»), humorales (« bile », « humeur amère », « lymphatique ») et zoologiques (« le nez exactement celui d'un chien de chasse... ») :

Faisons observer, en passant, que chez les Corses, les gens sujets aux emportements, aux irascibilités les plus dangereuses, sont souvent des natures blondes et d'une apparente tranquillité. Ces hommes pâles, assez gras, à l'œil quasi trouble, vert ou bleu, sont la pire espèce dans la Provence, et Charles-Marie Théodose de la Peyrade offrait un beau type de cette race [...]. Il se met en mouvement chez eux une espèce de bile, d'humeur amère, qui leur porte à la tête, qui les rend capables d'actions féroces, en apparence faites à froid, et qui sont le résultat d'un enivrement intérieur, inconciliable avec leur enveloppe quasi lymphatique, avec la tranquillité de leur regard bénin. [...] Le nez exactement celui d'un chien de chasse, épaté, fendu du bout, curieux, intelligent, chercheur, et toujours au vent, au lieu d'avoir une expression de bonhomie, était ironique et moqueur [...]. (Bou., VIII, 60-61)

La veine astrologique est sans doute moins présente. Mais on en perçoit des échos dans certaines interprétations du corps : si le nez est associé à la capacité sexuelle chez le chevalier de Valois, dans *La Vieille Fille*, c'est sans doute selon l'ancienne croyance qui rattachait à Vénus cette partie du corps. De façon plus explicite, la mise en valeur, dans *Une ténébreuse affaire*, du caractère prophétique de certains visages rappelle cette veine ; il est vrai que le front de Michu est dit « prophétique » conformément aux « pronostics » de la phrénologie :

Les lois de la physionomie sont exactes, non seulement dans leur application au caractère, mais encore relativement à la fatalité de l'existence. Il y a des physionomies prophétiques. S'il était possible, et cette statistique vivante importe à la Société, d'avoir un dessin exact de ceux qui périssent sur l'échafaud, la science de Lavater et celle de Gall prouveraient invinciblement qu'il y avait dans la tête de tous ces gens, même chez les innocents, des

signes étranges. Oui, la Fatalité met sa marque au visage de ceux qui doivent mourir d'une mort violente quelconque ! Or, ce sceau, visible aux yeux de l'observateur, était empreint sur la figure expressive de l'homme à la carabine. (*TA*, VIII, 502-503)

Mais le terme « Fatalité » évoque d'abord les vieilles croyances astrologiques, météorologiques, mieux encore réactivées lorsque Balzac retient du front non pas la forme, ou le volume, mais les lignes, les rides qui le sillonnent : ainsi, le jeune artiste de *La Maison du chat-qui-pelote* a « le front qui se ride sous l'effet d'une contrariété violente » (*MCP*, I, 42) ; ce front alors a « quelque chose de fatal. Le front n'est-il pas ce qui se trouve de plus prophétique en l'homme ? » (*ibid.*). Quant à la chiromancie, le romancier charge à plusieurs reprises son narrateur de la défendre, par exemple dans *Le Cousin Pons* (VII, 585), et la voyante, madame Fontaine, prouve à Gazonal sa perspicacité réellement extraordinaire en devinant au vu de sa main, et d'un jeu de cartes coupé par son client, « toutes les particularités, même les plus secrètes, de sa vie antérieure » (*CSS*, VII, 1194) au point que celui-ci, terrifié, renonce à demander son avenir... On peut penser à ces dons de voyance lorsque dans les mains de M. du Guénic, le narrateur lit sinon son avenir, du moins tout son passé (*B.*, II, 652).

De plus la physiognomonie repose, on l'a dit, non seulement sur une vision unitaire du monde et de l'homme, mais sur l'idée d'une unité de l'homme en lui-même. Or ce principe d'harmonie interne est mis en avant par Balzac³⁰. Dans ses portraits, le romancier l'énonce (« sa bouche, un peu rentrée, exprimait une fierté rouge *en harmonie avec* sa main, son menton, ses sourcils et sa belle taille » lit-on à propos de Natalie (*CM*, III, 549)³¹), il le met en œuvre en donnant un même sens à plusieurs traits physiques qu'il rassemble (pour le duc d'Hérouville (*EM*, X, 869) : « La forme d'un nez aquilin qui ressemblait au bec d'un oiseau de proie, les contours noirs et plissés d'un œil jaune, les os saillants d'un visage creusé, la rigidité des rides profondes, le dédain marqué dans la lèvre inférieure, tout indiquait une ambition, un despotisme, une force [...] à craindre [...] »), en établissant des corrélations indiciaires strictement physiques (les pommettes de M. de Mortsauif « saillantes et brunes au milieu des tons blafards de son teint, indiquaient une charpente assez forte pour lui assurer une longue vie » (*Lys*, IX, 1002), en créant des échos entre les images (Michu a des

30. B. Vannier a déjà réfléchi sur ce point dans *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris. Klincksieck. 1972, p.37 sqq.

31. C'est moi qui souligne.

« yeux jaunâtres et clairs » qui ressemblent à « ceux des tigres », et des oreilles à la mobilité semblable à celle des « bêtes sauvages » (*TA*, VIII, 503). Sur ce point, le romancier s'adresse même des félicitations dans la préface de la première édition d'*Une fille d'Ève*, en rattachant au savoir médical son souci de cohérence :

Tantôt un grand et illustre médecin lui dira combien il a été frappé du soin avec lequel il construit le physique médical de ses personnages, en ne donnant pas à un homme blond, comme font tant d'autres auteurs, les passions et les idées, les mœurs ou l'idiosyncrasie qui conviennent à un homme brun ; en ne dotant pas de fortes épaules et d'un buste cyclopéen un homme faible, en ne présentant pas comme un homme fort un personnage à poitrine fluette, à mains blanches et froides. (*Pré.FE*, II, 268)

Quant à l'harmonie de l'homme et du monde, elle est mise en avant par le narrateur du *Cousin Pons* :

Rabelais, le plus grand esprit de l'humanité moderne, cet homme qui résuma Pythagore, Hippocrate, Aristophane et Dante, a dit, il y a maintenant trois siècles : L'homme est un microcosme. Trois siècles après, Swedenborg, le grand prophète suédois, disait que la terre était un homme. (*CP*, VII, 587)

Dans ces conditions, le lecteur tend à accorder aux métaphores une valeur herméneutique et non pas seulement rhétorique. De fait, si, dans *Le Curé de village*, le visage de Véronique, depuis l'enfance voilé par les séquelles de la petite vérole s'imprime sur le sol devenu « voile de Véronique », c'est que :

Il n'est pas un site de forêt qui n'ait sa signifiante ; pas une clairière, pas un fourré qui ne présente des analogies avec le labyrinthe des pensées humaines. Quelle personne parmi les gens dont l'esprit est cultivé ou dont le cœur a reçu des blessures, peut se promener dans une forêt, sans que la forêt lui parle ? (*CV*, IX, 762)

Cette forêt baudelairienne avant l'heure montre l'analogie du matériel et du spirituel ; et les correspondances sont doubles également chez Balzac, car les divers éléments du monde physique sont à leur tour mis en rapport. Visage et paysage se répondent en Véronique, dont la « physionomie est comme un paysage triste en hiver, magnifique en été [...] » (*CV*, IX, 677), ou en Vautrin, en « ses yeux, jadis clairs et jaunes comme ceux des tigres, et sur lesquels les austérités et les privations avaient mis un voile semblable à celui qui se trouve sur les horizons au milieu de la canicule : la terre est chaude et lumineuse, mais le brouillard la rend indistincte, vaporeuse, elle est presque invisible » (*SetM*, VI, 455) : c'est le présent qui saisit ici par sa

puissance poétique, non pas le premier présent d'habitude (« celui qui se trouve sur les horizons »), mais le suivant, qu'on est tenté d'entendre comme un présent de l'énonciation ; à cause de l'asyndète qui isole le comparant, il semble que le narrateur ait soudain sous les yeux le désert dont il parle ; le lecteur s'y trouve transporté en un bond ; il ne s'agit pas seulement de *voir* le visage *comme* un désert, mais de voir un désert *à la place du* visage, comme s'ils étaient interchangeables. Alors, s'interroger sur les rapports d'un homme et du granit n'est pas un simple jeu sur les mots, d'autant que le démonstratif dans le portrait de Cambremer (« pourquoi *ce*³² granit dans cet homme ? »), donne la présence de la pierre pour irrécusable :

Nous avons vu, sur un quartier de granit, un homme assis qui nous avait regardés. Son coup d'œil, semblable à la flamme d'un canon, sortit de deux yeux ensanglantés, et son immobilité stoïque ne pouvait se comparer qu'à l'inaltérable attitude des piles granitiques qui l'environnaient. [...] Pourquoi cet homme dans le granit ? Pourquoi ce granit dans cet homme ? Où était l'homme, où était le granit ? (*Dr.*, X, 1169-1170)

Mais faut-il toujours prendre au sérieux le recours aux modèles physiognomoniques ? En particulier la divination, doctement défendue dans *Le Cousin Pons* sous le nom de chiromancie, donne matière à une scène difficile à prendre au sérieux. La voyante, assortie de sa « bergère crasseuse » et ornée de son « turban crasseux », flanquée de son crapaud, Astaroth, et de sa poule noire, Cléopâtre, est-elle censée nous convaincre, ainsi que cette nouvelle version d'Hamlet, en la personne de sa cliente madame Cibot, dubitative : « Avoir ou n'avoir pas de rentes, telle était la question, a dit Shakespeare » (*CP*, VII, 590-591) ? D'autre part, si la physiognomonie implique l'art de saisir les ressemblances, celles-ci dans maints portraits paraissent d'abord phoniques :

[...] Pierre Petit-Claud paraissait avoir une certaine portion de fiel extravasée dans le sang. [...] Sa voix fêlée s'harmonisait à l'aigreur de sa face, à son air grêle, et à la couleur indécise de son œil-de-pie. (*IP*, V, 586)

« Fiel » appelle « fêlée » et, en termes d'assonances, « grêle » et « aigreur », qui se font écho. Dans le cas de Séchard, cet homme « végétal », digne d'Arcimboldo comme l'a remarqué G. Poncin-Bar³³, cet homme dont les « deux joues veinées ressemblaient à ces

32. C'est moi qui souligne.

33. G. Poncin-Bar. « Le Livre dans le livre dans *Illusions perdues* », *Interférences*, Université de Haute-Bretagne, automne 1980.

feuilles de vigne pleines de gibbosités violettes, purpurines et souvent panachées », duquel « vous eussiez dit d'une truffe monstrueuse enve-
loppée par les pampres de l'automne » (*IP*, V, 127), ou dans le cas de
cette famille de fruits et légumes, les Vervelle, dont le mari a une
« figure vulgairement appelée *un melon* dans les ateliers », figure qui
« surmont[e] une citrouille », citrouille qui « march[e] sur des navets »
alors que la femme ressemble à une « noix de coco », et que la fille aux
cheveux d'un « jaune carotte », tient, bizarrement vu les parents, de
l'« asperge » (*PGr*, VI, 1103), on se doute que la pensée de l'univer-
selle analogie n'est pas le fondement de la description. Balzac s'amuse
à multiplier les ressemblances caricaturales, voire satiriques ; dans le
cas de Séchard, la métaphore de la vigne vient, par jeu, de l'ivrognerie
du personnage, bien nommé, et l'image de l'ours, dont la physiono-
mie du vieillard tient par-dessus le marché, c'est une anecdote rappor-
tée par Chateaubriand qui la motive, ainsi que le jargon du métier
d'imprimeur, métier encore ludiquement figuré sur le visage de
l'homme par la forme toute scripturale de son nez :

Sa passion laissait sur sa physionomie oursine des marques qui la rendaient
originale : son nez avait pris le développement et la forme d'un A majuscule
corps de triple canon [...]. (*IP*, V, 127)

En matière de physiognomonie animale, selon J. Proust, Balzac fait
comme Diderot : il ne reprend pas le syllogisme aristotélicien : « les
lions sont magnanimes, cet homme a les traits du lion, donc il est
magnanime » ; mais il en pratiquerait un autre, « sur un plan pure-
ment allégorique », autant dire strictement verbal : « les lions sont
magnanimes, cet homme est magnanime, donc il est comparable au
lion ». C'est ainsi que J. Proust comprend le président-satyre, le
cénobite-pourceau et le ministre-autruche du *Neveu de Rameau*³⁴ ;
sans doute faut-il comprendre de la même manière les images
satiriques de Rétif, à propos d'un public de théâtre, « ce gros animal-
là »³⁵. De même Raoul Nathan, ce « Byron mal peigné », avec ses
« jambes de héron », ses mains « fermes comme les pattes d'un crabe »,
ses mouvements de tête « comme ceux des chevaux de race » est sur-
tout « grotesque » (*FE*, II, 300-301) : les images hétérogènes servent la
charge, et ne visent pas à relier le personnage aux autres membres du
macrocosme. L'emploi des similitudes animalières peut de plus se
comprendre dans une perspective d'accréditation de la fiction, la rhé-
torique de la persuasion refaisant surface pour utiliser comme moyen

34. J. Proust, « Diderot et la physiognomonie », *op.cit.*, p.323-324.

35. N. Rétif de la Bretonne, *La Paysanne pervertie*, *op.cit.*, p.413.

la physiognomonie – retournement prévisible. La référence zoologique a souvent pour fonction, en effet, de rappeler, explicitement ou implicitement, une autorité, celle de Lavater, ou tout aussi bien celle de Geoffroy Saint-Hilaire, ou de Buffon avant lui, qui, d'après l'Avant-propos, a fait pour l'« Animalité » ce que Balzac veut faire pour l'« Humanité ». Les similitudes alors servent surtout à rappeler l'ambition scientifique de l'auteur de *La Comédie humaine*, à lui donner du crédit comme dans ce passage où c'est au talent et à la science d'un Bichat que le narrateur fait appel devant le spectacle de visages animalisés par la débauche :

Les ressemblances animales inscrites sur les figures humaines, et si curieusement démontrées par les physiologistes, reparaissent vaguement dans les gestes, dans les habitudes du corps. Il y avait un livre tout fait pour quelque Bichat qui se serait trouvé là froid et à jeun. (*PCh.*, X, 107)

Dans cette perspective d'accréditation, Balzac affiche donc diverses autorités ; il a aussi recours à des formules généralisantes pour donner valeur de lois aux énoncés physiognomoniques. C'est alors la forme gnomique et ses effets qui comptent, on en a déjà vu des exemples dont celui-ci : « Chez les Corses, les gens sujets aux emportements, aux irascibilités les plus dangereuses, sont souvent des natures blondes et d'une apparente tranquillité » (*Bou.*, VIII, 60), ou celui-ci : « [...] les femmes à menton gras sont exigeantes en amour » (*B.*, II, 715). Ou encore Balzac se livre à des méditations argumentées, mimant le discours d'un scientifique cherchant les causes, par exemple à propos des liens du physique et du climat dans le portrait d'Esther :

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

Mais, dans son déchiffrement des apparences, il décrit à son goût. Par un phénomène d'amplification, il développe à volonté, selon l'inspiration, ses interprétations morales des traits physiques, par exemple à propos de David Séchard :

[...] un second examen vous révélait dans les sillons des lèvres épaisses, dans la fossette du menton, dans la tournure d'un nez carré, fondu par un méplat tourmenté, dans les yeux, surtout ! le feu continu d'un unique amour, la sagacité du penseur, l'ardente mélancolie d'un esprit qui pouvait embrasser les deux extrémités de l'horizon, en en pénétrant toutes les sinuosités, et qui se dégoûtait facilement des jouissances tout idéales en y portant les clartés de l'analyse. (*IP*, V, 144-145)

La multiplication des références, la mise en œuvre en termes voulus convaincants des principes de certaines autorités en vogue étaient sans doute utiles au romancier pour flatter les goûts ou les croyances de son public, et donner de la consistance à son univers imaginaire ; le scrupule didactique dans l'application de détail n'était pas de mise.

On le comprend, Balzac utilise la « science » physiognomonique selon ses besoins, voire à sa fantaisie, souvent humoristique – Gall est rebaptisé « l'homme aux bosses »... Il est toutefois important, parce que la tradition rhétorique et la tradition romanesque lui faisaient défaut sur ces plans, qu'il ait pu y trouver des lieux et des formes de description du corps, et même une démarche épistémologique, car le modèle n'est pas seulement discursif.

CHAPITRE 2

Observer, décrire

Théories et pratiques de l'observation

Parce que la physiognomonie est une science de l'observation, Lavater a réfléchi non seulement sur son objet mais aussi sur ses modalités :

Le talent de l'observation paraît la chose la plus facile, – et cependant rien n'est si rare. [...] Observer, ou apercevoir les objets en les distinguant est l'âme de la physiognomonie : c'est proprement en quoi elle consiste. L'esprit d'observation chez celui qui se livre à cette étude doit être également subtil, prompt, sûr, étendu. (I, I, 319, 329-330)

Il insiste sur la faculté d'attention :

Observer, c'est être attentif. L'attention est une direction de l'âme vers un objet particulier, qu'elle choisit parmi un grand nombre d'autres qui l'environnent, ou parmi ceux dont elle pourrait faire la matière de ses méditations ; être attentif, c'est considérer un objet séparément, à l'exclusion de tout autre ; en saisir les signes et les caractères, les analyser et par conséquent les bien distinguer. (I, I, 330)

Cette faculté d'attention est assujettie au jugement :

Observer, faire attention, distinguer, découvrir les ressemblances et les dissemblances, les proportions et les disproportions, est l'ouvrage du jugement. (I, I, 330)

Lavater met aussi l'accent sur la capacité à se remémorer les traits perçus, qui demande une imagination « vive et forte, un esprit prompt et subtil » : il faut que l'observateur puisse

[...] exprimer tous les traits avec netteté et sans effort, pour se les rappeler facilement et aussi souvent qu'il le veut, pour classer les images dans sa tête, selon qu'il le juge à propos, et opérer sur elle avec autant d'aisance que si les objets étaient présents, et qu'il ne tînt qu'à lui de les transposer à son gré. (I, I, 331)

À cela s'ajoute l'idée essentielle, d'emblée énoncée, d'un déchiffrement : il s'agit d'aller de l'extérieur vers l'intérieur :

J'appelle physiognomonie le talent de connaître l'intérieur de l'homme par son extérieur, d'apercevoir par certains indices naturels ce qui ne frappe pas immédiatement les sens. (I, I, 223)

De même un Sébastien Mercier, fervent admirateur de Lavater, donne explicitement au regard la charge de déchiffrer les apparences puisqu'il parle, dans son *Tableau de Paris*, de « lire » et de « deviner » ce que les personnes « cache[nt] » :

Ô que M. Lavater, docteur zurichois, qui a tant écrit sur la science de la physiognomie, n'est-il au Palais-Royal, le vendredi, pour lire sur le visage tout ce qu'on cache dans l'abîme des cœurs !³⁶

Tous ses portraits n'illustrent pas la théorie, loin de là, mais au moins l'idée est formulée.

En revanche, ce que Lavater dit de l'observation se distingue de ce qu'en dit Buffon dont on a marqué l'hostilité pour la physiognomie des traits fixes et dont le projet s'annonce essentiellement descriptif et taxinomique. Dans un contexte de pensée sensualiste, Buffon valorise le contact direct avec la chose (« On doit donc commencer par voir beaucoup et revoir souvent [...] »³⁷). Mais il prône quant à lui un regard plutôt relâché qu'attentif :

[...] en se familiarisant avec ces mêmes objets, en les voyant souvent, et, pour ainsi dire, sans dessein, ils forment peu à peu des impressions durables, qui bientôt se lient dans notre esprit par des rapports fixes et invariables [...].³⁸

Et s'il incite à la comparaison (« Il faut rassembler tous les objets, les comparer, les étudier, et tirer de leurs rapports combinés toutes les lumières qui peuvent nous aider à les apercevoir nettement et à les mieux connaître »³⁹), ce n'est pas en vue d'un déchiffrement des apparences, mais dans une perspective de classement qui passe par l'abstraction et la synthèse :

[...] et de là nous nous élevons à des vues plus générales, par lesquelles nous pouvons embrasser à la fois plusieurs objets différents [...].⁴⁰

La démarche épistémologique du naturaliste ne relève pas, comme celle de Lavater, du paradigme indiciaire dont parle C. Ginzburg, paradigme qui subsume toutes les « sciences » ou pratiques centrées sur le déchiffrement des apparences, fondées sur l'idée que le dessus cache un dessous à découvrir, disciplines fort anciennes pour la plupart, en particulier florissantes, selon l'historien, à la fin du XIX^e, et

36. Mercier. *Tableau de Paris*, édition établie sous la direction de J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, tome I, p. 381.

37. Buffon. *Histoire naturelle. op.cit.*, p.39.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*, p.44.

40. *Ibid.*, p.39.

non sans succès notable dès la première moitié du siècle⁴¹ – autre façon de comprendre en particulier celui de la physiognomonie. Si Lavater, malgré tout, à plusieurs reprises cite Buffon, c'est que celui-ci propose des descriptions physiques très détaillées qui étayaient les siennes ; de plus, dans le livre du Suisse, le projet indiciaire s'accompagne lui-même d'un projet taxinomiste, la classification se fondant notamment sur une nomenclature des parties du corps, et sur la description de types physiques.

Les conceptions de Lavater semblent anticiper sur certaines déclarations de Balzac, la question de l'observation étant au cœur de sa pensée de la création⁴². Dans la préface de la première édition de *La Peau de chagrin* le romancier déclare, associant regard et mémoire :

[L'écrivain] est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir ; sinon, le poète et même l'observateur n'existent pas ; car il ne s'agit pas seulement de voir, il faut encore se souvenir [...]. (*Pré.PCh.*, X, 51)

Et encore, il parle du « génie sagace et curieux qui voit et enregistre toute chose » (*ibid.*, 52) dont l'écrivain doit être doué. La mise en œuvre de ces talents est tournée, écrit-il dans la *Théorie de la démarche*, vers l'analyse, l'abstraction, le classement (« Car il ne s'agissait pas de voir et de rire, ne fallait-il pas analyser, abstraire et classer ? » (*PVS*, XII, 278)), comme chez Buffon ; mais aussi le fait de voir est orienté vers la connaissance de la profondeur sous la surface : il s'agit de saisir « les mouvements les plus cachés de l'homme », d'étudier ce qu'il « laisse involontairement deviner de sa conscience » (*ibid.*, 277). « Cacher », « deviner » rappellent les mots de Mercier, et le rapport « surface » et « intérieur » souligné par Lavater. Il faut, en effet, selon le romancier, remonter « de l'effet à la cause » (*ibid.*, 276) – Balzac à ce sujet cite Lavater : « Tout, en nous, correspond à une cause interne » (*ibid.*, 262) ; il s'inspire en outre du paléontologue Cuvier, « qui a retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mammouth » (*PCh.*, X, 75), le caché prenant la forme du tout disparu auquel la partie visible et restante mène. D'autres romanciers du XIX^e,

41. Voir C.Ginzburg, *Mythes, Emblèmes, Traces* (1986), Paris, Flammarion, tr.fr., 1989. «Traces», p.139-180.

42. P.Laubriet dans *L'Intelligence de l'art chez Balzac* (Paris, Didier 1961) souligne le sentiment que Balzac lui-même avait de ses dons d'observation. Il cite une lettre à madame Hanska dans laquelle le romancier déclare : «J'ai été pourvu d'une grande puissance d'observation», puissance qu'il rattache à l'expérience de professions diverses, et à sa sensibilité souffrante d'«âme[...] méconnue[...]» et de «pauvre[...]» (p. 234). Voir aussi, sur cette question de l'observation, A.M.Baron, *Le Fils prodige. L'Inconscient de «La Comédie humaine»*, Nathan, «Le Texte à l'œuvre», 1993, chap.IV, et Ph. Dufour, *Le Réalisme*, PUF, coll «Premier cycle», 1998 : l'auteur distingue, de façon très éclairante, plusieurs formes de réalisme, dont un réalisme de l'observation, illustré notamment par Balzac, à côté du réalisme de la perception, de la vision, de la sensation.

dont Hugo, Zola, ont cette même sensibilité aux « dessous » dont l'appréhension nécessite une observation attentive.

Toujours dans la *Théorie de la démarche*, Balzac évoque des modèles d'observateur : Lavater, bien sûr, mais aussi Gall, « Mesmer, Cuvier, Lagrange, le docteur Mereaux [...], Bernard de Palissy [...], le marquis de Worcester, Newton, enfin le grand peintre et le grand musicien[...]» (*PVS*, XII, 276). L'homme de science, ou de « science », l'artiste, voilà les modèles. Dans ses récits de même, artistes, hommes de science, en particulier médecins, tel Bianchon, aptes à produire des diagnostics sur des symptômes, mais aussi prêtres et hommes de loi constituent les observateurs de référence. Sont encore mis en valeur, dans la *Physiologie du mariage*, « la femme qui aime » (on pense au jaloux de Proust), « le diplomate qui trompe, l'administrateur habile ou le souverain obligés de démêler d'un coup d'œil l'amour, la trahison ou le mérite inconnus » (*Phy*, XI, 1044). L'observateur est également désigné par les mots de « connaisseur » (*CM*, III, 549), ou « penseur » (*UM*, III, 770), ou « physiologiste » (*ibid.*, 773), ou « anatomiste », voire « anatomiste[...] de la pensée » (*TA*, VIII, 576)... Il se distingue des « gens habitués à tout juger sur un examen superficiel » (*In.*, III, 429). Il peut être comparé à un « Sauvage » qui « devine ses ennemis à des indices invisibles à l'œil d'un Européen » (*TA*, VIII, 577), rapprochement tout à fait conforme à ceux qu'établit C. Ginzburg entre les savants en signes, dont les physiognomonistes, et les chasseurs attentifs aux empreintes. L'historien citait un passage de *Zadig*, comme Balzac à propos de l'intuition des femmes qui « ramassent » « ces riens » « avec l'intelligence du sage arabe dans *Zadig* » (*H*, II, 530)⁴³. Mais dans la même *Théorie de la démarche*, Balzac évoque des modèles d'observateur moins attendus puisqu'il convoque d'autres sens que la vue, car « il n'y a pas d'observation possible, sans une éminente perfection de sens [...] » (*PVS*, XII, 277).

Il vante en effet les talents d'un certain Reuchlin, « un moine de Prague », qui « avait un odorat si fin, si exercé, qu'il distinguait une jeune fille d'une femme ; et une mère, d'une femme inféconde » (*PVS*, XII, 276), et de l'aveugle évoqué par Diderot, qui « possédait une connaissance si approfondie de la voix humaine, qu'il avait remplacé le sens de la vue, relativement à l'appréciation des caractères, par des diagnostics pris dans les intonations de la voix » (*ibid.*) – Balzac pouvait

43. C.Ginzburg, *op.cit.*

trouver une référence à ce texte de Diderot dans l'édition Moreau, dans un supplément (II, III, 39-40).

Il est plus novateur lorsqu'il développe l'idée d'une variation dans les rythmes d'observation, retenue ou fulgurante : elle a « cette lenteur qui sert à ne jamais découvrir un des points du cercle sans observer les autres, et cette promptitude qui mène d'un seul bond du pied à la tête » (*ibid.*, 277). Cette variation est illustrée par le style. Longs et détaillés, les portraits produisent, en effet, une impression de lenteur, impression qui parfois résulte aussi des répétitions dues aux efforts d'un personnage dont le point de vue est adopté : dans le portrait de Benassis vu par Genestas, seule la deuxième mention du nez apporte son interprétation, parce que Genestas revient sur ce détail qu'il n'avait pas compris d'emblée⁴⁴ ; la fulgurance pourra ressortir, quant à elle, de l'emploi d'un « tout » énergique, synthétique, subsumant l'ensemble des traits indiciaires :

Tout en lui révélait des passions terribles, une audace qui ne reculait devant rien. (*Cath.*, XI, 217)

Tout semblait douteux chez lui, tout ressemblait à son âge, à son nez, à son regard. (*Bou.*, VIII, 78)

Quand la sagacité est exceptionnelle, elle devient « don de seconde vue »⁴⁵ : certains personnages en sont dotés et l'exercent sur les choses comme sur les hommes ; cette puissance d'observation passe par une identification presque magique⁴⁶, ou présente les caractères d'une faculté d'anticipation irrationnelle : la référence à l'instinct, et au somnambulisme qui suppose un sommeil de la raison, le suggère :

L'intuition est une des facultés de l'HOMME INTÉRIEUR dont le Spécialisme est un attribut. Elle agit par une imperceptible sensation ignorée de celui qui lui obéit : Napoléon s'en allant instinctivement de sa place avant qu'un boulet n'y arrive. (LL, XI, 688)

Que certains êtres aient le pouvoir d'apercevoir les faits à venir dans le germe des causes, comme le grand inventeur aperçoit une industrie, une science dans un effet naturel inaperçu du vulgaire, ce n'est plus une de ces

44. Voir R. Borderie. « Ressemblance et interprétation : à propos d'un portrait du *Médecin de campagne* ». in *La Lecture littéraire* n°1, « L'Interprétation ». Klincksieck, nov.1996. p.71-86.

45. Sur ce point, voir S.J.Bérard. « Une énigme balzacienne : la spécialité », *L'Année balzacienne* 1965. p.61-82.

46. On se rappelle ce passage de *Facino Cane* où Balzac semble parler de lui : « Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au-delà ; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui comme le derviche des *Mille et une Nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles. » (*FC*, VI, 1020)

violentes exceptions qui font rumeur, c'est l'effet d'une faculté reconnue, et qui serait en quelque sorte le somnambulisme de l'esprit. (CP, VII, 586)

Sous le nom de « spécialité » l'observation transgresse les frontières du matériel et du spirituel, transcende le temps puisqu'elle s'exerce sur le passé, le présent et l'avenir ; elle est divine :

La Spécialité consiste à voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles. [...] (Spécialité, species, vue, spéculer, voir tout, et d'un seul coup ; speculum, miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière). Jésus était Spécialiste [...]. (LL, XI, 688)

Cette forme de « voyance », moins en accord avec la veine naturaliste plus rationaliste de la physiognomonie, peut, en revanche, être rattachée à sa veine astrologique car il s'agit bien de « prédire » :

Prédire à un homme les événements de sa vie à l'aspect de sa main, n'est pas un fait plus extraordinaire chez celui qui a reçu les facultés du Voyant, que le fait de dire à un soldat qu'il se battra, à un avocat qu'il parlera, à un cordonnier qu'il fera des souliers ou des bottes, à un cultivateur qu'il fumera la terre et la labourera. (CP, VII, 585)

Décrire

Dans la physiognomonie, Balzac pouvait donc trouver les éléments d'une théorie de l'observation, qu'il approfondit et exploite en romancier. Mais Lavater manifestait aussi un grand souci de l'expression. Selon lui, le don d'observation doit s'assortir non seulement d'un talent pour le dessin, mais de talents pour l'écriture :

Sans une grande richesse de langage, personne ne deviendra un habile physionomiste ; et la langue la plus riche est encore indigente, comparée aux besoins de la physiognomonie. – Ainsi, non-seulement le physionomiste doit posséder sa langue à fond ; il doit être aussi le créateur d'un langage nouveau, également précis, agréable, naturel et intelligible. (I, I, 331)

De même selon Balzac, « il ne s'agit pas seulement de voir », ou d'observer ;

[...] il faut encore se souvenir et empreindre ses impressions dans un certain choix de mots, et les parer de toute la grâce des images ou leur communiquer le vif des sensations primordiales. (Pré.PCh., X, 51-52)

Beaucoup d'hommes distingués sont doués du talent d'observer, sans posséder celui de donner une forme vivante à leurs pensées ; comme d'autres écrivains ont été doués d'un style merveilleux, sans être guidés par

ce génie sagace et curieux qui voit et enregistre toute chose. De ces deux dispositions intellectuelles résultent, en quelque sorte, une vue et un toucher littéraires. [...] La réunion des deux puissances fait l'homme complet [...]. (*Pré.PCh.*, X, 52)

Sur le plan discursif, la physiognomonie lui proposait donc des schèmes descriptifs, et d'abord une décomposition tripartite du corps (tête, poitrine, ventre), décomposition dont Cureau attribue l'idée à Aristote, et que Lavater reprend, en distinguant à son tour dans le visage, synthèse de l'ensemble, les yeux :

Ajoutons que le visage est le représentant ou le sommaire de ces trois divisions : le front, jusqu'aux sourcils, miroir de l'intelligence ; le nez et les joues, miroir de la vie morale et sensible ; la bouche et le menton, miroir de la vie animale, tandis que l'œil serait le centre et le sommaire de toutes ces existences, quoiqu'on ne puisse trop répéter que les trois vies se retrouvant dans toutes les parties du corps, y ont aussi partout leur expression. (I, I, 170)

Ces décompositions contiennent autant de lieux du corps, et suivent un ordre plutôt descendant⁴⁷ ; mais Lavater, dans ses commentaires d'images, ne s'astreint pas à un ordre fixe. Balzac, à son tour, tire parti de l'inventaire et adopte l'ordre qui lui plaît. Entre autres nombreux exemples, on voit que la description est systématiquement descendante pour Félicité des Touches, dans *Béatrix* (B, II, 694-695), mais que de Pauline de Villenoix sont évoqués d'abord l'ensemble des traits du visage, puis les yeux, le front, le teint, les gestes ou mouvements, et de nouveau le teint, enfin la personne en entier (*LL*, XI, 658-659), ou que de Violette, personnage secondaire d'*Une ténébreuse affaire*, le romancier décrit la figure, les yeux, puis les jambes et leur habillement, celui du buste ; les cheveux sont ensuite évoqués, puis le maintien à cheval du personnage, et sa bouche, ses rides, les lignes de son visage... (*TA*, VIII, 517). Balzac se donne toute liberté, mais on peut noter l'importance accordée, par lui comme par Lavater et dans la plus pure tradition, aux yeux, « miroir de l'âme ».

Lavater, d'autre part, à la fois proposait une interprétation de traits extérieurs d'abord décrits ou imagés, et une description des traits phy-

47. J.J.Courtine écrit (*in* «Corps, regard, discours. Typologies et classifications dans les physiognomonies de l'âge classique», *Langue française* n°74, 1987, p.108-128) : «Les formes discursives de l'observation et de la description du corps humain sont demeurées extrêmement stables et répétitives depuis l'invention de l'écriture ; ainsi dans les anciens traités mésopotamiens, la description physique du visage est effectuée selon l'ordre suivant, proche de celui qui régit la distribution des énoncés dans les ouvrages du XVI^e ou du XVII^e siècle : 1) le haut du crâne, 2) l'occiput, 3) le front, 4) la chevelure, 5) les tempes, 6) les sourcils, 7) les paupières, 8) les yeux, 9) les oreilles, 10) le nez, 11) la bouche, 12) les dents, 13) la langue.»

siques associés aux qualités morales d'abord énoncées. De même Balzac tantôt part du corps, du visage, comme dans cet exemple déjà cité :

Le nez, exactement celui d'un chien de chasse, épaté, fendu du bout, curieux, intelligent, chercheur, et toujours au vent, au lieu d'avoir une expression de bonhomie, était ironique et moqueur [...] (*Bou.*, VIII, 61) ;

tantôt part du moral :

[...] mais la puissance de cœur et l'ardeur d'intelligence [...] éclataient sur son front qu'on eût dit taillé dans du marbre de Carrare. (*CV*, IX, 809)

Les verbes « éclater », « exprimer », ou encore « indiquer », « annoncer », « trahir », « étaler »..., les tournures attributives (« le nez ... était ironique et moqueur »), ou génitives (« des natures blondes et d'une apparente tranquillité » (*Bou.*, VIII, 60)) lui servent à articuler les plans, que souvent il mêle plus étroitement par l'épithète : il parle par exemple de nez « épaté, fendu du bout », et dans la foulée, introduit des adjectifs moraux : « curieux », « intelligent » ; il évoque ailleurs une bouche « violente et impérieuse » (*Lys*, IX, 1002), une taille « inflexible et jalouse » (*ibid.*, 997). Il est vrai aussi que souvent le romancier laisse au lecteur le soin d'interpréter, ce qu'il fait sans mal dans un cas comme celui-ci, exclusivement descriptif :

Cet inconnu, homme trapu, large des épaules, lui montrait une tête presque aussi grosse que celle d'un bœuf, avec laquelle elle avait plus d'une ressemblance. Des narines épaisses faisaient paraître son nez encore plus court qu'il ne l'était. Ses larges lèvres retroussées par des dents blanches comme de la neige, ses grands et ronds yeux noirs garnis de sourcils menaçants, ses oreilles pendantes et ses cheveux roux appartenaient moins à notre belle race caucasienne qu'au genre des herbivores. (*Ch.*, VIII, 914)

Paresse, stupidité, lâcheté... La tradition physiognomonique, on s'en doute, n'est guère laudative sur pareille ressemblance, bien illustrée dans l'édition Moreau par des têtes de bœufs mis en rapport avec des têtes d'hommes (V, X, 120). Balzac compte sur le « savoir » de son lecteur.

Lavater, d'autre part, étudiait volontiers des représentations d'hommes célèbres, pour leur exemplarité physiognomonique. Le romancier, lui aussi, emploie la référence illustre : Alphonse de Montauran, « âme capable de grandes choses », a « un menton à la Bonaparte » (*Ch.*, VIII, 975), « Héliogabale devait être ainsi » écrit-il à propos de Rigou (*Pay.*, IX, 243) ; ou encore, *via* la peinture, à propos d'apôtres – il en est aussi question dans l'ouvrage de Lavater – il dit du front de Sauviat : « Son front ne manquait pas de noblesse, il ressem-

blait au front classique prêté par tous les peintres à saint Pierre [...]. » (CV, IX, 645)

Plus encore, Balzac explore des pistes dont Lavater donnait l'idée sans vraiment les exploiter lui-même⁴⁸. Ainsi le romancier enrichit la palette des couleurs ; de fait le Suisse, qui prônait l'étude des silhouettes, se fiait surtout aux lignes, aux formes. Mais la minutie d'un Buffon, cité par lui (I, II, 141-142), a pu inspirer Balzac sur le point précis de la couleur des yeux. Buffon distinguait les nuances de l'« orangé » (« jaune brun », « orange foncé », « jaune moins brun »...) ; Balzac s'étend sur le « cercle orangé » des yeux de Camille Maupin : « c'est du bronze entouré d'or », « [...] l'or de son regard allume le blanc jaune et tout flambe » (B, II, 694).

Il est vrai aussi qu'un Diderot se montrait déjà très attentif aux couleurs, à celles de la passion, pour la peinture⁴⁹, que la théorie humorale ne négligeait pas celles du teint, que Porta ou Cureau lui accordaient de l'importance dans une simple perspective anatomique. Balzac, quant à lui, développe ces notations en leur donnant un sens dans la perspective de la théorie humorale, qui rencontre la pathognomonie, dans une perspective ethnologique, ou simplement anatomique :

Certes Diane ne paraissait pas avoir vingt-cinq ans. [...] Si les émotions violentes ont le pouvoir de jaunir les tons blancs chez les gens d'un tempérament sanguin, mélancolique, de verdir les figures lymphatiques, ne faut-il pas accorder au désir, à la joie, à l'espérance, la faculté d'éclaircir le teint, de dorer le regard d'un vif éclat, d'animer la beauté par un jour piquant comme celui d'une jolie matinée ? (SPC, VI, 968)

Sa peau, marbrée de taches rouges qui paraissaient à travers ses rides, annonçait un tempérament sanguin [...] (B, II, 652)

Elle a ce teint olivâtre au jour et blanc aux lumières, qui distingue les belles Italiennes [...]. (B., II, 693)

48. Baldensperger dans ses *Études d'histoire littéraire, op.cit.*, insiste déjà sur l'élargissement thématique de la description balzacienne.

49. « Mais j'allais oublier de vous parler de la couleur de la passion : j'étais pourtant tout contre. Est-ce que chaque passion n'a pas la sienne ? Est-elle la même dans tous les instants d'une passion ? La couleur a ses nuances dans la colère. Si elle enflamme le visage, les yeux sont ardents ; si elle est extrême et qu'elle serre le cœur au lieu de le détendre, les yeux s'égarer, la pâleur se répand sur le front et sur les joues, les lèvres deviennent tremblantes et blanchâtres. Une femme garde-t-elle le même teint dans l'attente du plaisir, dans les bras du plaisir, au sortir de ses bras ? Oh, mon ami, quel art que celui de la peinture ! » (*Essais sur la peinture, op.cit.*, « Mes petites idées sur la couleur », p.357).

Le cou et les épaules expliquaient par leur pâleur d'herbe étiolée la maigreur des bras jetés en avant et croisés. (*P*, IV, 35)

[...] sa figure pâle avait ce teint aigre et chaud qui distingue certains blonds ; [...] ses yeux d'un gris bleu scintillaient, sa belle âme se montrait là seulement [...]. (*Cath.*, XI, 216)

D'autre part, Lavater avouait son ignorance en matière d'interprétation du langage et de la voix, mais il en soulignait l'intérêt, et à sa suite, ou à sa place, les éditeurs proposaient un long développement sur la question⁵⁰. Balzac à son tour exploite la mine, et trouve ses moyens. Il évoque des particularités de diction dans ses portraits⁵¹ – par exemple à propos de Mme de Mortsauf :

Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clefs d'une flûte ; il expirait onduleusement à l'oreille d'où il précipitait l'action du sang. [...] la manière dont elle attaquait les *t* accusait le despotisme du cœur. Elle étendait ainsi, sans le savoir, le sens des mots, et vous entraînait l'âme dans un monde surhumain (*Lys*, IX, 995) ;

et des particularités d'expression – ainsi pour Pauline de Villenoix :

[...] ses paroles attestaient l'esprit doux et caressant de la femme. (*LL*, XI, 659)

Dans ses portraits de voix, le romancier a recours à des métaphores puisées dans un autre domaine du sensible : « [...] en entendant surtout sa voix grêle et clairette [...] un physiologiste eût parfaitement compris pourquoi ce grand, gros, épais cultivateur adorait son fils unique » (*UM*, III, 773), il mêle termes concrets et moraux : la voix d'Albert Savarus est « [...] d'une douceur pénétrante, et qui m'a surpris au Palais par sa facilité, la vraie voix de l'orateur, tantôt pure et rusée, tantôt insinuante, et tonnante quand il le faut, puis se pliant au sarcasme et devenant alors incisive » (*AS*, I, 928-929) ; il renvoie aussi aux canons de l'art oratoire (« la vraie voix de l'orateur » dans l'exemple qui précède), à des orateurs illustres dont Mirabeau pour Marcas (*ZM*, VIII, 835). Ou encore il exploite un lexique et des référents musicaux, par exemple à propos du chevalier de Valois :

50. Lavater, *op.cit.*, vol. II, t.III, p.35 : XVI. «Du langage et de la voix» : «Mon ignorance parfaite dans l'art de la musique n'empêche de traiter scientifiquement la matière qui fait le sujet de ce chapitre ; mais je n'en suis pas moins persuadé que si l'homme était borné uniquement au sens de l'ouïe, ce sens tout seul lui suffirait pour faire de grands progrès dans la connaissance de ses semblables. [...] Le son de la voix, son articulation, sa douceur et sa rudesse, sa faiblesse et son étendue, ses inflexions dans le haut et dans le bas, la volubilité et l'embarras de la langue, tout cela est infiniment caractéristique.» Sur ce thème, les éditeurs développent un long «supplément». Porta et Cureau déjà s'étaient intéressés à la question.

51. Porta avait abordé le sujet : par exemple, une «légère corruption de mots» et une mauvaise prononciation dénote «l'homme fol, impétueux, et sujet à se courroucer» (Porta, *op.cit.*, livre II, p.244).

[...] son organe vous eût surpris par des sons amples et redondants. Sans posséder le volume des colossales basses-tailles, le timbre de cette voix plaisait par un médium étoffé, semblable aux accents du cor anglais, résistants et doux, forts et veloutés (*VF*, IV, 814),

à propos de Théodose, nerveux et colérique :

La bouche, d'une sinuosité tout agréable [...] semblait le merveilleux instrument d'un presque organe suave dans le médium auquel Théodose se tenait toujours, et qui dans le haut vibrait aux oreilles comme le son d'un gong. Ce fausset était bien la voix de ses nerfs et de sa colère. (*Bou.*, VIII, 61),

et à propos de Z. Marcas, encore, dont la voix exceptionnelle comme l'homme qui la possède, « frapp[e] » :

Nous restâmes frappés [...] de la richesse, de la profondeur et de la plénitude de cet organe, qui ne peut se comparer qu'à la quatrième corde du violon de Paganini. (*ZM*, VIII, 839)

La physiognomonie des sexes (« voix douce comme une voix de femme »), ou l'évocation d'une situation caractéristique (« comme une voix de femme qui laisse tomber un aveu ») lui permettent, dans le cas de Louis Lambert, de raffiner la description, tout comme l'association de métaphores hétérogènes, morales, intellectuelles, et sensorielles :

Il en était de sa force et de son organe comme de son regard : même mobilité, mêmes caprices. Sa voix se faisait douce comme une voix de femme qui laisse tomber un aveu ; puis elle était, parfois, pénible, incorrecte, raboteuse, s'il est permis d'employer ces mots pour peindre des effets nouveaux. (*LL*, XI, 605)

Enfin, et pour compléter la palette sensorielle, si Balzac ne tire guère parti d'une note de Lavater sur l'odeur, ni des développements sur la question faits par les éditeurs encore soucieux de combler les manques⁵², il introduit des sensations tactiles, comme l'ancienne théorie des tempéraments qui tenait compte du chaud, du froid, du sec et de l'humide ; la main, en particulier, est de ce point de vue valorisée par lui en théorie — « Le froid et le chaud dont elle [la main] est passible ont de si imperceptibles nuances, qu'elles échappent aux sens des gens irréfléchis ; mais un homme sait les distinguer, pour peu qu'il se soit adonné à l'anatomie des sentiments et des choses de la vie humaine » (*Phy*, XI, 1078) —, et dans la pratique du portrait : Rasti-

52. Dans le cadre d'une physiognomonie ethnologique. Lavater introduit en effet l'idée qu'il existe des « odeurs nationales » (*op.cit.*, vol.II, t.IV, p.35), suggestion que les éditeurs adoptent et développent longuement... En matière de portraits romanesques, on voit apparaître des notations olfactives chez Zola, par exemple à propos de Nana, dans *L'Assommoir*: « Elle a l'odeur mûre d'une femme faite » (*Le Livre de poche*, Paris, 1996, p.409).

gnac voyant Mme de Restaud en tenue du matin, chez elle, sent « la fraîcheur épanouie des mains de cette femme sans avoir besoin d'y toucher » (*PG*, III, 97).

Dans le champ du visible, pour revenir à lui, le romancier s'intéresse de plus à des thèmes peu traités par le Suisse mais au moins mentionnés ou esquissés par lui. Par exemple, à propos des oreilles, Lavater, qui reconnaissait « ingénument que ce sujet [était] encore assez neuf » pour lui (I, IV, 207), abordait le motif, croquis à l'appui (une série d'oreilles...), sans s'y attarder. Balzac aurait-il retenu la suggestion, lui qui ne néglige pas cette partie du corps et l'interprète avec assurance ?

Les oreilles bien détachées possédaient une sorte de mobilité comme celles des bêtes sauvages, toujours sur le qui-vive. (*TA*, VIII, 503)

Deux mèches de couleur indécise [...] flottaient au-dessus des oreilles larges, hautes et sans ourlet, trait qui révèle la cruauté dans l'ordre moral quand il n'annonce pas la folie. (*Pay.*, IX, 243)

Ses oreilles petites et bien contournées étaient, suivant son expression, des oreilles d'esclaves et de mère. (*Lys*, IX, 996) `

L'oreille a des enroulements délicats, signe de bien des délicatesses cachées. (*B*, II, 695)

Il en est de même pour la démarche, peu traitée par l'essayiste, mais au moins notée par lui (II, III, 17, et III, V, 77) ; elle devient, avec le maintien, les manières, un objet important pour Balzac, qui lui a même consacré un traité selon l'esprit de son époque. Celle-ci était portée aux Codes, aux Arts, ouvrages journalistiques prétendant décrire et réglementer les divers aspects de la vie quotidienne, ouvrages auxquels le romancier n'a pas dédaigné de mettre la main. Et Balzac, dans ses portraits, retrouve aussi bien de très anciennes idées, par exemple à propos des mélancoliques dont l'air penché, comme celui de *La Mélancolie* de Dürer, est attendu. Ainsi, Z. Marcas « allait lentement, d'un pas qui peignait une mélancolie profonde, la tête inclinée en avant et non baissée à la manière de ceux qui se savent coupables. » (*ZM*, VIII, 834)

De même l'importance de l'habillement était remarquée par Lavater sans être approfondie, quoiqu'il donnât des pistes pour le faire :

Disons un mot aussi de l'habillement : il est très nécessaire d'y avoir égard, si l'on veut pénétrer dans la connaissance de l'homme. [...] La propreté et la négligence, la simplicité et la magnificence, le bon et le mauvais goût, la présomption et la décence, la modestie et la fausse honte : voilà autant de

choses qu'on distingue à l'habillement seul ; la couleur, la coupe, la façon, l'assortiment d'un habit, tout cela est expressif encore, et nous caractérise. (II, III, 78-79)

Balzac enchaîne – c'est un sujet à la mode :

Pourquoi la toilette serait-elle donc toujours le plus éloquent des styles, si elle n'était pas réellement tout l'homme, l'homme avec ses opinions politiques, l'homme avec le texte de son existence, l'homme hiéroglyphé ? Aujourd'hui même encore, la *vestignomie* est devenue presque une branche de l'art créé par Gall et Lavater. (PVS, XII, 251) ⁵³

Ainsi Gérard, dans *Le Curé de village* rappelle par sa négligence vestimentaire habituelle le juge Popinot ou Balthazar Claës — « La manière dont ses vêtements étaient mis et boutonnés, sa cravate négligée, sa chemise sans fraîcheur offraient les marques de ce défaut de soin sur eux-mêmes que l'on reproche aux hommes de science, tous plus ou moins distraits » (CV, IX, 809) —, et Contenson porte « sa vie » et « ses mœurs » sur son costume — « Et quels commentaires de sa vie et de ses mœurs n'étaient pas écrits dans son costume, pour ceux qui savent déchiffrer un costume ?.. » (SetM, VI, 523) —.

Même la description balzacienne du lieu dans lequel vit habituellement le personnage, description souvent intégrée dans le portrait comme dans un tableau, rappelle certaines déclarations de Lavater dont :

Il resterait encore quelques remarques à faire sur le choix et sur l'arrangement des meubles. Souvent, d'après ces bagatelles, on peut juger de l'esprit et du caractère du propriétaire : mais on ne doit pas tout dire. (II, III, 79)

Il est vrai que tout ce qui entoure l'homme agit sur lui ; mais d'un autre côté il agit aussi sur les objets extérieurs et s'il en reçoit des modifications, lui-même modifie ses contours.

De là vient qu'on peut encore juger du caractère d'un homme par son habillement, sa maison, ses meubles. C'est la nature qui nous forme, mais nous transformons son ouvrage, et cette métamorphose même nous devient naturelle. Placé dans ce vaste univers, l'homme s'y ménage un petit monde à part, qu'il fortifie, retranche, arrange à sa manière, et dans lequel on retrouve toute son image. (I, I, 228-229)

53. Buffon, cité par Mercier, écrivait à ce sujet : « La manière de se vêtir est une indication infailible du caractère des individus » (*Tableau de Paris, op.cit.*, t.1, p.424).

Balzac entonne, notant directement dans ces lignes bien connues de l'Avant-propos, l'action du personnage sur l'environnement plutôt que la réciproque :

L'animal a peu de mobilier, il n'a ni arts, ni sciences ; tandis que l'homme, par une loi qui est à rechercher, tend à représenter ses mœurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il approprie à ses besoins. (I, 9)

Dans ces conditions, la description du milieu n'est pas seulement le fond sur lequel se détache la figure, mais le développement du portrait du sujet dont le milieu est l'image :

Jules étudia tout. Il regarda fort attentivement le visage jaune de Mme Gruget, ses yeux gris, sans sourcils, dénués de cils, sa bouche démeublée, ses rides pleines de tons noirs, son bonnet de tulle roux, à ruches plus rousses encore, et ses jupons d'indienne troués, ses pantoufles usées, sa chaufferette brûlée, sa table chargée de plats et de soieries, d'ouvrages en coton, en laine, au milieu desquelles s'élevait une bouteille de vin. Puis, il se dit en lui-même : « Cette femme a quelque passion, quelques vices cachés, elle est à moi. » (*F*, V, 869)

C'est d'une passionnée de jeu qu'il s'agit. Elle rappelle la monomane peinte par Géricault ; mais l'artiste peignait sur fond neutre son modèle, alors que la description du cadre ici individualise la femme, et contribue à la révéler, comme les fonds de Rembrandt dont parle Delacroix. Ce dernier écrivait en effet du maître hollandais :

Les paysages du Titien, de Rembrandt, du Poussin sont, en général, en harmonie avec leurs figures. Chez Rembrandt même – et ceci est la perfection – le fond et les figures ne font qu'un. L'intérêt est partout : vous ne divisez rien, comme dans une belle vue que nous offre la nature et où tout concourt à vous enchanter.⁵⁴

Le portrait de Gobseck (*Gb.*, II, 964 sqq.), usurier originaire d'Anvers, est de ce point de vue exemplaire puisque Balzac rapproche son personnage de « ces alchimistes » et de « ces petits vieillards peints par Rembrandt ou par Metzù ». Très intéressante dans sa construction, la description entrelace toutes sortes d'éléments ; l'avoué Der-ville, qui évoque l'usurier dans le salon de la vicomtesse de Grandlieu, parle d'abord de ses cheveux, de son visage, de sa façon de parler, de son âge, puis de son habitation et de ses mœurs ; il retrace ensuite certains gestes, une expression de sa physionomie, revient sur sa façon de parler, sur sa demeure etc. Or le ressort du personnage, c'est l'économie (« À l'imitation de Fontenelle, il économisait le mouvement

54. Delacroix, *Dictionnaire des Beaux-Arts*. Paris, Hermann, «Savoir : sur l'art», 1996, p.144.

vital... » (*ibid.*, 965)) ; et dans ce portrait sinueux, tout exemplifie ce trait de mœurs, y compris, donc, le lieu d'habitation, effet d'un mode de vie (le personnage façonne son environnement), cause de celui-ci (c'est le principe réciproque, dont parlait Lavater ; Balzac l'illustre : un ancien habitat conventuel appelle un mode de vie à l'avenant), et image d'un personnage (« [...] sa maison et lui se ressemblaient. Vous eussiez dit de l'huître et de son rocher » (*ibid.*, 966)) – icône et indice, au sens peircien, se conjuguent ; fond et figure, en termes de peinture, « ne font qu'un ».

L'extension du domaine des apparences interprétables, qui déborde le personnage en annexant choses, lieux, environnement, et la multiplication de l'éventail des signes à déchiffrer, des détails à donner, inspire l'idée d'un univers humain saturé de sens, Lavater ne pensait pas autrement. Mais la saturation peut s'accompagner de confusion, Lavater en donnait aussi l'idée.

Une physiognomonie problématique

Le Suisse soulignait à plusieurs reprises le caractère équivoque de certains signes. Les cheveux roux par exemple peuvent, selon lui, marquer l'extrême bonté ou l'extrême méchanceté (I, II, 217) ; ou encore, en partant du moral, « [...] il faut bien observer que la crainte et la timidité peuvent donner à la physionomie la plus honnête une apparence de malhonnêteté » (III, V, 278). Le romancier à son tour met en avant cette idée de confusion des signes ; elle apparaît, par exemple, dans le double sens de certaines apparences : la sottise et le génie ont le même air absent, on peut s'y tromper, en voyant le juge Popinot (*In.*, III, 456-457) ; ou encore le génie, encore lui, se manifeste par les mêmes dehors que les « vices » « engendr[és] par la misère » est-il dit à propos de Balthazar Claës (*RA*, X, 672).

Balzac semble en particulier se rappeler toute la difficulté, et la fécondité sur le plan romanesque, du cas Socrate. Ce cas a fait couler beaucoup d'encre, à cause du scandale d'un homme laid physiquement, et beau moralement : en lui s'opère un mélange qui choque... Ce sage « qui a été un exemplaire parfait en toutes grandes qualitez », Montaigne a « despit qu'il eust rencontré un corps et un visage si vilain, comme ils disent, et disconvenable à la beauté de son âme, [C] luy si amoureux et si affolé de la beauté »⁵⁵. Lavater s'y intéresse à son tour ; il évoque Zopyre qui aurait dit du philosophe,

55. Montaigne, *Les Essais*, PUF, tome II, Paris, 1965. «De la phisionomie», III, 12. p.1057.

d'après son visage, qu'il était « stupide, brutal, voluptueux et adonné à l'ivrognerie » (II, III, 270). Pour résoudre le paradoxe, Lavater propose plusieurs réponses, dont voici les principales :

1. Socrate est une exception ; elle ne suffit pas à mettre en question la validité des principes physiognomoniques.

2. Son apparence n'est pas laide ; elle échappe aux canons ordinaires de la beauté (Lavater, qui connaît et cite Burke par ailleurs, s'oriente sans le dire vers le sublime) :

Les hommes d'un caractère prononcé, plein d'énergie, et dont les forces agissent en sens contraire, ont ordinairement dans l'ensemble de leur extérieur quelque chose de désagréable, de dur et d'équivoque, bien différent par là même de ce que le Grec, l'artiste et l'homme de goût nomment *beauté*. Et, à moins que d'avoir étudié et compris l'expression de ces physionomies, il est clair qu'elles doivent blesser l'œil qui cherche uniquement la beauté. (II, III, 273)

Cette forme particulière de beauté est le signe d'un grand caractère :

D'ailleurs le saillant des os de l'œil, les sourcils, la tension des muscles entre les sourcils, la largeur du dos de ce nez, l'enfoncement de ces yeux, cette élévation de la prunelle ; combien toutes ces parties, considérées séparément ou dans l'ensemble, sont expressives ! combien elles concourent à marquer les grandes dispositions intellectuelles, même des facultés déjà toutes développées et parvenues à leur parfaite maturité ! (II, III, 279)

3. Il faut distinguer des autres les traits significatifs, en l'occurrence les traits mobiles : en eux se réfugie l'expression de la vraie personnalité :

Les plus belles formes du visage sont souvent celles qui cachent les plus grands vices. Souvent aussi ce n'est qu'un seul petit trait qui décèle le vice, et ce trait est d'autant plus difficile à exprimer par le burin, qu'il n'est sensible que lorsque le visage est en mouvement. Il en est de même des visages aussi laids, ou plutôt aussi marqués, aussi énergiques que celui de notre Socrate : les plus nobles, les plus frappants caractères de sagesse et de vertu ne s'exprimaient sur sa physionomie que par de petits traits, souvent mobiles, et dont la plupart ne pouvaient être aperçus qu'au moment où l'œil le contemplait. (II, III, 280)

4. Un travail sur lui-même a permis à Socrate d'améliorer ses dispositions – c'était la réponse du philosophe, réponse que Montaigne ne prenait pas au sérieux (« [...] jamais ame si excellente ne se fit elle-même »⁵⁶) ; cette amélioration, poursuit Lavater, devait être sensible surtout dans les traits mobiles du visage, sacrifiés par la statuaire – la

réponse relève encore de la pathognomonie, qui décidément sert bien à l'essayiste pour sauver la physiognomonie des traits fixes !

Revenons à Socrate. Il déclara que la méditation et des efforts soutenus avaient corrigé son caractère ; et je pense qu'on devait s'en apercevoir sur son visage. Mais de quelle manière ce changement s'y exprimait-il ? Imperceptible dans les parties solides, il devenait plus sensible dans les parties molles, mais il était surtout remarquable dans l'action des parties musculaires, et dans l'esprit de la physionomie, auquel le pinceau, et moins encore le burin ne saurait atteindre. (II, III, 283)

À sa suite, Balzac pouvait rendre problématiques les correspondances entre l'âme et le corps. Il se plaît donc à souligner, sur un plan général, le paradoxe de certaines mésalliances, de contrastes radicaux entre physique et moral, l'arrière-plan épistémologique par ailleurs revendiqué (Lavater, Gall sont toujours en toile de fond comme garants de l'harmonie entre l'apparence et l'être) rendant encore plus saillant le désaccord de l'un et de l'autre :

De même qu'il se rencontre des âmes tendres et délicates en des corps d'une rudesse minérale, de même, il existe des âmes de bronze enveloppées de corps souples et capricieux, dont l'élégance attire l'amitié d'autrui, dont la grâce sollicite des caresses [...]. (*Phy*, XI, 1161)

Ce désaccord peut prendre la valeur d'un « contresens physiognomique[...]» (*MM*, I, 472), soit d'une exception qui confirme la règle (c'est une des interprétations du cas Socrate) ; il permet d'élaborer des personnages surprenants, complexes, parfois dangereusement séducteurs :

Cette belle lady, si svelte, si frêle, cette femme de lait, si brisée, si brisable, si douce, d'un front si caressant, couronnée de cheveux de couleur fauve et si fins, cette créature dont l'éclat semble phosphorescent et passager est une organisation de fer. (*Lys*, IX, 1144)

Quant à la conversion en beauté nouvelle de traits tenus pour laids par le vulgaire et leur association avec des dispositions morales hors du commun (c'est la deuxième interprétation du cas Socrate), elle se retrouve en particulier dans des portraits d'artistes bien doués, aux visages tourmentés, symptomatiques de leurs talents pour qui n'est pas inféodé aux critères ordinaires du beau, on y reviendra. Ou encore (c'est la troisième solution), Balzac souligne le repli du sens dans certains traits physiques, voire dans un seul, c'est le cas de M. d'Hauteserre (« [...] le seul indice de force se trouvait dans ses

56. Montaigne, *op.cit.*, p.1058.

sourcils touffus qui conservaient leur couleur noire, et dans la vive coloration de son teint ; mais cet indice ne mentait point [...] » (*TA*, VIII, 543)). Et encore, autre modalité d'illustration de la troisième solution, une considération physiognomonique d'un certain type pourra contrebalancer l'insuffisance de l'interprétation opérée sur un autre plan : le trait ethnologique (et professionnel) ici compense la mise en défaut de la physiognomonie anatomique en délivrant le sens des apparences :

Quoique gros, court et ventripotent, à jambes grasses et à mains épaisses, il était doué de la finesse des aubergistes de Suisse, auxquels il ressemblait. (*P*, IV, 40)

Enfin, conformément à la quatrième solution, Balzac évoque le rôle de la volonté, de l'exercice constant de la vertu. À propos des « mains courtes » de l'abbé Bonnet qui « eussent indiqué chez tout autre une pente vers de grossiers plaisirs », il commente : « peut-être avait-il, comme Socrate, vaincu ses mauvais penchants » (*CV*, IX, 720). Cette victoire de l'esprit sur la chair est même une loi pour les « sages antiques » selon Balzac qui aime évoquer Socrate :

Si vous observez avec soin les belles figures des philosophes antiques, vous y apercevez toujours les déviations du type parfait de la figure humaine auxquelles chaque physionomie doit son originalité, rectifiées par l'habitude de la méditation, par le calme constant nécessaire aux travaux intellectuels. Les visages les plus tourmentés, comme celui de Socrate, deviennent à la longue d'une sérénité presque divine. (*SPC*, VI, 978)

Révéléteur, mais aussi caché, déconcertant, trompeur, le détail physiognomique nécessite décidément une attention particulière : il faut observer « avec soin », – et d'autant plus de soin que le contexte socio-historique est perçu comme générateur de confusions.

PARTIE II

LE CORPS SOCIAL

CHAPITRE 3

Une physiognomonie sociale

L'observation sociale

D'autres raisons que le regain d'intérêt pour des formes irrationalistes de la pensée ou que le développement d'une vision indiciariaire de la réalité peuvent être avancées pour aider à comprendre le succès de la physiognomonie. On a souvent mis en avant le développement de la ville, la naissance de la foule. Dès la fin du XVIII^e, on l'a vu, Mercier appelait de ses vœux un physiognomoniste pour déchiffrer les visages du Palais-Royal, lieu d'affluence qui a inspiré les peintres, et que Balzac décrit à son tour dans *Illusions perdues*. Toutefois, Mercier orientait dans une perspective sociale le déchiffrement des apparences, et mettait en doute la réussite d'un Lavater non averti des mille « nuances » entre conditions que seule l'expérience permet de débrouiller :

Là sont les filles, les courtisanes, les duchesses et les honnêtes femmes ; et personne ne s'y trompe. Il s'y tromperait peut-être lui-même, ce grand docteur avec toute sa science ; car ces notions dépendent de nuances, qu'il est très facile de saisir, mais il faut les étudier sur les lieux. Or, je soutiens que M. Lavater aurait peine à distinguer une femme de condition, d'une fille entretenue ; et le moindre clerc de notaire de procureur, échappé de l'étude, sans avoir tant médité sur cet objet en saurait plus que lui.¹

Dans *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Mercier pointait l'obstacle possible à la reconnaissance des « états » : « Il n'est pas difficile de deviner l'état d'après l'extérieur, quoique le costume soit à peu près le même »². Un sentiment de nivellement des apparences se manifeste donc dès son époque. Assurément il n'est pas dû seulement à l'urbanisation, mais à une évolution socio-politique, à un mélange croissant des classes qui entraîne un mouvement d'uniformisation. Ainsi Tocqueville diagnostique un nivellement de fait de la société française dès la période pré-révolutionnaire :

Non seulement les provinces se ressemblent de plus en plus, mais dans chaque province les hommes des différentes classes, du moins ceux qui sont placés en dehors du peuple, deviennent de plus en plus semblables, en dépit des particularités de la condition.³

1. Mercier, *op.cit.*, tome I, p.381.

2. *Ibid.*, cité dans « Histoire du texte. Études pour un tableau » p.LXXIV.

3. A. de Tocqueville, *L'Ancien régime et la Révolution*, Paris, Flammarion, 1988, livre II, chap. VIII « Que la France était le pays où les hommes étaient devenus le plus semblables entre eux », p.170.

Et la fiction littéraire donne très tôt l'idée des mélanges sociaux : on pense à *Turcaret*, au parcours de Gil Blas... Après la Révolution, plus précisément au moment de transition entre Restauration et monarchie de Juillet, le marquis de La Mole, qui est prêt à recevoir un Valenod à sa table, déplore : « Ce siècle est fait pour tout confondre »⁴. Pour la période qui suit, G. Matoré note, sur le plan de la réalité sociale, le rôle joué par les bals de l'Opéra et par le Carnaval qui développent les contacts entre classes ; à propos des bals Chicard, il cite un passage des *Français peints par eux-mêmes*, ouvrage journalistique qui propose une description de la société au début des années quarante du XIX^e : « Là, plus de numéro d'ordre, plus de catégories, de conditions, tout est nivelé, fondu dans l'immense tourbillon des costumes et des quadrilles »⁵. On se rappelle que *Splendeurs et misères des courtisanes* s'ouvre précisément sur une scène de bal masqué à l'Opéra où se coudoient, en effet, nobles, journalistes, actrices... ; et Zola après Balzac développera aussi le thème du mélange dans des scènes de groupe⁶. Le sentiment d'uniformisation, consommé sur le plan du vêtement par la réalité d'une abolition en 1789 de toutes les marques distinctives d'habillement⁷ – Chateaubriand témoigne pour l'année 1792 : « La variété des costumes avait cessé ; le vieux monde s'effaçait »⁸ – est consécutif au mélange des classes. Ce lieu commun, qui déjà a un passé à l'époque de Balzac, est amplement développé par les chroniqueurs contemporains du romancier, dans un contexte post-révolutionnaire qui suscite un grand intérêt sociologique⁹.

4. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Le Livre de poche, 1997, p.442.

5. G.Matoré, *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Genève, Droz, Lille, Librairie Giard, 1951, p.89. L'auteur cite donc un passage de *Les Français peints par eux-mêmes* (1839-1842), t.III, p.384, «Le Chicard».

6. Voir A.Dezalay sur cette question du mélange chez Zola : *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983, p.42-44 : «La loi du mélange».

7. «Au nom de l'égalité, la Révolution abolit en 1789 toutes les marques distinctives d'habillement : l'épée fut interdite aux gentilshommes, la robe aux gens de loi, la soutane et les habits monastiques aux ecclésiastiques.» (*Histoire et dictionnaire de la Révolution française 1789-1799* de J.Tulard, J.F. Fayard et A.Fierro, Paris, Robert Laffont, 1987, p.735.)

8. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Le Livre de poche, «La pochothèque», première partie, livre 9, p.269.

9. À Paris «les habitants, pairs et commis, notaires et confiseurs portent le même frac, parlent la même langue. Hommes et maisons, tout se nivelle» lit-on dans le *Livre des Cent et un* (t.VIII, p.2), passage cité par l'historienne A.Daumard qui signale la fréquence du lieu commun (*La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848* (1^{re} édition 1963, 2^e édition, bibl. de «L'Évolution de l'Humanité», Albin Michel, 1996, p.2). En ce qui concerne la multiplication des tableaux et des études de mœurs de type journalistique à la fin de la Restauration, voir Bardèche, *op.cit.*, p.197 sqq. ; pour les physiologies en particulier, ouvrages proposant une description des différents aspects de la réalité sociale, voir N.Preiss, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont de Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1999.

Le nivellement social, la mise en question des hiérarchies entraînent un reflux dans le détail, dans la nuance, de la différence¹⁰. Le romancier revient souvent sur la question : par la voix de Félix Davin dans l'introduction aux *Études de mœurs au XIX^e siècle* (avril 1835) (I, 1153), dans la préface de la première édition de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1845), où le constat s'aggrave : « L'aplatissement, l'effacement de nos mœurs va croissant. Il y a dix ans, l'auteur de ce livre écrivait qu'il n'y avait plus que des nuances ; mais aujourd'hui, les nuances disparaissent » (*Pré.SetM*, VI, 425)... Or l'uniformisation contraint à une plus grande attention¹¹ ; ainsi Balzac, écho de Mercier, écrit dans le *Traité de la vie élégante* (1830) :

Quoique, maintenant, nous soyons à peu près tous habillés de la même manière, il est facile à l'observateur de retrouver, dans une foule, au sein d'une assemblée, au théâtre, à la promenade, l'homme du Marais, du Faubourg Saint-Germain, du Pays Latin, de la Chaussée-d'Antin, le prolétaire, le propriétaire, le consommateur et le producteur, l'avocat et le militaire, l'homme qui parle et l'homme qui agit. (*PVS*, XII, 251)

C'est précisément à la qualité de son don d'observation que l'on reconnaît le romancier :

Mais qu'on nous permette cette redite : « À travers les physionomies pâles et effacées de la noblesse, de la bourgeoisie et du peuple de notre époque, M. de Balzac a su choisir ces traits fugitifs, ces nuances délicates, ces finesses imperceptibles aux yeux vulgaires [...] » (I, 1154)¹²

Certes, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, au moment du bal où tous se mélangent, un passage comme celui-ci, à propos de Lucien de Rubempré, trouble le lecteur :

Suivant une loi fatale de notre époque, il existe peu de différence, soit physique, soit morale, entre le plus distingué, le mieux élevé des fils d'un duc et pair, et ce charmant garçon que la misère étreignait de ses mains de fer au milieu de Paris. [...] Néanmoins, sa mise, ses manières étaient irréprochables, il foulait le parquet classique du foyer en habitué de l'Opéra. Qui n'a pas remarqué que là, comme dans toutes les zones de Paris, il est

10. N.Schor a étudié ce point sur un plan théorique dans *Lectures du détail*, tr.fr., Paris, Nathan, «Le texte à l'œuvre», 1994. Sur le plan critique, la question a été développée notamment par Fl.Terrasse-Riou (*La Représentation de la communication dans le roman balzacien : fonctionnements, dysfonctionnements*, thèse de Doctorat (nouveau régime), Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1995), et par Ph.Dufour, *op.cit.*

11. Th.Pavel met l'accent sur cette idée dans « Convention et représentation », in *Littérature* n°57, fev.1985, «Logiques de la représentation», p.39.

12. C'est une déclaration de F.Davin dans l'introduction aux *Études de mœurs*, qui cite l'introduction aux *Études philosophiques*.

une façon d'être qui révèle ce que vous êtes, ce que vous faites, d'où vous venez, et ce que vous voulez ? (*SetM*, VI, 431)

D'une part, on comprend, en accord avec la préface, qu'on peut désormais difficilement distinguer sur le plan physique, moral, sur le plan du vêtement et des manières, un « fils de duc et pair » et tel jeune homme en réalité plongé dans la misère, fils d'un apothicaire et d'une noble désargentée. D'autre part, le romancier affirme qu'on peut tout deviner d'un individu, dont sa condition sociale (« ce que vous êtes », « d'où vous venez »), d'après sa « façon d'être ». Que désigne au juste l'expression « façon d'être » ? De nouveau « la mise », « les manières », le « physique »... ? Comment comprendre alors la contradiction, si ce n'est par une différence d'attention, et de sagacité ? Car il y a des observateurs superficiels et des observateurs attentifs. Sur ceux-ci, on peut encore compter.

Dans une perspective balzacienne, observer, on l'a dit, implique d'aller chercher les différences, les reliefs, au-delà des apparences uniformes. Dans ces conditions, la physiognomonie constitue un instrument précieux et Baldensperger a déjà mis en rapport le contexte socio-historique et le regain d'intérêt pour celle-ci, moyennant un infléchissement de l'instrument vers le déchiffrement social, infléchissement déjà apparent dans l'ouvrage du Suisse, note le critique¹³, puisqu'au tome VI, Moreau développe les idées esquissées par Lavater sur l'influence des métiers et des professions, l'acquis étant alors privilégié par rapport à l'inné :

Tout métier, toute profession est une condition particulière de la vie, qui fait dominer, ou qui du moins rend permanentes certaines habitudes physiques ou morales, certaines directions de l'esprit, dont l'expression profonde et sans cesse renouvelée donne à tous les hommes du même état un air de famille. [...] Chaque métier, chaque profession doit être regardée en général comme une éducation spéciale prolongée, et de toute la vie, qui développe, exerce, fortifie quelques organes, et établit un rapport particulier de l'homme avec la nature. (III, VI, 224, 229)

À vrai dire, Pernety proposait avant Moreau une physiognomonie selon le statut ou la fonction sociale¹⁴, et Diderot s'était intéressé aux traits que donnent les diverses conditions, classes et métiers se mêlant dans sa nomenclature : chacun, selon lui, a dans la société « son caractère et son expression : l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de

13. Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, op.cit., p. 83.

14. Pernety, *La Connaissance de l'homme moral par celle de l'homme physique*, tome II, Berlin, chez G.J. Decker, 1777, chap.IV «Des causes occasionnelles des différences de mœurs».

lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire ». Et « parmi les artisans il y a des habitudes de corps, des physionomies de boutiques et d'ateliers »¹⁵.

En fait, si l'on s'en tient à la question des classes, dans un contexte plus nettement hiérarchisé, la peinture comme la littérature ont déjà depuis longtemps leurs conventions puisque le *décor* au sens horacien et la séparation des styles et des genres impliquent une correspondance, une convenance entre rang social, traits moraux et apparence physique, en sus des convenances selon l'âge et le sexe : le noble est censé être noble moralement, et beau, à l'opposé du personnage de basse origine¹⁶. Ainsi pour la peinture, Vinci conseillait :

Observe le *décorum*, c'est-à-dire la convenance dans le geste, l'accoutrement, le lieu et veille au degré de dignité ou de bassesse des choses que tu veux figurer ; c'est-à-dire que le roi soit barbu, plein de gravité dans l'air et les vêtements, placé en un endroit orné, et que l'assistance soit debout avec respect et attention, dignement habillée, comme il convient à la gravité d'une cour royale.

Et les gens de basse condition doivent être mal parés, en désordre et méprisables, et que ceux qui les entourent leur ressemblent avec des gestes vulgaires et tapageurs, et que toutes les parties concourent à ce caractère de l'ensemble [...].¹⁷

Mais la typologie doit se renouveler dès lors que les rangs se mélangent, et que la diversité des professions, nouveau critère possible de différenciation, s'impose à l'attention du fait de ce mélange. Du régime du symbole (fondé sur une convention stable), on passe au régime de l'indice (fondé sur l'articulation de causes et d'effets) ; il ne s'agit plus tant de reconnaître que de déchiffrer les apparences. Ce changement sans doute aide à comprendre que la notion d'observateur, pour revenir à elle, succède à la notion de spectateur encore centrale pour Marivaux, héritier d'Addison dans son *Spectateur français*, encore centrale par la métaphore du théâtre du monde dans le roman picaresque (ou ses avatars) en vogue au XVIII^e siècle. Or, D. Souiller l'a remarqué, c'est précisément le mélange des classes et l'uniformisation des apparences qui fait soupirer Barry Lyndon, Thackeray laissant

15. Diderot. *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, in *Œuvres complètes*, tome XIV. Hermann, Paris, 1984. p. 374

16. G. Hautcœur insiste sur cette question pour la période classique, en se fondant notamment sur la traduction des œuvres espagnoles en français (*La Nouvelle espagnole du siècle d'or en France au XVII^e siècle (1610-1715)*), thèse de Doctorat (nouveau régime), Paris III-Sorbonne nouvelle, 1999).

17. *La Peinture*, sous la direction de J. Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995, p.339 : citation tirée de L. de Vinci. *Traité de la peinture*.

à son personnage le soin d'énoncer par ces mots l'impossibilité pour le présent et l'avenir de « l'existence littéraire du picaresque »¹⁸. L'art du déguisement, le principe selon lequel l'habit fait le moine, est au cœur en effet de ce genre : il suffit à Gil Blas de prendre l'habit de médecin, encore caractéristique à l'époque, pour qu'on le prenne pour tel et qu'il puisse en exercer les fonctions. Certes, le déguisement est toujours très important chez Balzac. Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, les personnages ne cessent de changer de costume ; Vautrin, notamment, rappelle Vidocq et ses innombrables métamorphoses¹⁹. Mais les personnages du roman balzacien, à la différence du roman picaresque, se toisent, se soupçonnent, se devinent ou se trompent dans le cadre d'une intrigue complexe : le costume sert à des fins obscures, calculées ; il est d'abord un moyen dans une action et non le simple faire-valoir ironique, satirique, d'une typologie sociale déjà si bien connue qu'il suffirait de l'évoquer en quelques traits. Et la satire implique une distance qu'on peut trouver au XIX^e chez un Stendhal, digne héritier du XVIII^e ; ainsi le narrateur, dans *Le Rouge*, reste un « voyageur », soit un spectateur du théâtre du monde²⁰. *La Comédie humaine*, quant à elle, est plus éloignée du XVIII^e, et en particulier, même si la métaphore théâtrale est amplement développée, de la veine picaresque. Plus encore, on peut dire que le roman balzacien, voire le roman réaliste, commence là où le roman picaresque s'arrête, puisque celui-là se fonde précisément sur le constat qui, pour Thackeray, signe l'épuisement de celui-ci, à savoir la disparition des différences.

La notion d'observation n'est bien sûr pas absente de la littérature narrative antérieure. On la trouve, par exemple, dans la nouvelle historique au XVII^e siècle. Mais son importance dans un système de cour

18. D.Souiller. *Le Roman picaresque*. Que sais-je? 1812. Paris, PUF, 1980, p. 125-126 : Barry Lyndon déclare : « L'on est devenu considérablement plus moral et positif qu'on ne l'était à la fin du siècle dernier. Nous portions alors de la soie et des broderies. À présent, tout le monde a le même air de cocher et il n'y a pas de différence extérieure entre un lord et un groom » ; D.Souiller introduit en ces termes la citation : « Le paraître, mode d'existence du picaresque, est lié aux valeurs aristocratiques, au « vivre noblement », à l'oisiveté, au mépris de l'argent et du travail, tout ce que reniera l'ère industrielle. La « naissance » n'a plus de sens lorsque l'esprit d'entreprise permet la destruction d'une hiérarchie fixe entre classes [...]. Le mérite de Thackeray est d'avoir perçu cette mutation qui rend impossible l'existence littéraire du picaresque [...] ».

19. Chateaubriand dans ses *Mémoires* parle de la pratique réelle du déguisement pour les « mouchards » : « Pendant ma promenade, je voyais rentrer les mouchards dans différents déguisements comme des masques le mercredi des Cendres à la descente de la courtille : ils venaient rendre compte des faits et gestes de la nuit. Les uns étaient habillés en marchands de salade, en crieurs des rues, en charbonniers, en forts de la halle, en marchands de vieux habits, en chiffonniers, en joueurs d'orgue : les autres étaient coiffés de perruques, sous lesquelles paraissaient des cheveux d'une autre couleur, les autres avaient barbes, moustaches et favoris postiches ; les autres traînaient les jambes comme de respectables invalides et portaient un éclatant ruban rouge à leur boutonnière. Ils s'enfonçaient dans une petite cour et bientôt renaissaient sous d'autres costumes, sans moustaches, sans barbes, sans favoris, sans perruques, sans hottes, sans jambes de bois, sans bras en écharpe : tous ces oiseaux du lever de l'aurore de la police s'envolaient et disparaissaient avec le jour grandissant. » (Chateaubriand, *op.cit.*, quatrième partie, livre 36, p.1448)

20. Bardèche développe ce point de vue dans *Stendhal romancier*, La Table ronde, 1947, p.218 sqq.

dominé par la civilité, et par les dangers des rivalités entre grands, nous ramène à la pathognomonie : il faut, dans un univers de la dissimulation et du secret, univers qu'un Saint-Simon évoquera dans ses *Mémoires*, et dont Rousseau fera le procès, il faut savoir maîtriser l'expression de son corps, et savoir déchiffrer le corps des autres, non sous un angle social, mais moral, passionnel. Ainsi, l'entourage de Dom Carlos et de la Reine, intéressé à leur perte, observe, guette sur le visage des jeunes gens les signes de l'amour adultère. La princesse d'Eboli encourage Dom Juan « à observer toutes choses, parce que, quelque circonspect qu'on soit, il est impossible qu'on ne s'oublie quelquefois, quand on est véritablement touché »²¹. Mais il ne s'agit jamais de savoir quelle est la condition sociale de tel ou tel, cette question ne se pose pas. Elle ne se pose pas non plus dans *Les Illustres Françaises*, où les apparences, certaines situations faussement évidentes (Sylvie dans le lit de Gallouin...) ne sont problématiques que sur le plan moral, ni dans *La Nouvelle Héloïse*, où l'observation, souvent mise en avant dans une perspective de formation par un romancier qui la valorise à titre pédagogique dans l'*Emile*, permet surtout de découvrir les traits manifestes et caractéristiques d'une société, non pas de déchiffrer celle-ci. Et elle s'accompagne volontiers de satire – la lettre à Julie de Saint-Preux sur Paris le montre – dans la lignée du roman picaresque avec lequel ce roman de formation n'est pas sans rapport :

Commençons par l'extérieur. C'est à quoi s'en tiennent la plupart des observateurs. Si je les imitais en cela, les femmes de ce pays auraient trop à s'en plaindre ; elles ont un extérieur de caractère aussi bien que de visage, et comme l'un ne leur est guère plus favorable que l'autre, on leur fait tort en ne les jugeant que par là. Elles sont tout au plus passables de figures et généralement plutôt mal que bien ; je laisse à part les exceptions. Menues plutôt que bien faites, elles n'ont pas la taille fine, aussi s'attachent-elles volontiers aux modes qui la déguisent ; en quoi je trouve assez simples les femmes des autres pays, de vouloir imiter des modes faites pour cacher les défauts qu'elles n'ont pas.²²

La question de l'identité sociale à deviner se pose plus nettement, en revanche, dans les romans de Marivaux. *Le Paysan parvenu* nous transporte dans la rue, comme le roman picaresque, et met en présence des inconnus d'extractions sociales différentes, Jacob, par

21. Saint-Réal, *Dom Carlos*, in *Dom Carlos et autres nouvelles françaises du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1995, p.211.

22. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, *op.cit.*, vol.I, p.326.

exemple, et mademoiselle Habert qu'il « examine », ce qui donne matière à un portrait remarquable parce que le processus même du déchiffrement, progressif, y apparaît²³; le jeune paysan devine une « femme à directeur », catégorie à la fois morale et sociale, d'après ses apparences corporelles et vestimentaires :

Quand je fus près du cheval de bronze, je vis une femme enveloppée dans une écharpe de gros taffetas uni, qui s'appuyait contre les grilles et qui disait : Ah ! je meurs ! [...] Je l'examinai un peu pendant qu'elle me parlait [...]. Cette écharpe de gros taffetas sans façon, une cornette unie, un habit d'une couleur à l'avenant, et je ne sais quelle réforme dévote répandue sur toute cette figure, le tout soutenu d'une propreté tirée à quatre épingle, me firent juger que c'était une femme à directeur ; car elles ont presque partout la même façon de se mettre, ces sortes de femmes-là ; c'est leur uniforme, et il ne m'avait jamais plu.²⁴

Plus tard, Jacob est de nouveau amené à exercer ses dons, nécessités par les revers de fortune qui cette fois créent de la confusion dans les attributs matériels, et dérangent l'ordre social :

[...] j'allai voir cette dame et son mari, à qui, tout malade et tout couché qu'il était, je trouvai l'air d'un honnête homme, je veux dire d'un homme qui a de la naissance : on voyait bien à ses façons, à ses discours, qu'il aurait dû être mieux logé qu'il n'était, et que l'obscurité où il vivait venait de quelque dérangement de fortune. Il faut qu'il soit arrivé quelque chose à cet homme-là, disait-on en le voyant ; il n'est pas arrivé à sa place.

Et en effet, ces choses-là se sentent ; il en est de ce que je dis là-dessus comme d'un homme d'une certaine condition à qui vous donneriez un habit de paysan ; en faites-vous un paysan pour cela ? Non, vous voyez qu'il n'en porte que l'habit ; sa figure en est vêtue, et point habillée, pour ainsi dire ; il y a des attitudes, et des mouvements, et des gestes dans cette personne, qui font qu'elle est étrangère au vêtement qui la couvre.²⁵

Le vêtement désormais ne saurait suffire, il faut se fier aux manières. Mais quelle que soit la nature des indices, le mouvement d'observation sociale fondé sur un déchiffrement est bien lancé dans le roman de Marivaux. Parce que le mélange des rangs et l'uniformisation des apparences sont alors perçus avec acuité, il tourne à plein régime d'indices dans *La Comédie humaine*, s'exerce sur les costumes comme sur les corps, immobiles ou en mouvement, dans le cadre des portraits.

23. Je remercie S.Thorel-Cailleteau pour ses commentaires sur ce roman.

24. Marivaux. *Le Paysan parvenu*. Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p.54-55.

25. *Ibid.*, p.230-231.

Le corps, carte d'identité sociale

« Ce siècle est fait pour tout confondre » disait donc le marquis de La Mole. À vrai dire, l'origine sociale s'inscrit encore à même le corps dans *La Comédie humaine*. Un noble et un non noble, quoi qu'en dise le narrateur de *Splendeurs et misères des courtisanes*, peuvent encore se reconnaître à leur physique²⁶ si l'on en croit *La Vieille Fille* :

Le vicomte de Troisville était, pour le peindre en deux mots, du Bousquier gentilhomme. Il y avait entre eux toute la différence qui sépare le genre vulgaire et le genre noble. S'ils avaient été là tous deux, il eût été impossible au libéral le plus enragé de nier l'aristocratie. La force du vicomte avait toute la distinction de l'élégance [...]. (*VF*, IV, 898)

Encore faut-il souvent un « œil exercé » pour faire la différence, c'est ce que rappelle *Mademoiselle du Vissard* :

Ce personnage, âgé d'environ trente ans, d'une taille au-dessus de la moyenne, et d'un embonpoint qui n'excluait pas l'agilité, ne parut pas au premier coup d'œil appartenir à l'aristocratie ; l'œil exercé de la comtesse ne put s'y tromper [...]. (*Vis.*, XII, 646)

Pour cet œil-là, la conformation d'une tête est socialement significative : celle du « fils d'un épicier riche », dans *Z. Marcas*, se reconnaît à son caractère « piriforme » (*ZM*, VIII, 832), tout comme celle du négociant Margaritis (*JG*, IV, 582) – on pense aux caricatures de Louis-Philippe, le roi bourgeois, en poire. Pour ce même œil, les « cheveux follets » sont « un signe de race » (*B*, II, 657) ; les pieds de Florine, « gros et court[s] » quand le reste de la personne est remarquable de beauté, sont le « signe indélébile de sa naissance obscure » (*FE*, II, 317), ce pour quoi ils la désespèrent, elle qui pourrait envier Rosalie de Watteville et ses « pied[s] de Châtelaine » (*AS*, I, 923). Les articulations sont peut-être plus révélatrices encore, car l'« étroitesse » des pieds est un « mérite vulgaire » (*Gr.*, II, 426), le signe de « distinction » résidant dans les « attaches » : leurs « lignes heureuses et déliées » « indiquent la race chez les hommes comme chez les chevaux » (*CA*, IV, 986). Le mot « distinction », qui revient souvent, non seulement indique la valeur, mais la rémanence de différences pour l'œil sagace, car le mot de « race » conjugué au mot « sang » prouve que dans *La Comédie humaine* on naît encore aristocrate ou homme du peuple. Mais prendre la peine de le dire, alors qu'il était entendu que la beauté de la princesse de Clèves n'indiquait pas sa

26. M. Labouret a étudié en particulier le rôle identitaire des métaphores animales pour l'aristocratie dans « L'aristocratie balzacienne : du blason au bestiaire », *op. cit.*, p. 286.

noblesse mais lui *convenait*, c'est une preuve que l'alliance de certaines formes du corps et de la condition sociale ne vont plus de soi. On le voit bien aussi à propos de Victurnien d'Esgrignon, certes admirable parce que doté de tous les « privilèges » : « Outre ces deux grands privilèges, la noblesse et la beauté, le hasard avait doué Victurnien d'Esgrignon d'un esprit ardent, d'une merveilleuse aptitude à tout comprendre, et d'une belle mémoire » (CA, IV, 986). Mais l'admiration qu'il inspire est circonstancielle, car l'association des trois « privilèges » se présente comme relevant du fait, non de la loi ou de la nécessité. D'Esgrignon, en somme, a eu de la chance de réunir en lui tant d'avantages ; ils lui ont été donnés à la naissance, certes, mais par « hasard », hasard qui met en question les conventions littéraires et l'image de la noblesse dont les « privilèges » ont déjà été abolis par la Révolution.

L'œil attentif qui ne s'en tient plus aux conventions habituelles est également capable de faire valoir les mélanges, et de les démêler. Ainsi pour la tête superlativement aristocratique du marquis d'Esgrignon, homme d'Ancien Régime, le romancier multiplie les références à des nobles, mais aussi curieusement introduit Voltaire, certes pour contester la ressemblance du marquis à ce roturier, mais juste après avoir évoqué le maréchal de Saxe, de sorte qu'il met noble et bourgeois sur le même plan quand il affirme la spécificité d'une tête d'aristocrate :

Sa tête presque chauve avait encore des cheveux blancs, placés à l'arrière de la tête et retombant par mèches plates mais bouclées aux extrémités. Son beau front plein de noblesse, ce front que l'on admire dans la tête de Louis XV, dans celle de Beaumarchais et dans celle du Maréchal de Richelieu, n'offrait au regard ni l'ampleur carrée du maréchal de Saxe, ni le cercle petit, dur, serré, trop plein de Voltaire ; mais une gracieuse forme convexe, finement modelée, à tempes molles et dorées. (CA, IV, 996)

Et si chez l'homme du peuple, César Birotteau, nombreux sont les indices de ses origines paysannes — « Sa figure, fortement colorée, à contours carrés, offrait, par la disposition des rides, par l'ensemble de la physionomie, le caractère ingénument rusé du paysan. La force générale du corps, la grosseur des membres, la carrure du dos, la largeur des pieds, tout dénotait d'ailleurs le villageois transplanté dans Paris. Ses mains larges et poilues, les grasses phalanges de ses doigts ridés, ses grands ongles carrés eussent attesté son origine, s'il n'en était pas resté des vestiges dans toute sa personne » (CB, VI, 78) —, chez sa fille, logiquement puisque le paysan s'est embourgeoisé, les indices « villageois » se raréfient ; mais à qui sait voir, les pieds, encore eux !,

rappellent les origines paternelles : « [...] ses pieds accusaient l'origine paysanne de son père, car elle péchait par un défaut de race [...] » (CB, VI, 103).

Ajoutons que les signes fixes, innés, peuvent être insuffisants, ou opaques, ou trompeurs, et que les « distinctions » peuvent se réfugier dans les signes mobiles, acquis : on revient à la question de l'éducation, si chère au XVIII^e, et à la question des manières et de l'habillement, qui elle aussi est problématique. Marivaux, dans *Le Paysan parvenu*, accorde aux manières, du point de vue social, une valeur indiciaire importante, on l'a vu. Cette valeur se confirme à la fin du roman, où Jacob, parvenu, se rend compte des limites de son ascension lorsqu'il rencontre au théâtre, lieu attendu pour faire valoir les manifestations gestuelles d'un rang comme celles d'un rôle social, les connaissances de son ami aristocrate. Et au siècle suivant, c'est précisément à l'Opéra que le marquis de La Mole conseille à Julien d'apprendre les bonnes manières. Car elles s'apprennent. C'est donc qu'elles renseigneront tout au plus sur un type d'éducation, ou sur un type de fréquentation, et non sur une origine sociale ? La réponse donnée par *La Comédie humaine* est double sur ce point. Dans l'extrait cité ci-avant de *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac dit des manières, et des vêtements, qu'ils ne permettent plus de distinguer « un fils de duc et pair » et « ce jeune homme que la misère étroit ». Parce que manières et vêtements s'acquièrent, s'imitent, ils contribuent au nivellement, au lieu de créer de la différence. En revanche, dans le *Traité de la vie élégante*, le romancier écrit :

Aussi, le savoir-vivre, l'élégance des manières, le *je ne sais quoi*, fruit d'une éducation complète, forment la seule barrière qui sépare l'oisif de l'homme occupé. (PVS, XII, 224)

De fait en Clotilde de Grandlieu, version caricaturale de sa mère, les signes de l'origine aristocratique se sont tous réfugiés dans un air, des attitudes indescriptibles, inimitables :

[Clotilde] offrait la caricature de sa mère, l'une des plus belles femmes du Portugal. La nature se plaît à ces jeux-là. [...] Malgré tant de désavantages, malgré sa prestance de planche, elle tenait de son éducation et de sa race un air de grandeur, une contenance fière, enfin tout ce qu'on nomme si justement le *je ne sais quoi*, peut-être dû à la franchise de son costume, et qui signalait en elle une fille de bonne maison. (SetM, VI, 512)

Et en plusieurs personnages de condition basse, celle-ci perce en dernier lieu dans les manières : l'Augustine de la *Maison du chat-qui-pelote* a une beauté qui la démarque de ses parents, mais ses « gestes

mesquins », ses « attitudes communes » trahissent sa condition bourgeoise (*MCP*, I, 48-49). Et le cas, si l'on en croit le narrateur de *Mademoiselle du Vissard*, est sans espoir car « l'homme qui se fraye une route de bas en haut garde toujours des vestiges de son manque d'éducation » (*Vis.*, XII, 646).

À quoi se fier ? Aux indices fixes, à ceux qui changent ? À l'observateur sagace de trancher, en situation, au vu des apparences qu'il faut donc détailler.

Pour cet observateur, les signes de la profession qui s'impriment ou s'expriment dans le corps, les manières et les vêtements, sont aussi révélateurs d' « harmonie[s] », de ressemblances entre fonction sociale et être physique, ou moral. Ainsi, Brunet est un homme de loi (avoué ?), cela se voit, et même s'entend :

Brunet, petit homme sec, au teint bilieux, vêtu tout en drap noir, l'œil fauve, les cheveux crépus, la bouche serrée, le nez pincé, l'air jésuite, la parole enrouée, offrait le phénomène d'une physionomie, d'un maintien et d'un caractère en harmonie avec sa profession. (*Pay.*, IX, 102)

Le cas est particulier, il faut le reconnaître : le terme « phénomène » suggère que l'harmonie en question sort de l'ordinaire. Dans le cas des magistrats que le romancier évoque lors du portrait du juge Popinot, dans une description à valeur générale, l'« habitude de siéger » façonne progressivement les physionomies, en les étreignant, les contraignant, en les rendant malades (*In.*, III, 430-431). De même les habitudes d'agitation proprement parisiennes déforment de façon caractéristique la physionomie des personnages appartenant aux divers cercles socio-professionnels décrits au début de *La Fille aux yeux d'or*. Quant aux mains de Sauviat, « larges, épaisses, carrées et ridées par des espèces de crevasses solides », elles indiquent le « travailleur infatigable » (*CV*, IX, 645), comme celles de Catherine Leroux dans *Madame Bovary*, parce qu'elles sont le produit du travail. On a donc là les processus de déformation par le métier et le milieu auxquels Moreau s'intéressait dans ses compléments à Lavater.

Dans *La Comédie humaine*, les signes caractéristiques de chaque profession peuvent si bien être repérés, les différences sont si bien mises en valeur par le romancier qui y attache une importance particulière, qu'on peut se donner l'apparence de ce que l'on n'est pas en se travestissant :

Peyrade jeta son coup d'œil d'espion sur le magistrat que lui détachait le préfet de police. Carlos lui présenta des lignes satisfaisantes : un crâne pelé,

sillonné de rides à l'arrière ; des cheveux poudrés ; puis sur des yeux tendres bordés de rouge et qui voulaient des soins, une paire de lunettes d'or très légères, très bureaucratiques, à verres verts et doubles. Ces yeux offraient des certificats de maladies ignobles. Une chemise en percale à jabot plissé dormant, un gilet de satin noir usé, un pantalon d'homme de justice, des bas de filasse noire et des souliers noués par des rubans, une longue redingote noire, des gants à quarante sous, noirs et portés depuis dix jours, une chaîne de montre en or. C'était, ni plus ni moins, le magistrat inférieur appelé très antinomiquement *officier de paix*. (*SetM*, VI, 633)

Car *La Comédie humaine* présente ce paradoxe d'une déploration de l'uniformisation des apparences, et d'une multiplication des déguisements qui font l'objet de descriptions détaillées, on y revient, descriptions qui réintroduisent les distinctions sociales. À force d'habits empruntés, d'accessoires (perruque, lunettes...), de maquillage (yeux rougis, cheveux poudrés...) on peut ainsi se faire passer, même auprès d'un « œil d'espion » (*ibid.*) pour un magistrat inférieur, ou pour un prêtre quand on est Jacques Collin, ou, en dehors de toute profession, pour une dame du faubourg Saint-Germain quand on est la tante d'un bagnard évadé. Le rôle dramatique des déguisements a déjà été mis en avant. S'ils se multiplient et appellent la description, c'est aussi que Balzac tend à convertir en symboles les nouveaux indices, puisqu'il donne à ceux-ci une valeur de convention en les supposant imitables, simulables. L'indice, dans la terminologie peircienne, suppose un lien fondé dans la réalité, un lien mécanique entre lui et ce qu'il indique. En adoptant des gants « portés depuis huit jours », Jacques Collin fait donc croire à un signe fondé en réalité, fondé sur des mœurs de magistrat inférieur, peu soucieux d'élégance ; mais il s'agit d'un leurre, d'un jeu sur ce que l'on tient pour caractéristique, et ce jeu suppose qu'il existe une apparence codifiée du magistrat inférieur. Balzac qui prête à Peyrade une démarche de déchiffreur, alors qu'il n'interprète que de pseudo-indices, montre au lecteur que les signes modernes peuvent, malgré tout, se reconnaître et se simuler comme un rôle de la *commedia dell'arte*.

Encore faut-il détailler longuement les attributs sociaux, comme s'ils n'étaient pas ou plus évidents ; là resurgit la différence avec le roman picaresque.

La mémoire contre l'oubli

On pourrait toutefois considérer que la nécessité d'une observation attentive n'explique pas assez le paradoxe qui consiste à souligner

l'uniformisation des apparences sociales, et à en décrire soigneusement les détails différentiels. Rappelons que Balzac avait le projet de faire l'histoire des mœurs, projet qu'on peut inscrire dans un mouvement plus vaste dans lequel trouve place, notamment, en dehors de la fiction, un Chateaubriand : « Les temps où nous vivons sont si fort des temps historiques qu'ils impriment leur sceau sur tous les genres de travail. [...] Tout prend aujourd'hui la forme de l'histoire, polémique, théâtre, roman, poésie »²⁷ déclare-t-il. De fait, il met tout en perspective historique dans ses *Mémoires*, mœurs, lieux, langages..., comme le fait Balzac ; et il réfléchit sur la manière d'écrire l'histoire, dans ses *Études historiques* (1831). Il distingue, sur ce point, deux grands courants, en France : l'un est descriptif, l'autre fataliste. Dans celui-ci « [...] il faut raconter les faits généraux, en supprimant une partie des détails, substituer l'histoire de l'espèce à celle de l'individu, rester impassible devant le vice et la vertu comme devant les catastrophes les plus tragiques »²⁸. L'autre, qui met l'accent sur l'histoire de l'individu, « [...] doit consister dans le simple narré des événements, et dans la peinture des mœurs ; elle doit présenter un tableau naïf, narré, rempli d'épisodes, laissant chaque lecteur, selon la nature de son esprit, libre de tirer les conséquences des principes et de dégager les vérités générales des vérités particulières » ; l'auteur ajoute : « il est possible que dans l'histoire comme dans les arts, nous représentions mieux qu'on ne le faisait jadis les costumes, les intérieurs, tout le matériel de la société [...] »²⁹. Chateaubriand fait apparaître les limites de chaque courant, et leurs avantages qu'il souhaite conjuguer à ceux d'un troisième appelé « histoire philosophique », histoire « du dernier siècle » ; par elle, « la pensée philosophique » fait « prononcer les arrêts qui sont du ressort de son dernier et suprême tribunal »³⁰. « La perfection, poursuit l'auteur, serait de marier les trois systèmes : l'histoire philosophique, l'histoire particulière, l'histoire générale ; d'admettre les réflexions, les tableaux, les grands résultats de la civilisation, en rejetant des trois systèmes ce qu'ils ont d'exclusif et de sophistique »³¹. Ainsi on voit comment dans ses *Mémoires*, à propos de la Révolution, il préconise, dans la perspective d'une histoire philosophique, la recherche de « l'esprit-principe »³² régissant toute période, comment

27. Cité par J.C.I. Berchet dans sa préface aux *Mémoires d'outre-tombe* (Paris, Classiques Garnier, 1989). La citation est tirée des *Études historiques* de Chateaubriand.

28. Chateaubriand, *Études historiques*, in *Œuvres complètes*, tome 9, Paris, Garnier frères, 1859-1861, p.30.

29. *Ibid.*, p.30-31.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p.32.

il expose, selon l'histoire fataliste, le mouvement de révolution sociale inexorablement lancé depuis le XVII^e siècle³³, et comment il propose de nombreux tableaux de mœurs, en historien descriptif. Ce souci de la représentation des mœurs, cette préoccupation pour la couleur locale vient des idéologues, et de Walter Scott³⁴ ; il est d'autant plus d'actualité que c'est un monde nouveau qui naît après la Révolution :

Passe maintenant, lecteur ; franchis le fleuve de sang qui sépare à jamais le vieux monde dont tu sors, du monde nouveau à l'entrée duquel tu mourras.³⁵

Chateaubriand s'applique d'autant plus à brosser les mœurs du temps de son enfance qu'il a une conscience aiguë de leur caractère transitoire, éphémère. Il dépeint les Bretonnes, leurs costumes, et commente :

Ce tableau ressemble-t-il encore ? Ces femmes sans doute, ne sont plus ; il n'en reste que mon souvenir.³⁶

Balzac a ce sens de l'éphémère, tout comme Hugo, Baudelaire... Il est lié chez lui à la hantise du mélange des rangs et de l'uniformisation dans un contexte post-révolutionnaire. En d'autres termes, la représentation détaillée des physionomies sociales, dans l'esprit de l'« histoire descriptive » qui l'emporte chez lui sur l'« histoire fataliste », se comprend aussi par le désir de conserver la mémoire de ce qui passe, par le souci du témoignage, comme il s'agit, dans la description des Galeries de Bois, de garder trace écrite d'un lieu désormais détruit (*IP*, V, 355 sqq.). Dans la description des costumes, en particulier, se manifeste le désir de lutter contre l'oubli, en gardant la mémoire des anciennes différences. Alors, la physiognomonie n'est plus seulement sociale, elle est historico-sociale ; les apparences sont le signe d'une appartenance à telle condition et à telle époque, car les couches historiques se mélangent au sein d'une même société. Ainsi le chevalier de Valois est au XIX^e un homme du siècle qui précède :

32. «À toutes les périodes historiques il existe un esprit-principe. En ne regardant qu'un point on n'aperçoit pas les rayons convergeant au centre de tous les autres points» (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, première partie, livre 5, p.141.)

33. «Il est certain qu'on ne peut omettre aujourd'hui l'histoire de l'espèce ; qu'il y a réellement des révolutions inévitables parce qu'elles sont accomplies dans les esprits avant d'être réalisées au dehors [...]», *Études historiques*, *op.cit.* p. 32.

34. On peut consulter sur ce point l'ouvrage de S.Leterrier, *Le XIX^e siècle historien. Anthologie raisonnée*, Paris, Belin Sup, 1997.

35. *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, première partie, livre 5, p. 157.

36. *Ibid.* p.154.

Ses souliers se recommandaient par des boucles d'or carrées, desquelles la génération actuelle n'a point souvenir, et qui s'appliquaient sur un cuir noir verni. Le chevalier laissait voir deux chaînes de montre qui pendaient parallèlement de chacun de ses goussets, autre vestige des modes du dix-huitième siècle que les Incroyables n'avaient pas dédaigné sous le Directoire. Ce costume de transition qui unissait deux siècles l'un à l'autre, le chevalier le portait avec cette grâce de marquis dont le secret s'est perdu sur la scène française le jour où disparut Fleury, le dernier élève de Mole. (*VF*, IV, 815)

L'oncle Cardot, « gras, frais, trapu, fort », comme un autre Bartholo vu par Figaro, est lui-même un spécimen en voie de disparition ; son visage et son habillement méritent donc d'être photographiés pour la postérité : l'homme « appartenait en effet à cette race de Gêrontes égrillards qui disparaît de jour en jour et qui défrayait de Turcarets les romans et les comédies du dix-huitième siècle » (*DV*, I, 835-836). Des mots comme « aujourd'hui », « encore », « à cette époque » – cette époque (c'est une caractéristique que Balzac revendique pour se démarquer de Scott) étant proche du moment de l'écriture –, émaillent logiquement les portraits :

Aujourd'hui la mise du père Canquoëlle semblerait étrange ; mais de 1811 à 1820, elle n'étonnait personne. [...] La culotte du père Canquoëlle se soutenait par une boucle qui, selon la mode du dernier siècle, la serrait au-dessus de l'abdomen. (*SetM*, VI, 528)

Jérôme Nicolas Séchard portait depuis trente ans le fameux tricorne municipal, qui dans quelques provinces se retrouvent encore sur la tête du tambour de la ville. (*IP*, V, 127)

Suivant la mode de cette époque [...] il avait mis un pantalon noir collant. Les hommes dessinaient encore leurs formes au grand désespoir des gens maigres ou mal faits [...]. (*IP*, V, 675)

De plus, espace et temps conjuguent leurs effets. Parce qu'à Paris la mode est maîtresse, un vertigineux phénomène d'accélération s'y fait sentir, alors qu'en province le temps est suspendu : on s'y endort facilement sur de vieilles conventions :

En province il n'y a ni choix ni comparaison à faire : l'habitude de voir les physionomies leur donne une beauté conventionnelle. (*IP*, V, 265)

C'est ainsi que madame de Bargeton transplantée à Paris paraît affreusement vieillie à son poète qui ne voit plus en elle qu'« un os de seiche », un vestige du passé dans le présent (*IP*, V, 273). Ainsi le contexte de la capitale porte à un redoublement de la sensibilité observatrice, et expose deux fois plus au ridicule. Celui-ci accable le cousin Pons, qui, en 1844, dans la rue parisienne, reste fidèle à la mode de

1806 : « Un homme en spencer, en 1844, c'est, voyez-vous, comme si Napoléon eût daigné ressusciter pour deux heures » (*CP*, VII, 484) ; et le narrateur de nous donner, pour mémoire, l'histoire du spencer, « invention anglaise », qui n'eut « qu'un succès passager », car « L'Empire est déjà si loin de nous, que tout le monde ne peut pas se le figurer dans sa réalité gallo grecque » (*ibid.*).

L'éphémère et l'anachronique n'étant pas l'apanage du passé, l'actuel lui-même mérite d'être détaillé parce qu'il n'est pas une évidence de nature, mais un trait de culture qui va disparaître. Balzac a comme Baudelaire le sens du moderne, et de sa fragilité. Il rend compte des caractéristiques actuelles des groupes sociaux, en particulier dans leurs costumes – quoi de plus transitoire ? – mais aussi dans leurs corps, leurs manières :

Enfin sa tête neigeuse et poudrée se paraît encore, en 1816, du tricorne municipal [...]. Ce chapeau, si cher au vieillard, le père Canquoëlle l'avait remplacé depuis peu (le bonhomme crut devoir ce sacrifice à son temps) par cet ignoble chapeau rond contre lequel personne n'ose réagir. (*SetM*, VI, 528)

Mais quant à la grande dame, elle est morte avec l'entourage grandiose du dernier siècle, avec la poudre, les mouches, les mules à talons, les corsets busqués ornés d'un delta de nœuds en rubans. Les duchesses aujourd'hui passent par les portes sans qu'il soit besoin de les faire élargir pour leurs paniers. (*AEF*, III, 689)

Et ce moderne n'enthousiasme guère le narrateur. On le voit dans *Le Contrat de mariage*, où la particularité du notaire d'« aujourd'hui » ressort d'un contraste aménagé dans un parallèle : l'honnêteté à corps et à visage ridicule, l'honnêteté réfugiée dans la voix, cède, en la personne de maître Mathias, à la légèreté intéressée aux dehors soignés, incarnée par Solonet. Les deux hommes « représent[ent] au naturel » en présence l'un de l'autre « une de ces caricatures intitulées JADIS ET AUJOURD'HUI, qui eurent tant de succès sous l'Empire » (*CM*, III, 561). L'un est « un vieux bonhomme » ; ses « gros pieds de goutteux » sont « chaussés de souliers ornés d'agrafes en argent » ; « ses petites cuisses maigres, perdues dans de larges culottes noires à boucles, sembl[ent] plier sous le poids d'un ventre rond et d'un torse développé comme l'est le buste des gens de cabinet [...] » ; tout, en lui, excite le rire, sauf la voix, qui « gagnait le cœur en y faisant résonner l'éloquence de la probité » (*ibid.*, p. 559-560). Quant au « mince et blond Solonet, frisé, parfumé, botté comme un jeune premier de Vaudeville, vêtu comme un dandy dont l'affaire la plus importante est un duel »,

il « [...] était ce jeune notaire qui arrive en fredonnant, affecte un air léger, prétend que les affaires se font aussi bien en riant qu'en gardant son sérieux [...] » (*ibid.*, 561). Ainsi l'actuel, sur le plan moral, se caractérise par un passage au pire : de Mathias à Solonet, les mœurs se sont dégradées. Et même sur le plan esthétique, le « chapeau rond », actuel si l'on en juge par le présent d'énonciation (« contre lequel personne n'ose réagir » (*SetM*, VI, 528) était « ignoble » dans la citation qui précède, comme « les pantalons actuels » (*IP*, V, 675) ; quant à l'environnement « grandiose » des duchesses, il était déclaré perdu par de Marsay (*AEF*, III, 689)... Dans l'Avant-propos, Balzac nuançait Rousseau :

L'homme n'est ni bon ni méchant, il naît avec des instincts et des aptitudes ; la Société, loin de le dépraver, comme l'a prétendu Rousseau, le perfectionne, le rend meilleur ; mais l'intérêt développe alors énormément ses penchants mauvais. (I, 12)

N'affirme-t-il pas, à travers ses portraits, l'idée d'une détérioration de l'homme pris dans l'histoire génératrice de différences péjoratives ? Ce serait le jugement implicite d'un historien philosophe, selon les termes de Chateaubriand, certes illustrant son idée plutôt qu'il ne l'argumente. Et sur ce point Balzac se rapproche au moins en partie du mémorialiste, pour lequel la logique de l'écho, qui régit l'histoire collective comme la mémoire personnelle, est, dans la répétition, une logique de la dégradation, J.-P. Richard l'a montré à propos des *Mémoires d'outre-tombe*³⁷.

Ainsi les différences existent encore dans l'univers balzacien, du moins pour ceux qui savent observer et déchiffrer les apparences – les historiens ne disent pas autre chose de la première moitié du siècle³⁸. Si ces différences sont abondamment décrites c'est qu'elles sont fragiles ; de même se fragilisent les anciennes lois de la convenance, auxquelles même Balzac dit adieu.

37. J.P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Le Seuil, 1963, p.149.

38. Voir A. Daumard, *op.cit.* : « Malgré ce nivellement, une hiérarchie existait. [...] Ce que dit Tocqueville de l'Europe, est vrai également pour la France : "la trace des rangs n'est pas entièrement effacée... la richesse et la naissance y conservent des privilèges incertains qu'il ... est aussi difficile de méconnaître que de définir... le cérémonial [varie] à l'infini suivant les conditions" » (la citation est tirée de *De la Démocratie en Amérique*). « Aussi, pour essayer de décrire les divers milieux sociaux, poursuit A. Daumard, faut-il multiplier les critères de référence [...] » (p. 3-4).

CHAPITRE 4

L'adieu aux convenances

Il y a plusieurs façons de dire adieu aux convenances, aux lois du *décor* et à celles de la séparation des styles, des genres : en traitant basement le noble ou noblement le bas, cela de façon comique (la tradition en donne des exemples), ou sérieuse, ce qui est plus iconoclaste ; en traitant le bas sans bassesse ni noblesse, avec un intérêt valorisant.

Éclatement des lois de la convenance

Traiter le bas sans le tourner en ridicule, s'intéresser à lui au point de le détailler constitue une brèche considérable dans les principes de la convenance. On peut être plus radical, l'histoire littéraire montre que l'on commence par l'être en traitant noblement le bas, et basement le noble.

Car ce brouillage de la convenance, ce mélange des styles, des genres, s'opère bien avant Balzac. Le XVIII^e siècle par exemple, héritier de l'Antiquité, le pratique dans le cadre de la parodie burlesque (un sujet noble traité basement), et héroï-comique (un sujet bas traité noblement), et dans le cas particulier du conte : un jeune et valeureux aristocrate, Riquet à la Houpe, y peut être, au moins temporairement, très laid ; au siècle suivant, dans le conte philosophique, Voltaire s'amuse à transformer la fille du Pape Urbain X et de la princesse de Palestrine en vieille laide grotesque, et celle du baron de Thunder Ten Tronck en une créature repoussante et acariâtre. Mais la véritable perversion des convenances se produit quand, le contexte restant vraisemblable, la visée parodique disparaît, ou n'est plus essentiellement ludique. Cette perversion se produit assez nettement au XVIII^e, au théâtre, et dans le roman, ce dernier genre étant depuis toujours favorable aux mélanges des tons, des formes, des caractères et des niveaux de langue – on sait que Bakhtine a souligné les liens originels du roman avec la satire, macédoine de formes. Sans doute, pour cette époque, peut-on mettre en rapport le mélange proprement littéraire avec le mélange des rangs qui devient alors un thème important (même si la bourgeoisie prend trop ses désirs pour la réalité ?³⁹). Sur

39. Voir sur ce point, à propos de la littérature picaresque en France, D.Souiller, *Le Roman picaresque, op.cit.*, «Les expériences françaises», p.74 sqq.

un ton encore comique, Gil Blas, mauvais esprit, fait des commentaires significatifs sur un noble prélat :

Ce prélat était dans sa soixante-neuvième année, fait à peu près comme mon oncle le chanoine Gil Pérez, c'est-à-dire gros et court. Il avait par-dessus le marché les jambes fort mal tournées en dedans, et il était si chauve, qu'il ne lui restait qu'un toupet de cheveux par-derrière ; ce qui l'obligeait d'emboîter sa tête dans un bonnet de laine fine à longues oreilles. Malgré tout cela, je lui trouvais l'air d'un homme de qualité, sans doute parce que je savais qu'il en était un. Nous autres personnes du commun, nous regardons les grands seigneurs avec une prévention qui leur prête souvent un air de grandeur que la nature leur a refusé.⁴⁰

Diderot, quant à lui, se tourne vers le théâtre pour donner une dignité pathétique à des personnages de moyenne condition : c'est le drame bourgeois, proche de la peinture de Greuze. Prévost rabaisse le chevalier Des Grieux qu'il jette dans les bras d'une fille légère, d'origine obscure, qu'il confronte à de prosaïques et graves problèmes d'argent ; la fille légère, quant à elle, acquiert pour finir la grandeur d'une sainte et d'une héroïne de tragédie. S. Thorel-Cailleteau a introduit la notion de « burlesque sérieux »⁴¹ ; on pourrait, à sa suite, distinguer burlesque sérieux et héroï-comique... sérieux, ou « héroï-sérieux ». Tout cela, certes, ne concerne pas directement le portrait mais prépare le renouvellement de sa pratique dans *La Comédie humaine*.

La veine parodique n'est bien sûr pas perdue chez Balzac qui déclare : « Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes » (*Pré.PCh.*, X, 55) ; mais elle se leste, comme au siècle qui précède, d'enjeux sociaux saillants. Ainsi, dans ses portraits, Balzac par le détail physique grandit parodiquement les personnages bas, certes dans la tradition héroï-comique, donc sans être apparemment iconoclaste puisque l'héroï-comique, à terme, dévalorise : l'élargissement cosmique, et la référence aux cyclopes, personnages monstrueux donc surhumains, la référence à leur forge, ou peut-être à celle de Vulcain appelée par le volcan, ne donnent pas de vraie grandeur épique ou poétique au personnage de Vermichel, non plus que les « fleurs de vin », mais tourne au grotesque sa laideur d'emblée dégradante sur le plan moral puisqu'elle vient de la boisson :

40. Lesage, *Histoire de Gil Blas*, Garnier, Paris, 1962, tome II, p.10.

41. S.Thorel-Cailleteau, *Réalisme et Naturalisme*, Paris, Hachette Supérieur, 1998.

Le praticien n'était pas rouge, mais écarlate. Sa face, comme certaines parties tropicales du globe, éclatait sur plusieurs points par de petits volcans desséchés qui dessinaient de ces mousses plates et vertes appelées assez poétiquement par Fourchon *des fleurs de vin*. Cette tête ardente, dont tous les traits avaient été démesurément grossis par de continuelles ivresses, paraissait cyclopéenne, allumée du côté droit par une prunelle vive, éteinte de l'autre par un œil couvert d'une taie jaunâtre. Des cheveux roux toujours ébouriffés, une barbe semblable à celle de Judas, rendaient Vermichel aussi formidable en apparence qu'il était doux en réalité. (*Pay.*, IX, 99)

Toutefois, l'intention parodique mérite d'être pesée, parce que Balzac, dans *Les Paysans*, souhaitait prendre à rebours le genre noble et idéalisant du roman pastoral, écrire une « anti-bergerie » pour démythifier la vision idyllique du monde paysan. Elle est tout aussi notable dans le portrait de Poiret quand de cette « espèce de mécanique » à « cou de dindon », à la « face bulbeuse », « ratatin[ée] », quand de cette « ombre chinoise », les gens se demandent si elle « appartenait à cette race audacieuse des fils de Japhet qui papillonnent sur le boulevard italien » (*PG*, III, 58)⁴². R. Fortassier précise que Balzac pensait sans doute non à Japhet mais à Japet, le père de Prométhée, lui-même père de tous les hommes, et qu'il traduisait un vers d'Horace (*ibid.*, 1230). Présenter Poiret avec les mots d'Horace, c'est lui faire un excès d'honneur pour consommer le ridicule de ce parangon d'une espèce moderne, le fonctionnaire médiocre, ridicule accentué par le décalage entre la référence antique et le « boulevard italien ».

Par ailleurs, les nobles comiques abondent dans *La Comédie humaine*, particulièrement en province. Ainsi, madame de Bargeton est décrite dans son cadre habituel, dont l'évocation introduit le portrait ; c'est un cadre « mesquin », démodé, provincial – car la mention géographique (Angoulême et non Paris) joue un rôle décisif pour la mise en situation sociale (*IP*, V, 166). En proposant une description humiliante d'un personnage noble (madame de Bargeton, née Négrepelisse, a pour parente la prestigieuse madame d'Espard), Balzac renforçait le démantèlement des lois de la convenance. Et le salon du personnage est rempli d'aristocrates ridicules ; Balzac se délecte à les faire défiler dans une galerie de portraits caustiques. Peu respectueux le narrateur nous dit de ces « figures » qu'elles « débarquèrent dans le

42. A.M.Perrin-Naffakh propose une analyse de ce portrait, en le comparant à celui de du Poirier, personnage de *Lucien Leuwen*, dans « Donner corps, donner sens : deux écritures du portrait (Balzac/Stendhal) », in *Balzacien. Styles des Imaginaires. Eidolon* n°52, études réunies et présentées par É.Bordas, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, Mai 1999, p.163-176.

salon » (*IP*, V, 195) ; dans le couple de Saintot, l'un « remorqué » l'autre, et l'un n'est pas moins burlesque que l'autre :

M. de Saintot, nommé Astolphe, le président de la Société d'agriculture, homme haut en couleur, grand et gros, apparut remorqué par sa femme, espèce de figure assez semblable à une fougère desséchée, qu'on appelait Lili, abréviation d'Elisa. (*IP*, V, 193)

M. de La Baudraye n'est guère flatté davantage ; l'ironie frappe en particulier dans les adverbes, « bien », « assez bien », et dans le substantif « flatterie » :

M. de La Baudraye, dont les jambes étaient si grêles qu'il mettait par décence de faux mollets, dont les cuisses ressemblaient au bras d'un homme bien constitué, dont le torse figurait assez bien le corps d'un hanneton, eût été pour le duc d'Hérouville une flatterie perpétuelle. (*MD*, IV, 643)

Ces mollets postiches, qu'il « retournait souvent » « sur le tibia », rappellent les dents d'ivoire qui ont « désert[é] » la bouche du chevalier de Valois, d'abord soucieux d'élégance, puis jeté par la déception dans la négligence de soi la plus complète, négligence qui provoque les quolibets de la ville : le nez prometteur du chevalier lui vaut, après l'échec de ses plans de mariage, le surnom de « Nerestan ». La parodie est encore renforcée pour le chevalier par une citation décalée de Corneille, citation précisément donnée par Boileau comme un exemple de sublime : « *Ce bon chevalier, que vouliez-vous qu'il fit ?* »⁴³ (*VF*, IV, 921-922). Si le chevalier de Valois cède à terme à la décadence que l'histoire impose à sa caste, cette décadence est d'emblée consommée en la princesse de Blamont-Chauvry et du vidame de Pamiers ; l'aristocratie n'est même plus en eux à l'état de traces, mais de « ruines » plutôt comiques :

La princesse de Blamont-Chauvry était, dans le monde féminin, le plus poétique débris du règne de Louis XV, au surnom duquel, durant sa belle jeunesse, elle avait, dit-on, contribué pour sa quote-part. De ses anciens agréments, il ne lui restait qu'un nez remarquablement saillant, mince, recourbé comme une lame turque, et principal ornement d'une figure semblable à un vieux gant blanc ; puis quelques cheveux crépés et poudrés ; des mules à talons, le bonnet de dentelles à coques, des mitaines noires et des *parfaits contentements*. [...] Cette curieuse antique était dans une bergère au coin de la cheminée et causait avec le vidame de Pamiers, autre ruine contemporaine. (*DL*, V, 1010-1011)

43. C'est moi qui souligne.

Maupassant, à la suite de Flaubert, ne sera pas plus tendre avec l'aristocratie toujours déclinante ; on se rappelle, dans *Une vie*, les deux nobles de campagne fort abîmés que visite la famille de Jeanne, qui en piquera un fou rire⁴⁴.

Mais le comique, dans le brouillage des lois de la convenance, n'est pas toujours au rendez-vous ; le romancier s'émancipe alors de la visée épictétique, c'est-à-dire du blâme, envers de l'éloge. Du côté des aristocrates, s'il ne suffit plus de naître noble pour être beau, l'humiliation physique, de même, ne vise pas nécessairement le ridicule. Il arrive, certes, que la noblesse parvienne à convertir en trophée la laideur qui la défigure ; c'est le cas de Don Felipe Henarez dans *Mémoires de deux jeunes mariées* où la bienséance l'emporte puisque la classe du personnage rend sa laideur convenable à sa classe sociale : « il a le masque amoindri du cardinal de Ximenès », un « masque » d'aristocrate en somme (*MJM*, I, 235) ; mais lorsque la beauté d'une Rosalie de Watteville est taxée d'« insignifiance », la dégradation du noble s'opère sans comique (*AS*, I, 923). Plus encore, en Clotilde de Grandlieu, personnage dont il a déjà été question, en cette « pauvre fille », réplique laide de sa superbe mère, les lois de l'hérédité s'embrouillent, autre façon d'embrouiller celles du *décor* : elle ressemble par sa silhouette à une « asperge » et doit supporter « héroïquement » un physique disgracié ; pour autant la « caricature », mot du descripteur, ne fait pas rire (*SetM*, VI, 511-512). Le roi lui-même, le roi Louis XI, porte en son visage un mélange de traits nobles au sens moral qui confirment le rôle social (« un front de grand homme, front sillonné de rides et chargé de hautes pensées ») et de traits « vulgaire[s] » qui le ramènent au bas peuple (« Il y avait [...] dans ses joues et sur ses lèvres, je ne sais quoi de vulgaire et de commun. À voir certains détails de sa physionomie, vous eussiez dit un vieux vigneron débauché, un commerçant avare [...] » (*Cor.*, XI, 55)). Il fallait que soient passés l'ancien régime politique et l'ancien régime des lettres pour oser présenter ainsi, dans un roman, un roi de France.

Balzac se plaît, d'un autre côté, à grandir hyperboliquement, et sérieusement, les personnages bas. La beauté des Lombardes « fait croire à l'étranger, quand il se promène à Milan, que les filles de portier sont autant de reines » (*Be.*, VII, 439). Catherine dans *Les Paysans* est présentée comme une allégorie... de cabaret, association inattendue qui implique, parce qu'elle ne fait pas sourire, un changement de

44. Maupassant. *Une vie*. Paris. Le Livre de poche, p.91.

statut pour le peuple dont Delacroix a peint la grandeur dans la révolte ; elle a la puissance sculpturale, et admirable, que donne la force brute (*Pay.*, IX, 207). Associer la laideur et une bonté angélique en madame Grandet ou en Popinot, c'est donner l'auréole de la sainteté à des personnages socialement et physiquement bas, dans une perspective chrétienne qui contrevient deux fois aux lois de la convenance : le laid devrait s'associer au vice (la physiognomonie ne dit pas autre chose), et le bas social au bas moral. L'usurier, par ailleurs, personnage peu flatté dans la tradition, est grandi en la personne de Maître Cornélius, « argentier de Louis XI ». La fréquentation du roi et ses origines flamandes déjà lui donnent un certain lustre social ; mais ce lustre lui vient surtout de l'exercice de la rétention qui est développement d'une puissance intérieure exprimée par le regard : « [...] regard lucide, pénétrant et plein de puissance, le regard des hommes habitués au silence et auxquels le phénomène de la concentration des forces intérieures est devenu familier » (*Cor.*, XI, 38). Gobseck, de même, jouit d'un prestige certain, prestige que lui confèrent les références convoquées pour le décrire : son visage est « impassible autant que celui de Talleyrand », il a « les lèvres minces des alchimistes et de ces petits vieillards peints par Rembrandt ou par Metzsu », il s'économise « à l'imitation de Fontenelle », et tient de *Bas-de-cuir* par son rire... (*Gb.*, II, 963-964). C'est le prestige de l'aventurier qui lui est conféré pour finir, après celui du politique, de l'homme de science et du vieillard, eux-mêmes grandis par la gloire des pinceaux qui les ont représentés, et du philosophe.

Balzac, d'autre part, développe à plaisir le type du jeune homme de génie, né du peuple, ou jeté dans la misère du peuple démuné. C'est un personnage nouveau, issu de la pensée du XVIII^e sur la création, et de la démocratisation de la société. Le parangon, en matière d'action militaire, en est Napoléon ; et quand le génie doit désertir les champs de bataille pour un humble logis, supporter la gêne parce que la société lui envie l'air qu'il respire, il peut s'appeler Athanase Granson et prendre des formes souffrantes – il faut dire que la mélancolie est depuis l'Antiquité associée au génie :

Athanase Granson était un jeune homme maigre et pâle, de moyenne taille, à figure creuse où ses yeux noirs, pétillants de pensée, faisaient comme deux taches de charbon. Les lignes un peu tourmentées de sa face, les sinuosités de la bouche, son menton brusquement relevé, la coupe régulière d'un front de marbre, une expression de mélancolie causée par le sentiment de sa misère, en contradiction avec la puissance qu'il se savait, indiquait un homme de talent emprisonné. (*VF*, IV, 838-839)

D'Arthez est également « pâle » et « maigre », en lui aussi la mélancolie laisse sa marque, mais il y a plus de force en ce personnage, la référence développée à Bonaparte l'annonce (*IP*, V, 308). À la différence d'Athanase Granson, d'Arthez a la chance de vivre au milieu de ses pairs en talent, avec les membres du Cénacle, tous marqués au front « du sceau d'un génie spécial » (*ibid.*, 315).

Dans la lignée du roman noir, Balzac fait même d'un bagnard évadé un héros. Le recours à l'analogie dans le portrait que brosse de Jacques Collin le narrateur d'*Illusions perdues* peut être compris comme un moyen de donner de l'aura à ce personnage inquiétant. Ses yeux qui évoquent le désert associent à un univers hostile, impressionnant, cet homme hors du commun qui a tout vu, tout fait, tout supporté⁴⁵... Hugo de même donnera à Jean Valjean une trempe particulière. « Plein de haine », tel est-il à la sortie du baignoire, et plein d'une énergie qui annonce sa carrure morale, énergie sensible dans le profil, « ferme, énergique et triste », et dans le « feu » de l'œil qui « luisait »⁴⁶. Donner de la grandeur au mal inscrit dans le corps d'un bagnard, c'est confirmer la perversion des lois de la convenance. À ce parachèvement contribue la tendance à poétiser la misère, par la métaphore florale dans ce tableau collectif de femmes :

Il vit sur l'escalier des femmes assises sur des marches, horrible étalage, semblable à ces fleurs disposées en gradins, et parmi lesquelles il y en avait de jeunes, de pâles, de souffrantes ; la diversité de couleurs, des fichus, des bonnets, des robes et des tabliers rendait la comparaison peut-être plus exacte que ne doit l'être une comparaison. (*Bou.*, VIII, 128) ;

et par la composition picturale dans cette galerie de pauvres anonymes qui stationnent à la porte du juge Popinot, décrite en référence à Rembrandt :

Ici la rugueuse figure d'un austère vieillard à barbe blanche, au crâne apostolique, offrait un saint Pierre tout fait. [...] Là une jeune femme donnait à téter à son dernier enfant pour l'empêcher de crier, en en tenant un autre, âgé de cinq ans environ, entre ses genoux. [...] Plus loin une vieille femme, pâle et froide, présentait ce masque repoussant du paupérisme en révolte [...]. (*In.*, III, 437-438)

45. On se rappelle ce passage, déjà cité, à propos des yeux de Jacques Collin devenu Carlos Herrera : « [...] il y aurait eu plus à frémir qu'à espérer à l'aspect de ses yeux, jadis clairs et jaunes comme ceux des tigres, et sur lesquels les austérités et les privations avaient mis un voile semblable à celui qui se trouve sur les horizons au milieu de la canicule : la terre est chaude et lumineuse, mais le brouillard la rend indistincte, vaporeuse, elle est presque invisible. » (*SetM.*, VI, 455)

46. Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, Folio, 1973, vol.1, p.121.

Le peintre Reynolds écrivait du génie du peintre qu'il pouvait conférer de l'importance aux choses ou aux êtres les plus bas, les plus humbles ; il ancrerait dans la tradition cette aptitude à la transfiguration puisqu'il renvoyait à l'Antiquité, à Virgile donnant sa dignité artistique au fumier. Du bas, du laid, on sait donc depuis longtemps tirer de la beauté. Mais Reynolds prend la peine de le souligner à la fin du XVIII^e ; Balzac le prouve dans le détail physique.

Élargissement de la palette sociale

La bienséance veut que le bas social soit traité bassement, en particulier sur le mode comique, ou de façon faussement valorisante. Aborder sur ce ton le bas c'est se condamner à en négliger les ressources sur le plan de l'invention au profit des effets (sourire, rire, mépris...). Mais dans les tableaux de mœurs très à la mode dans la première moitié du XIX^e siècle, le bas social tend à acquérir sa dignité : les gens du peuple retiennent l'attention, sérieusement. C'est que la scène de rue déjà plaît au XVIII^e, ce que sans doute l'on peut mettre en rapport avec une préoccupation croissante de la peinture pour l'observation directe de la nature. Diderot, dans ses *Essais sur la peinture*, conseillait à l'artiste, après R. de Piles, d'aller dans la rue pour « observer », c'est son mot, la diversité des attitudes corporelles, dans une optique pathognomonique :

Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent ; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres.⁴⁷

De même Julie, dans une lettre où l'on croirait voir se dessiner le thème balzacien de l'origine des fortunes, conseillait à Saint-Preux de sortir des salons parisiens, lieux de la comédie sociale, pour rencontrer le peuple. Plus encore, elle l'enjoignait à « descendre », accordant toute sa faveur au bas :

Tant de gens veulent monter, qu'il est toujours aisé de descendre, et de votre propre aveu c'est le seul moyen de connaître les véritables mœurs d'un peuple que d'étudier sa vie privée dans les états les plus nombreux ; car s'arrêter aux gens qui représentent toujours, c'est ne voir que des Comédiens.

47. Diderot, *Essais sur la peinture*, op.cit., p.348.

Je voudrais que votre curiosité allât plus loin encore. Pourquoi dans une Ville si riche le bas peuple est-il si misérable, tandis que la misère extrême est si rare parmi nous où l'on ne voit point de millionnaires ? [...] C'est dans les appartements dorés qu'un écolier va prendre les airs du monde ; mais le sage en apprend les mystères dans la chaumière du pauvre. [...] Ah, si j'en crois nos vieux militaires, que de choses vous apprendriez dans les greniers d'un cinquième étage, qu'on ensevelit sous un profond secret dans les hôtels du faubourg St. Germain, et que tant de beaux-parleurs seraient confus avec leurs feintes maximes d'humanité, si tous les malheureux qu'ils ont faits se présentaient pour les démentir !⁴⁸

Mais les portraits que l'on pourrait attendre de telles incursions dans les basses classes, Rousseau ne nous les donne pas. Mercier, en revanche, représente les gens du peuple, les gens du peuple dans la rue, avec une conscience digne d'un ethnologue, et d'un philanthrope ; non seulement il se penche avec sérieux sur les choses les plus humbles voire les plus triviales de la vie quotidienne citadine (bancs publics, bois de chauffage, latrines publiques, égouts publics – sur ce sujet on pense aux *Misérables*.), mais il évoque sans mépris ni ironie, avec le souci d'être véridique et parce qu'ils « mérite[nt] d'être observé[s] », portefaix, vinaigriers, serruriers, savetiers, « gueux »..., décrit leurs mœurs, et parfois leur physique : le visage des passions brutales dans « Cabarets borgnes », et le visage d'une condition difficile dans « Laitières » :

C'est là [dans les tavernes] un réceptacle de la lie du peuple. Mais la vie des gueux a une franchise qui mérite d'être observée ; car les passions qui sont à nu ont une originalité piquante. [...] Cette espèce d'hommes ne connaît ni la dissimulation ni l'hypocrisie. À la moindre contradiction, le visage de telle femme se tuméfiait ; l'autre jurait avec emportement : mais les hommes cédaient constamment à la voix de ces femmes. Une rixe s'étant élevée, et une femme ayant pris au collet un homme, et le secouant vigoureusement, un voisin calma tout à coup sa colère, en lui disant : *Assieds-toi, c'est une femme qui parle*. [...] Cette troupe formait un ramas de mendiants, de chiffonniers, de ces revendeurs et revendeuses qui arpentent les rues.⁴⁹

Ces laitières en cotte rouge, basanées et le plus souvent ridées, ne ressemblent pas à celles que Greuze a dessinées. Les tableaux de ce peintre sont tout aussi menteurs que les idylles des poètes, qui copient Théocrite et Gessner près des choux et des carottes du faubourg Saint-Marceau. Nous tâchons dans nos esquisses rapides de nous rapprocher de la vérité, en les

48. *La Nouvelle Héloïse*, op.cit., t.1, seconde partie, lettre XXVII, p.367.

49. Mercier, *Tableau de Paris*, op.cit., t.2, p.179-182.

privant de ces embellissements factices qui défigurent le trait réel. Greuze a fait des portraits de fantaisie ; mais ces figures voluptueuses et séduisantes qu'il s'est plu à représenter ne sont pas celles qui viennent nous vendre du lait, du beurre et des fruits.⁵⁰

Assurément, l'intérêt pour le corps non noble ne va pas de soi, ni en littérature, ni en peinture. Mercier reproche ainsi à Greuze d'avoir renoncé à peindre la réalité prosaïque. C'est que l'on hésite à représenter crûment le bas, et même, plus fondamentalement, à représenter le bas. En ce qui concerne l'histoire des théories du portrait peint, on voit que s'est élaboré un principe de « droit au portrait » très élitiste, pour des raisons morales et religieuses (seuls les personnages exemplaires, les saints méritent d'être représentés), et pour des raisons sociales (n'y ont droit que les puissants)⁵¹. Mais la peinture de portrait ne cesse de se démocratiser quand même ; elle devient un gagne-pain pour les artistes et est très pratiquée notamment dans la première moitié du XIX^e si l'on en croit les historiens, et les romanciers : Pierre Grassou en tire sa subsistance ; dans *La Vendetta*, où l'offre dépasse la demande, on apprend que les portraitistes sont légion :

Mme Porta reconnut le tort qu'elle avait eu de ne pas s'exercer à peindre des tableaux de genre qui lui auraient acquis un nom, elle entreprit de faire des portraits ; mais elle eut à lutter contre une foule d'artistes encore moins riches qu'elle ne l'était (*Ven.*, I, 1094).

Et un poème amusant de Marc-Antoine Désaugiers, « L'atelier du peintre, ou le portrait manqué », poème qui met en scène un personnage désireux de se faire peindre, et que, par erreur, les créanciers de l'artiste attaquent en le prenant pour lui, suggère à son tour que le métier est si répandu, tant la demande est forte, qu'il n'est plus lucratif⁵². Déjà Richelet ironisait sur ce phénomène de démocratisation :

Le portraitiste gagne de quoi faire bouillir son pot, parce qu'il n'y a pas de bourgeoise un peu coquette et un peu à son aise qui ne veuille avoir son portrait.⁵³

Et La Font de Saint-Yenne (en 1747 et 1753) la critiquait énergiquement à son tour : il fustigeait la tendance à « multiplier des

50. *Ibid.*, p.206.

51. Voir sur ce point le *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de M.Delon, Paris, PUF, 1997, article « portrait » d'É.Pommier ; et É.Pommier, *op.cit.*

52. « L'Atelier du peintre, ou le portrait manqué » in *Anthologie de la poésie française du XIX^e siècle*, Paris, Poésie/Gallimard, 1984.

53. Richelet. *Dictionnaire*, éd. de 1728, cité par A.Niderst, « La ressemblance au XVIII^e siècle », p.255-263, in *Le Portrait*, textes regroupés par J.-M. Bailbé, publications de l'Université de Rouen, n°128, 1987.

êtres obscurs, sans nom, sans caractère, sans place et sans mérite [...] indifférents au public, à leur postérité, à leurs héritiers même qui abandonneront leurs traits à la poussière du galetas »⁵⁴. Mercier aussi désapprouve, dans son *Tableau de Paris*, cette tendance jugée outrancière ; et Balzac dans *Pierre Grassou* traite sans sympathie la famille de commerçants aux têtes de légumes qui vient se faire peindre par le médiocre artiste, famille emblématique si l'on en croit ces mots :

Au commencement du mois de décembre de cette année, époque à laquelle les bourgeois de Paris conçoivent périodiquement l'idée burlesque de perpétuer leur figure, déjà bien encombrante par elle-même, Pierre Grassou [...] préparait sa palette [...]. (*PGr*, VI, 1093)

Le portrait a été l'apanage de l'aristocratie et de la riche bourgeoisie, d'où le caractère marqué, choquant pour beaucoup, de l'engouement, bien réel, des classes plus modestes pour la représentation de leurs personnes.

En littérature, la question du droit au portrait ou à l'autoportrait n'est pas anodine non plus. Montaigne s'était posé la question de la légitimité d'une représentation de soi pour un homme quelconque ; il l'avait résolue en soulignant la part d'universel que contient chaque individu. Pour un Lavater, il y a une réponse religieuse à la question : parce que tout homme est à l'image de Dieu, tout homme mérite que l'on s'intéresse à lui, à son physique. Le physiognomoniste « ouvr[e] ou rouvr[e] la voie à la banalisation des portraits de personnes d'humble condition » écrit É. Pommier⁵⁵. Et c'est la pensée chrétienne, d'ailleurs mise par Auerbach à la racine du réalisme, qui donne sa valeur à tous les visages et à tous les corps, quels qu'ils soient – ou du moins c'est un aspect de la pensée chrétienne, puisque Port-Royal condamnait le portrait en fustigeant la vanité de ceux qui prétendaient poser.

La physiognomonie, encore elle, pouvait donc apporter sa caution à l'élargissement de la palette sociale de Balzac, héritier corrélativement d'un vaste mouvement littéraire de valorisation du bas⁵⁶, sensible aussi en peinture : lorsque Géricault peint des monomanes, il met au centre de l'œuvre des hommes et des femmes du peuple, qu'il n'embellit pas. Rappelons encore le goût prononcé de l'époque pour

54. Cité par É. Pommier dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, *op.cit.*, article « portraits ».

55. É. Pommier, *op.cit.*, p. 383.

56. Sur cette question, notamment, Th. Pavel a développé ses vues dans le cadre d'un séminaire consacré à l'histoire du roman (Université Paris IV-Sorbonne, 1997-1998). Ses propos ont beaucoup nourri l'ensemble de ces réflexions sur le portrait.

les panoramas sociaux, goût manifeste dès le XVIII^e siècle, et très sensible dans la première moitié du XIX^e dans diverses représentations des mœurs de type journalistique⁵⁷. Balzac est comme Joseph Bridéau, avide de tout ce qui se donne à voir, sans distinction. Il traite donc avec autant d'intérêt les corps non nobles que nobles, représente les incarnations de tous les états sociaux, même les plus méprisés ou les plus caricaturés dans la tradition ; il livre ainsi toute une galerie de portraits d'hommes et de femmes du peuple ; ceux-ci ont des têtes et des corps bien à eux. Dans cette galerie sociale s'impose un projet de nomenclature à la Buffon.

Balzac portraiture donc en détail caissiers, petits employés, cuisinières... Jacquotte, dans *Le Médecin de campagne*, est présentée comme le « modèle du genre » ; elle est caractérisée par son vêtement, mais aussi par sa figure, sa corpulence et sa mobilité, sa main, son bagout, certain geste qui expriment sa fonction sociale ; elle

[...] montrait un corsage épais, invariablement enveloppé d'une indienne brune semée de pois rouges, ficelé, serré de manière à faire croire que l'étoffe allait craquer au moindre mouvement. Elle portait un bonnet rond plissé, sous lequel sa figure un peu blafarde et à double menton paraissait encore plus blanche qu'elle ne l'était. Petite, agile, la main leste et potelée, Jacqueline parlait haut et continuellement. Si elle se taisait un instant, et prenait le coin de son tablier pour le relever triangulairement, ce geste annonçait quelque longue remontrance adressée au maître ou au valet. (MC, IX, 411)

Après d'autres, dont Mercier⁵⁸, Balzac décrit la grisette. Mercier, dans ce cas, s'intéressait surtout aux mœurs : liberté, exercice d'un métier, liaison avec un homme qui l'entretient... ; « on remarque avec étonnement cette foule immense de filles nubiles qui, par leur position, sont devenues étrangères au mariage et au célibat »⁵⁹, commentait-il, sans donner de détails sur l'apparence physique de ce genre de femmes. Balzac est plus concret. Il distingue des variantes, car il existe plusieurs espèces de grisettes, plus ou moins attrayantes. La grisette

57. Bardèche évoque « la série des tableaux de mœurs publiés par de Jouy et qui faisait suite à *L'Ermite de la Chaussée d'Antin* » ; il parle des articles appelés Variétés. Premier Paris etc. qui proposent des portraits, des représentations de mœurs (*Balzac romancier, op.cit.*, p.197 sqq.) ; et il faut encore rappeler la vogue des « physiologies ».

58. Chapitre DCXXVI : « Grisettes » (*Tableau parisien, op.cit.*, t.2, p. 337) : « On appelle grisette la jeune fille qui, n'ayant ni naissance, ni bien, est obligée de travailler pour vivre, et n'a d'autre soutien que l'ouvrage de ses mains. Ce sont les monteuses de bonnets, les couturières, les ouvrières en linge, etc., qui forment la partie la plus nombreuse de cette classe... ». Bardèche précise que dans les dernières années de la Restauration, « la Grisette était devenue un des sujets les plus souvent traités » (*Balzac romancier, op.cit.*, p. 200).

59. *Ibid.*, p.338-339.

« [...] fournit des portières édentées, des laveuses de linge, des balayeuses, des mendiantes, parfois des comtesses impertinentes, des actrices admirées, des cantatrices applaudies ; elle a même donné jadis deux quasi reines à la monarchie » (*F*, V, 851). Sur le tard elle devient femme de ménage, « grisette à moustaches et à chevrons » (*ibid.*)... Celle-ci est la grisette jeune et florissante :

C'était une grisette de Paris, mais la grisette dans toute sa splendeur [...]. La jeune femme qui se trouvait en présence de M. et Mme Jules avait le pied si découvert dans sa chaussure qu'à peine voyait-on une légère ligne noire entre le tapis et son bas blanc. Cette chaussure, dont la caricature parisienne rend si bien le trait, est une grâce particulière à la grisette parisienne ; mais elle se trahit encore mieux aux yeux de l'observateur par le soin avec lequel ses vêtements adhèrent à ses formes, qu'ils dessinent nettement. Aussi l'inconnue était-elle, pour ne pas perdre l'expression pittoresque créée par le soldat français, ficelée dans une robe verte, à guimpe, qui laissait deviner la beauté de son corsage, alors parfaitement visible ; car son châle de cachemire Ternaux, tombant à terre, n'était plus retenu que par les deux bouts qu'elle gardait entortillés à demi dans ses poignets. Elle avait une figure fine, des joues roses, un teint blanc, des yeux gris étincelants, un front bombé, très proéminent, des cheveux soigneusement lissés qui s'échappaient de son petit chapeau, en grosses boucles sur son cou. (*ibid.*, 851-852)

Le romancier, qui rappelle le type dessiné de son personnage (« dont la caricature rend si bien le trait »...), met surtout en évidence les particularités de costume, bien collé au corps pour en rendre les formes, coquet bien que bon marché (Ternaux, précise R. Fortassier, fabriquait des étoffes ayant du cachemire l'apparence, non la qualité (*ibid.*, 1447)) – autant de traits qui n'échappent point à l'œil d'un « observateur ». Et l'attribution à la fille du peuple d'une qualité traditionnellement réservée à la femme mondaine ne s'accompagne pas de comique : la coquetterie, apanage typique de la femme du monde (« Quel étonnant chef d'œuvre que cette création de Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière ! C'est la femme du monde du temps de Louis XIV comme celle de notre temps, enfin la femme du monde de toutes les époques » écrit madame de Macumer (*MJM*, I, 324)), la coquetterie se démocratise puisque la grisette est, sérieusement, « coquette comme une grande dame »⁶⁰, son costume et ses manières en sont le manifeste. Plus tard elle caractérise Nana, dont le bout de

60. Ph.Dufour a fort bien montré le rôle de la comparaison qui accuse le désordre social dans *La Comédie humaine* (Ph.Dufour, *op.cit.*, p.247).

langue aguicheur ne résiste pas à se montrer, détail en effet inconcevable chez une duchesse de Langeais, autre fameuse coquette, mais qui ne jette pas non plus le ridicule sur le personnage de Zola⁶¹.

Dans tel portrait collectif des *Paysans*, le romancier, par ailleurs, peint les misérables avec une visée politique qui assourdit le grandissement romanesque en faisant sentir toute l'importance et l'imminence menaçante de « la question sociale ». Balzac s'oriente vers l'expression d'une réalité explosive : « haillons », « têtes pelées », « déchirures humides de graisses », « reprises », « taches », « expressions avides, inquiètes, hébétées, idiotes, sauvages », tels sont les éléments du tableau qui s'achève sur ces mots, « la faim avait convoqué ces figures provocantes » (*Pay.*, IX, 323-324). Dans *Ferragus*, il associe à la boue, tel Hugo, la misère, misère qui s'inscrit dans la voix, le nez, les dents, le teint, le front, les cheveux, et la boue semble coller au visage, comme la condition misérable à la personne (*F*, V, 815-816).

Toujours concrets, les physiques d'usurier, personnages moraux parce qu'avares, et sociaux puisqu'il s'agit d'un métier, sont autant de variations sur un même thème, développé avec beaucoup d'intérêt. À vrai dire, une fois de plus Mercier l'a précédé, mais il est d'abord à la recherche d'une définition, et, comme pour la grisette, il ne rend compte que des mœurs :

L'usurier dangereux, l'usurier qu'il faudrait flétrir, est l'usurier voilé qui, chaque année, sait gagner le tiers de son capital sans industrie et sans risques. Il dérobe à l'œil d'autrui les voies criminelles qu'il emploie. Agioteur, d'autant plus tyrannique, d'autant plus effronté, que toutes ses opérations sont des œuvres des ténèbres.⁶²

Balzac incarne le type, à sa manière. Dans la tradition, l'avarice, conjuguée à l'usure, est un thème bas et comique, souvent traité avec une violence satirique qui sent l'antisémitisme. L'antisémitisme n'est pas absent de *La Comédie humaine*, mais son souci de nomenclature sociale porte le romancier à la patience et à l'intérêt descriptif d'un Buffon, ou d'un Lavater social, à côté, il est vrai, d'une tendance au romanesque dont on a déjà parlé, et que l'on sent poindre chez Mercier lui-même lorsqu'il parle d'« œuvres des ténèbres »... Dans *La Comédie humaine*, les figures, les corps d'usuriers sont donc plutôt minces, secs, au teint jaune, comme l'or bien sûr ! En tant qu'avares,

61. Zola. *L'Assommoir*. *op.cit.*, p.410 : «Ce qui la rendait surtout friande, c'était une vilaine habitude qu'elle avait prise de sortir un petit bout de sa langue entre ses quenottes blanches. Sans doute, en se regardant dans les glaces, elle s'était trouvée gentille ainsi. Alors tout le long de la journée, pour faire la belle, elle tirait la langue.»

62. Mercier. *op.cit.*, t.2, p.301.

ou comme l'avare non usurier, ils sont du côté de la rétention, de l'abstention sur le plan de la parole et des efforts en tout genre : ils s'économisent, le rapport à l'argent renvoyant au rapport à la mort, au souci de la retarder en épargnant la vie. Ainsi comme Hochon, simple avare, « grand, sec, maigre » (*R*, IV, 420), Rigou (*Pay.*, IX, 242) est « grand » et « sec ». Gobseck, comme Hochon, est sous le signe du jaune :

Les traits de son visage, impassible autant que celui de Talleyrand, paraissaient avoir été coulés en bronze. Jaunes comme ceux d'une fouine, ses petits yeux n'avaient presque point de cils [...]. (*Gb.*, II, 964)

Hochon évite tout effort, Grandet parle peu, Gobseck évite de se dépenser : « Cet homme parlait bas, d'un ton doux, et ne s'emportait jamais » (*ibid.*, 964-965). Rigou et Gigonnet tiennent tous deux, par ailleurs, du charognard, vautour pour celui-ci (*E*, VII, 938), condor pour celui-là (*Pay.*, IX, 243), animaux peu sympathiques qui, significativement, se nourrissent de cadavres, de la chair morte des autres. Sur ce fond de ressemblances, les personnages varient en particulier selon les combinaisons opérées avec telle origine ou tel état social, ou géographique. Taboureau, dans *Le Médecin de campagne*, est un usurier de condition paysanne, plutôt correct dans son apparence vestimentaire, et assez peu remarquable si ce n'est par la conformation du menton et du nez, dans la description de laquelle on peut certainement reconnaître un cliché antisémite : « [...] son menton effilé tendait à rejoindre un nez ironiquement crochu » (*MC*, IX, 437). Samanon dans *Illusions perdues*, est plus émacié, plus maladif (son teint vire au vert, et au jaune, couleurs dans son cas symptomatiques de quelque maladie) ; il est aussi plus inquiétant, et plus sordide : ses pratiques sont moins prestigieuses ! Parce qu'il est à la fois « prêteur sur gages », « marchand d'habits » et « vendeur de gravures prohibées », c'est un personnage mixte, dont, assez drôlement, un œil terne indique l'escompteur, alors que l'autre a l'éclat « luisant » appelé par le commerce de gravures égrillardes ; l'hétérogénéité des couleurs (vert, jaune, noir, rouge, blanc) renforce peut-être à son tour le mélange des fonctions (*IP*, V, 507-508).

Les personnages mixtes du point de vue des indices sociaux sont en effet nombreux dans *La Comédie humaine*, qui raffine sa description des hommes du peuple. Cette mixité tient, dans le cas précédent, à l'exercice de plusieurs métiers ; elle est due au fait que sa profession elle-même est mixte, à la fois intellectuelle et tournée vers le commerce, dans le cas de Doguereau :

Le père Doguereau, comme l'avait surnommé Porchon, tenait par l'habit, par la culotte et par les souliers au professeur de belles-lettres, et au marchand par le gilet, la montre et les bas. Sa physionomie ne démentait point cette singulière alliance : il avait l'air magistral, dogmatique, la figure creusée du maître de rhétorique, et les yeux vifs, la bouche soupçonneuse, l'inquiétude vague du libraire. (*IP*, V, 304)

Souvent aussi les personnages sont mixtes parce que les rangs se mélangent, on y revient, parce que des ascensions sociales s'opèrent. En Nicolas Séchard se mêlent les indices de ce qu'il fut socialement et de ce qu'il est devenu – on se rappelle la fille de Birotteau :

Son gilet et son pantalon étaient en velours verdâtre. Enfin, il avait une vieille redingote brune, des bas de coton chinés et des souliers à boucles d'argent. Ce costume où l'ouvrier se retrouvait encore dans le bourgeois convenait si bien à ses vices et à ses habitudes, il exprimait si bien sa vie, que ce bonhomme semblait avoir été créé tout habillé : vous ne l'auriez pas plus imaginé sans ses vêtements qu'un oignon sans sa pelure. (*IP*, V, 127)

Séchard tient de l'ouvrier par la nature (du « velours »), la couleur (« verdâtre ») et l'âge (« vieille redingote ») de ses vêtements, ou encore par l'adéquation exacte de ses habits à sa personne si l'on note, comme G. Poncin-Bar, le registre ouvrier du comparant qu'est l'« oignon » ; il tient du bourgeois surtout par les bas et les boucles d'argent.

L'élargissement de la palette sociale est également sensible dans le traitement du lieu, parfois incorporé dans le portrait. Dans les portraits de la Renaissance italienne, le peintre avait soin de représenter son modèle sur fond de paysage. C'est que la notion de *paesaggio* est d'abord administrative : elle désigne « d'abord pendant longtemps une division juridique et administrative de l'espace, un espace culturel compris comme unité socio-politique »⁶³. Il s'agissait de situer socialement le modèle, de rendre compte de son statut en montrant le domaine sur lequel il exerçait son autorité et par là de le louer. Dans le roman héroïque, l'évocation de la maison, des jardins dont tel personnage est propriétaire permet également de le situer socialement, et d'en faire l'éloge, à tel point que leur description supplante parfois le portrait de l'homme ; c'est le cas pour Foucquet dans *Clélie*, peu décrit alors que sa demeure (Valterre pour Vaux) l'est en détail⁶⁴. Balzac ne sacrifie pas une chose à l'autre, on en a déjà parlé ; comme dans un tableau, la description du lieu intégrée au portrait en fait le fond, lui donne de la perspective. Mais la visée épидictique disparaît quand il

63. N.Schneider. *L'Art du portrait*, tr.fr., Cologne, Taschen, p. 22-23.

64. J.Plantié, *op.cit.*, p.449.

évoque des personnages sans lustre social, et le lieu ne constitue plus un signe de pouvoir dans ce cas. Toutefois, la représentation spatiale rappelle le *paesaggio* au moins parce qu'elle permet de situer le sujet ; il constitue la cause d'une physionomie, ou son analogon sur le plan social. Ainsi, on connaissait l'homme « abrégé des merveilles du monde » ; on découvre avec Balzac, l'homme social, abrégé de son quartier sans merveilles. Dans *Une double famille*, la condition de la vieille mère s'accorde à la rue et à la maison qu'elle habite : elles sont analogues :

Le visage pâle et ridé de la vieille femme était en harmonie avec l'obscurité de la rue et la rouille de la maison. À la voir au repos, sur sa chaise, on eût dit qu'elle tenait à cette maison comme un colimaçon tient à sa coquille brune ; [...] ses grands yeux gris étaient aussi calmes que la rue, et les rides nombreuses de son visage pouvaient se comparer aux crevasses des murs. (DF, II, 19)

L'association de la pâleur et de l'obscurité d'abord surprend, mais la pâleur est pour le visage un signe de mauvaise santé comme l'obscurité est pour la rue celui de l'insalubrité dans un secteur de Paris déshérité ; la rouille de la maison, ses crevasses en indiquent le mauvais état, tout comme les rides nombreuses, liées à l'âge bien sûr, et à la nécessité du travail quand on n'a pas le sou, révèlent la dégradation du corps de la vieille femme. Balzac retrouve la pensée analogique pour mettre en rapport l'homme et le milieu citadin le plus humble. Le lieu n'est plus que loge dans le cas de Cibot, qui, comme tous les portiers (« ils se sont faits à leur loge, la loge est devenue pour eux ce qu'est l'écaille pour les huîtres [...] » (CP, VII, 520)) ne se conçoit guère sans elle. Il ne lui ressemble pas exactement, mais elle l'a façonné : c'est la logique de l'indice au sens de Peirce, la logique de la causalité ; le romancier propose donc un croquis du personnage en situation :

Cibot, petit homme rabougri, devenu presque olivâtre à force de rester toujours assis, à la turque, sur une table élevée à la hauteur de la croisée grillagée qui voyait sur la rue, gagnait à son métier environ quarante sous par jour. (*ibid.*)

Attention à la couleur, à la pose, au cadre... On devine l'intérêt esthétique du détail, intérêt gros d'enjeux sociaux et éthiques.

PARTIE III

LE CORPS ESTHÉTIQUE

CHAPITRE 5

Beautés

Perspectives sur la beauté

Sur le plan doctrinal, la description de la beauté n'est guère à l'honneur au XVIII^e siècle. Burke, Lessing, Marmontel en France, qui fait écho à leurs propos dans ses *Éléments de littérature*, réclament que la littérature n'en donne pas le détail. Selon Burke, les mots ne suscitant pas d'images dans l'esprit, la poésie n'étant pas la peinture, elle ne doit pas chercher le pittoresque ; l'auteur vante Homère d'avoir renoncé à décrire les charmes d'Hélène¹. À propos du même exemple, c'est sur la question de l'effet que Lessing insiste dans le *Laocoon* (1766) : Homère a raison de peindre la beauté d'Hélène par les réactions qu'elle provoque chez les vieillards qui la regardent ; le critique ironise sur les poètes modernes qui auraient saisi l'occasion d'une longue description de la jeune femme².

C'est contre le principe de l'*ut pictura poesis* incitant la littérature à la composition de tableaux par les mots que Burke et Lessing s'insurgent. De fait, la description de la beauté, par référence à la peinture, a préoccupé la littérature, et en particulier la poésie amoureuse – on se rappelle que le mythe évoquant la naissance de la peinture lie amour et portrait : il raconte l'histoire d'une jeune fille qui dessine au charbon sur le mur la silhouette de son amant, dont elle va être privée ; mais c'est la beauté de la femme que peint la poésie. Sa représentation relève, on l'a déjà souligné, de l'épidictique ; cette tendance est illustrée de façon exemplaire par la description de Panthée, maîtresse de l'empereur, description proposée dans les *Portraits* de Lucien, où Lycinus a besoin de convoquer tous les chefs-d'œuvre de l'art pour rendre la beauté d'une femme, à l'inverse d'un Zeuxis, rassemblant pour son œuvre les plus belles mortelles³. Dans la légende, l'art l'emporte sur la nature ; c'est la nature qui l'emporte sur l'art dans les *Portraits* – ou c'est l'éloquence, moyen d'éloge pour une création de la nature qui

-
1. E.Burke. *Recherche sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), traduit de l'anglais sur la septième édition, Vrin, Paris, MCM.LXXIII, partie V : «Exemples qui montrent que les mots peuvent affecter sans faire naître des images», p.307.
 2. G.E.Lessing. *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766), tr.fr., Paris, chez Antoine-Augustin Renouard, 1802, p.174, p.189.
 3. *Œuvres* de Lucien, traduites du grec d'après une copie vérifiée et revue sur six manuscrits de la Bibliothèque du roi, Tome troisième, Paris, chez J.F.Bastien, 1788, *Les Portraits*, p.447 sqq.

surpasse, en particulier, les ressources des arts plastiques. La recherche de l'éloge a bien sûr favorisé l'emploi de clichés, de motifs attendus qui tendent à une vision idéalisante et stéréotypée : « Le beau n'a qu'une forme... » écrivait Hugo, sans doute lassé par elle, dans la préface de *Cromwell*. De fait, on relève diverses aires de clichés qui convergent vers un même idéal.

G. Mathieu-Castellani pointe certains de ces lieux communs pour la poésie amoureuse de l'âge baroque : ivoire, rose, lys, marbre, œillet et pourpre servent de référents habituels ; l'éloge du sourire et de la majestueuse démarche manque rarement ; les métaphores du feu et de la glace, des perles et du rubis, du lait et des fraises, du sucre et du miel etc. font partie du répertoire⁴. On en trouve une illustration partielle dans *Le Pinceau* de Rémy Belleau, où le poète s'adresse au peintre qui doit représenter sa belle :

[...] Pointe qui de gentille adresse
 Dore le poil de ma maitresse,
 Et contrefait l'ivoire blanc
 De son front, et le double rang
 De riches perlettes encloses
 Entre les boutons de deux roses,
 Les oilletz et les lis semés,
 Dessus deux tertres animés,
 Le bras juste, et la main polie,
 Qui serre ma mort et ma vie,
 Et le reste, que je ne puis
 Concevoir, tant navré je suis.⁵

On peut rechercher dans Pétrarque (le *Canzoniere*) un creuset de ces images, images que l'on retrouve dans le genre du blason : le teint est de rose, le sein de neige, les dents sont un rang de perles, le front un ciel, la voix celle d'un ange, les yeux la lumière du jour... Même la satire romanesque nous renseigne sur ces lieux communs. Ainsi dans *Le Berger extravagant*, Lysis commande un tableau de celle qu'il aime ; il réclame des « filets d'or » pour les cheveux, un « front uni », « deux arcs d'ébène » pour les sourcils, des yeux comme « deux soleils », un nez comme une « petite montagne », des joues parsemées de « lys et de roses », une bouche « petite », des lèvres comme « deux branches de

4. G.Mathieu-Castellani. *Anthologie thématique de la poésie amoureuse baroque (1570-1620)*, Paris, 10/18, 1979.

5. R.Belleau, *Œuvres poétiques*, édition critique sous la direction de G.Demerson, Paris, Champion, 1995, p.189 : *Petites inventions* (1556), *Le Pinceau*, à Nicolas Denisot, Valet de chambre du Roi.

corail », « deux rangs de perles fines » pour les dents, un cou et un sein « de neige »⁶...

À propos du portrait mondain au XVIII^e, moins plantureux sans doute en métaphores, J. Plantié a insisté sur son égale tendance au panégyrique, on l'a dit. L'auteur détaille les critères de beauté féminine pour l'époque, en se fondant sur les écrits de plusieurs auteurs, dont Brantôme. Dans *Les Dames Galantes*, l'auteur évoque en effet, les trente « sis de la beauté », à partir de la citation d'un « Espagnol » :

Les trente donc sont tels : [...]

«Trois choses blanches : la peau, les dents et les mains.

Trois noires : les yeux, les sourcils et les paupières.

Trois rouges : les lèvres, les joues et les ongles.

Trois longues : le corps, les cheveux et les mains.

Trois courtes : les dents, les oreilles et les pieds.

Trois larges : la poitrine ou le sein, le front et l'entre-sourcil.

Trois étroites : la bouche, l'une et l'autre, la ceinture ou la taille, et l'entrée du pied.

Trois grosses : le bras, la cuisse et le gros de la jambe.

Trois déliées : les doigts, les cheveux et les lèvres.

Trois petites : les tetins, le nez et la teste.»⁷

Élargissant le catalogue, J. Plantié propose une récapitulation des divers critères de beauté féminine glanés chez plusieurs auteurs dont elle propose quelques citations. Ainsi, entre autres qualités, la femme « doit être jeune » ; « sa stature n'est ni trop grande ni trop petite » ; « elle est d'une riche taille et d'un port majestueux » ; « sa corpulence est moyenne » ; il doit y avoir « *symmetrie et proportion de toutes les parties* » ; « les cheveux sont longs, blonds, déliés », ou « *blond-dorez et frisez par nature fort naïfs* » ; ou « *en abondance d'un blond cendré, crespé et annelé* » ; « la peau est délicate et polie, blanche, entrecoupée de petites veines azurées » ; « le front est uni, doucement voûté, et toujours serein, large » ; « les sourcils sont noirs », ils sont « *éloignés l'un de l'autre et se courbent doucement à l'entour des yeux* » ; « les yeux sont noirs », ou « *bleus à fleur de teste[...]* », « *[...] estincelans, d'une belle grandeur, et doucement rayonnans* » ; « le nez est petit », « aquilin » ; « les lèvres sont de corail » ; « la bouche est petite » ; les dents sont « *de petites perles applanies et bien agencées* » ; le menton est « *fosselu, aucu-*

6. Ch.Sorel, *Le Berger extravagant où parmi des fantaisies amoureuses on voit les impertinences des romans et de la poésie*, à Paris, chez Toussaint du Bray, MDCXXVII, p.77.

7. Brantôme, *Les Dames galantes*, Paris, Gallimard, «Folio», 1981, p.242-243.

nement rond et charnu » ; les oreilles sont « *petites, vermeilles, et bien jointes à la teste* » ; « le sein est d'albâtre » ; le beau visage est « en ovale »...⁸ Cette liste a un goût de déjà lu.

Souvent aussi, l'idéalisation se passe de détails et recourt, on l'a vu, à la tautologie : d'une belle femme on dira qu'elle est belle, bien faite, charmante... Et encore, Curtius a mis en valeur le *topos* de la nature maître d'œuvre de la beauté humaine, voire d'une beauté si rare qu'elle s'est pour l'avenir retiré la possibilité d'en refaire une pareille en en brisant le moule ; il cite l'Arioste, Ronsard dans les *Sonnets pour Hélène* : la Nature et le ciel « pour n'en faire plus ont rompu le modèle »⁹ ; Voltaire, parodique, appellera Cunégonde, dans *Candide*, « chef-d'œuvre de la nature ».

Cette idéalisation, qui tend au schématisme et au stéréotype quand on proclame l'exception, a donc lassé et provoqué la satire contre la littérature et contre la peinture elle-même portée à l'embellissement. Sorel dans *La Description de l'île de portraiture*¹⁰ procède à une satire jubilatoire de ce genre d'excès, comme dans *Le Berger extravagant* où Anselme, le peintre, par dérision prend au mot son ami, prend à la lettre les métaphores évoquées ci-avant : branches de corail, soleils, neige, montagne..., la belle est monstrueuse ! Dans *Le Sicilien ou l'amour peintre*, Isidore déclare :

Je ne suis pas comme ces femmes qui veulent, en se faisant peindre, des portraits qui ne sont point elles, et ne sont point satisfaites du peintre s'il ne les fait toujours plus belles que le jour. Il faudrait, pour les contenter, ne faire qu'un portrait pour toutes ; car toutes demandent les mêmes choses : un teint tout de lis et de roses, un nez bien fait, une petite bouche, et de grands yeux vifs, bien fendus, et surtout le visage pas plus gros que le poing, l'eussent-elles d'un pied de large. Pour moi, je vous demande un portrait qui soit moi, et qui n'oblige point à demander qui c'est.¹¹

Furetière, quant à lui, fait dire au narrateur du *Roman Bourgeois* en une prétérition ironique :

N'attendez pas pourtant que je vous la décrive icy, comme on a coutume de faire en ces occasions ; car, quand je vous aurois dit qu'elle estoit de la riche taille, qu'elle avoit les yeux bleus et bien fendus, les cheveux blonds et

8. J.Plantié, *op.cit.*, p.170-171. Sont en italiques les citations tirées par J.Plantié de Brantôme, des *Conférences du Bureau d'adresse*, de Binet, de Saint-Gabriel, de Cureau de la Chambre.

9. E.R.Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, tr.fr., Paris, PUF, «Agora», 1956, p.297-299.

10. Sorel, *La Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits (in Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques, songes, visions et romans cabalistiques*, tome 26^e. Amsterdam, MDCCLXXXVIII : à propos des portraits faits par les peintres amoureux voir p.353).

11. Le passage est cité par É.Pommier, *op.cit.*, p.433.

bien frisés, et plusieurs autres particularitez de sa personne, vous ne la reconnoistriez pas pour cela ¹²...

Pourtant les stéréotypes ne disparaissent pas du roman du XVIII^e. Un romancier comme Challe semble bâtir ses descriptions à partir d'un fond commun que l'on peut apprécier en comparant les portraits de Manon, de Mlle Fenouil, et de Sylvie dans *Les Illustres Françaises*. Le beau visage est ovale, les yeux sont toujours « noirs » et « languissants », mais aussi « vifs » ou « perçants » selon les circonstances, la peau est blanche, voire d'« une blancheur à éblouir », le front « large et uni » ; le nez « bien fait » dans deux cas, est aussi « un peu aquilin » et « serré » à deux reprises, la bouche est toujours « petite », voire « fort petite », deux fois « vermeille », les dents « blanches et bien rangées », ou « ivoire », la gorge est « faite au tour » dans les trois cas ¹³... Et la dichotomie de la brune et de la blonde, qui semble s'être vite instituée en cliché même s'il est difficile d'en donner l'origine, se retrouve chez Sade, avant lui chez Rousseau, en Julie et Claire dont le romancier fournit un portrait en vue des estampes destinées à illustrer le livre, après eux chez Nerval, en Sylvie et Adrienne...

Mais au XVIII^e on s'intéresse surtout, en littérature et en peinture, à l'expression, à l'air d'un visage, et la beauté physique y est surtout beauté morale. Burke déclare :

La physionomie a beaucoup de part à la beauté, surtout à celle de notre espèce. Les mœurs caractérisent et déterminent l'air : quand il y correspond d'une manière assez exacte, il peut réunir aux qualités du corps, l'effet de certaines qualités agréables de l'esprit : de sorte que la beauté humaine ne saurait être parfaite, son influence ne saurait être entière, si le visage n'exprime pas ces qualités douces et aimables qui correspondent à la douceur, à la mollesse et à la délicatesse des formes extérieures. ¹⁴

Et Blair écrit dans le *Cours de rhétorique et de belles lettres* :

La beauté de la physionomie humaine est plus compliquée que toutes celles qui ont, jusqu'à présent, fixé notre attention : elle comprend la beauté de la couleur produite par les nuances délicates du teint, et la beauté de la figure, qui résulte de lignes qu'offrent à notre vue les différents traits du visage. Mais le principal charme de la physionomie dépend de cette expression

12. A.Furetière, *Le Roman bourgeois, in Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», textes présentés et annotés par A.Adam, 1958, p.906.

13. R.Challe, *Les Illustres Françaises*, Paris, Le Livre de poche, «Bibliothèque classique», 1996, pp.80-81, 248. 363 sqq.

14. Burke, *op.cit.*, partie III, section XIX, «La physionomie», p.212.

mystérieuse, qui annonce les qualités de l'âme, le bon sens, la douceur, la vivacité, la candeur, la bienveillance, la sensibilité et toutes les dispositions aimables. Comment arrive-t-il qu'une certaine conformation des traits du visage s'associe dans notre pensée à certaines qualités morales ? Est-ce l'instinct ou l'expérience qui nous enseigne à faire cette association, et à lire l'âme dans la figure ? Ce sont des questions qui ne sont pas de mon sujet, et dont la solution d'ailleurs n'est pas facile. Mais c'est un fait certain et généralement reconnu, que ce qui fait la principale beauté de la physionomie humaine, c'est ce qu'on nomme l'expression, ou l'image qu'elle nous paraît offrir des dispositions de l'esprit et du cœur.¹⁵

Blair distingue alors deux grandes sortes de vertu mais il ne dit toujours pas quels traits du visage les indiquent. L'auteur comptait sans doute davantage sur l'énoncé des qualités morales que sur la description de leurs signes, comme Rousseau a tendance à le faire dans *La Nouvelle Héloïse*. Du côté de la peinture, Reynolds, de même, considérait les détails dans les portraits comme secondaires par rapport à l'impression physionomique d'ensemble¹⁶.

Lavater est plus soucieux, quant à lui, de précisions concrètes. Certes, pour lui aussi la beauté et la laideur du visage ont un rapport étroit avec les dispositions morales de l'homme (II, III, 231 sqq.) ; mais il propose des canons, comme l'ont fait ses prédécesseurs physiognomonistes ; par exemple le nez pour être « parfaitement beau » doit remplir certaines conditions, dont les suivantes :

a. Sa longueur doit être égale à celle du front. b. Il doit y avoir une légère cavité auprès de sa racine. c. Vue par-devant, l'épine (*spina, dorsum nasi*) doit être large et presque parallèle des deux côtés, mais il faut que cette largeur soit un peu plus sensible vers le milieu. [...] (I, II, 165-166).

Plus généralement, il valorise « les lignes ondoyantes et serpentine », la « ligne de beauté, comme l'appelle Hogarth » (IV, VIII, 95). Assurément il est important pour Balzac que la physiognomonie défende et détaille une conception plastique de la beauté – et en réalité elle n'est pas la seule : Burke propose aussi une liste des qualités sensibles de la beauté : petitesse, poli, « variation graduelle », fondu des parties, délicatesse, couleurs pures et brillantes, ou couleur éclatante « diversifiée par d'autres »¹⁷. Mais encore, Lavater développe l'idée que chaque homme, en tant que créature de Dieu, en tant que

15. H. Blair, *Cours de Rhétorique et de Belles Lettres*, tr.fr., seconde édition, Paris, de l'imprimerie d'Auguste Delalain, 1821, tome premier, Leçon V, p.97-98.

16. Voir J.Reynolds, *Discours sur la peinture* (1769-1791), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, « Beaux-Arts histoire », 1991, 14^e discours.

17. Burke, *op.cit.*, partie II, sections XII à XVIII «Récapitulation», p.200 sqq.

tout créé par le divin artiste a sa beauté, son homogénéité, sa cohérence, à laquelle on ne peut rien changer :

[...] chaque corps organique compose un tout dont on ne peut rien retrancher, et auquel on ne peut rien ajouter sans que l'harmonie soit troublée, sans qu'il résulte du désordre ou de la difformité. (I, II, 2-3)

Reconnaître la perfection de chaque corps, c'est mettre en question l'existence d'un idéal ; sur ce point la pensée chrétienne, qui valorise la singularité individuelle en voyant en chacun une créature de Dieu, s'oppose à la pensée rhétoricienne et plus largement à la pensée antique et classique quand se détournant de la nature elles mettent en avant un beau idéal à valeur générale. Et l'idée d'une pluralisation de la beauté qui découle de pareille conception peut être mise en rapport avec un mouvement de relativisation du beau, sensible par exemple chez un Montaigne, pour des raisons philosophiques.

Balzac qui ne dédaigne pas les clichés, tend à son tour, de diverses façons, à montrer que le beau, contrairement à ce que déclare Hugo, a, comme le laid, mille formes à détailler et d'abord à observer pour qui veut y prêter l'attention nécessaire¹⁸, attention qui ne vise pas seulement à la contemplation, mais à l'herméneutique quand la belle apparence se leste d'enjeux éthiques ou sociaux. Quel vaste champ que *les beautés* pour la description, loin des préceptes d'un Burke et d'un Lessing, car, manifestement, Balzac en tient toujours pour le principe de *l'ut pictura poesis*.

De la beauté aux beautés

Assurément, clichés et stéréotypes ne manquent pas dans *La Comédie humaine*. Les anciennes formules, sur lesquelles ironise un Gautier, ne sont pas oubliées¹⁹. Balzac ne dédaigne pas le corail — « le corail [...] de ses lèvres » (*PCh.*, X, 154), « ses lèvres de corail » (*IP*, V, 145) —, ni l'ébène — « deux bandeaux d'ébène » (*IP*, V, 387) —, ni le « jais » — « une prune de jais » (*ibid.*) —... La forme ovale reste un critère valorisant pour le visage : Coralie a « un long visage ovale » (*ibid.*),

18. J.Lacoste construit sa conception du beau sur la notion d'attention (voir *L'Idée de Beau*, Paris, Bordas, 1986).

19. Dans *Mademoiselle de Maupin* (Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.79), Th.Gautier fait dire à son héros : « J'ai bien peur, mon cher ami, de ne pouvoir jamais embrasser mon idéal, et cependant il n'a rien d'extraordinaire et de hors nature. — Ce n'est pas l'idéal d'un écolier de troisième. Je ne demande ni des globes d'ivoire, ni des colonnes d'albâtre, ni des réseaux d'azur ; je n'ai employé dans sa composition ni lis, ni neige, ni rose, ni jais, ni ébène, ni corail, ni ambroisie, ni perles, ni diamants ; j'ai laissé les étoiles du ciel en repos, et je n'ai pas décroché le soleil hors de saison. »

celui de Zambinella est d'un « ovale parfait » (*S*, VI, 1060), tout comme celui de Victurnien d'Esgrigon (*CA*, IV, 986) ; de même, le nez aquilin est encore un trait de beauté, ainsi que la blancheur du teint, si possible « éblouissante » comme chez Zambinella (*S*, VI, 1060). Les belles chevelures sont bouclées plutôt que raides, et le front comme « tracé par le compas » de Modeste (*MM*, I, 481) rappelle les canons géométriques d'un Vitruve, d'un Vinci. Balzac, d'autre part, retrouve, pour l'amplifier, le *topos* de la nature maître d'œuvre de la beauté humaine, par exemple à propos d'Adeline Fischer :

C'était une de ces beautés complètes, foudroyantes, une de ces femmes semblables à Mme Tallien, que la Nature fabrique avec un soin particulier ; elle leur dispense ses plus précieux dons : la distinction, la noblesse, la grâce, la finesse, l'élégance, une chair à part, un teint broyé dans cet atelier inconnu où travaille le hasard. (*Be.*, VII, 74)

Il fait écho aux textes ou aux légendes antiques : Zambinella, « chef-d'œuvre » vivant qui incarne l'idéal artistique de Sarrasine, nouveau Zeuxis, est comme une autre Panthée :

Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre, les contours du sein ; à celui-là, ses blanches épaules ; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique. La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est, tout à la fois, le juge le plus sévère et le plus passionné. [...] C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'œuvre ! (*S*, VI, 1060-1061)

Et l'écho se renforce lorsque Balzac présente ses personnages comme des modèles d'œuvres picturales, sortis de leur cadre : le colonel Chabert ressemble à « un portrait de Rembrandt, sans cadre » (*Col.*, III, 321), les traits de l'antiquaire de *La Peau de Chagrin* « pouvaient faire croire à l'inconnu que *Le Peseur d'or* de Gérard Dow était sorti de son cadre » (*PCh.*, X, 78)... Certes l'expression « sans cadre »²⁰ constitue une tournure figée que l'on trouve aussi, par exemple, sous la plume de Gautier ; mais elle exprime l'idée d'un chef-d'œuvre naturel, et entre en concurrence avec une autre selon laquelle l'art surpasse la nature, position illustrée par la légende de Zeuxis,

20. L'expression a été soulignée par G.Poncin-Bar dans une communication intitulée « Nature et fonction du discours sur l'art dans *La Comédie humaine* », lors du colloque de Cerisy, Balzac, l'invention du roman, juillet 1980.

position défendue par Frenhofer, nouveau Pygmalion, qui échoue dans ses ambitions ; le romancier, en revanche – c'est une autre manière de comprendre « sans cadre », dans la perspective d'un parallèle de la littérature et de la peinture –, prétend faire mieux que l'artiste, en donnant pour vivantes des créatures portraiturées par des mots qui les inventent, et en les prétendant aussi belles qu'un tableau de maître. On retrouve la supériorité de l'éloquence, ou au moins du langage, affirmée dans les *Portraits* de Lucien.

Balzac semble même fasciné de ses créatures de mots. Ainsi brunes et blondes, car on retrouve la dichotomie habituelle, sont associées par l'auteur à l'Orient et à l'Occident, deux creusets différents de la beauté parce que deux aires de civilisation bien distinctes, qui le font rêver l'une et l'autre :

À l'Orient donc, la passion et son délire, les longs cheveux bruns et les harems, les divinités amoureuses, la pompe, la poésie et les monuments. À l'Occident, la liberté des femmes, la souveraineté de leurs blondes chevelures, la galanterie, les fées, les sorcières, les profondes extases de l'âme, les douces émotions de la mélancolie, et les longues amours. (*Phy*, XI, 1002)²¹

Mais pluralisant et raffinant les types, Balzac distingue plusieurs sortes de blondes ; selon Félicité des Touches, en effet :

Les blondes [...] ont sur nous autres femmes brunes l'avantage d'une précieuse diversité : il y a tant de manières d'être blonde, et il n'y en a qu'une d'être brune. (*B*, II, 715)

Ainsi sont distinguées, par exemple, selon la nuance du blond, du teint, selon les formes ou selon l'origine, la « blonde méridionale », « pleine de sang » comme Louise de Chaulieu (*MJM*, I, 212), la blonde normande comme Cydalise, d'une « fraîcheur désespérante » (*Be.*, VII, 406), la blonde « céleste » et « sirène » en la personne de Modeste Mignon (*MM*, I, 481) dont la beauté est distincte de celle de Lydie Peyrade qui « ressemblait à ces anges plus mystiques que réels, posés par quelques peintres primitifs au fond de leurs Saintes Familles » (*SetM*, VI, 539). Le blond peut foncer et devenir châtain, comme en Marguerite Claës (*RA*, X, 726). Ou encore, la blondeur se fait rousseur en particulier chez la belle Fanny du Guénic à peau laiteuse, et dont la chevelure « dorée » « scintillait au jour comme des filigranes d'or bruni » (*B*, II, 656) – comparaison que l'on trouve également sous la plume de Gautier, précise M. Ambrière-Fargeaud (*B*,

21. Cité par A.M. Baron, *op.cit.*, p.37.

II, 1474), car la diversification n'empêche pas la constitution de nouveaux clichés. Les beaux blonds sont moins nombreux, mais il en est de fameux comme Victurnien d'Esgrignon, à la chevelure « cendré[e] » (CA, IV, 986), ou Lucien de Rubempré qui tend au châtain par les cils (IP, V, 145). Entre les brunes, Balzac raffine également quoi qu'en dise Camille. Certes la beauté brune est souvent orientale et juive – le héros de *Mademoiselle de Maupin* comptait sur Smyrne ou Constantinople pour trouver son idéal féminin ; Esther pourrait l'incarner : en elle sont rassemblés les trente sis de la beauté, sis rapportés à une tradition orientale, plutôt qu'occidentale :

En France, il est extrêmement rare, pour ne pas dire impossible, de rencontrer les trente fameuses perfections décrites en vers persans sculptés, dit-on, dans le sérail, et qui sont nécessaires à une femme pour être entièrement belle. En France, s'il y a peu d'ensemble, il y a de ravissants détails. Quant à l'ensemble imposant que la statuaire cherche à rendre, et qu'elle a rendu dans quelques compositions rares, comme la Diane et la Callipyge, il est le privilège de la Grèce et de l'Asie Mineure. Esther venait de ce berceau du genre humain, la patrie de la beauté : sa mère était juive. [...] Esther eût remporté le prix au sérail, elle possédait les trente beautés harmonieusement fondues. (*SetM*, VI, 463-464)

Mais si la beauté de la sensuelle Coralie à la « bouche rouge », aux « paupières brûlées », au « regard languissant », et dont significativement le descripteur évoque la « croupe » (IP, V, 387-388), rappelle celle d'Esther, celle de Pauline, autre juive, s'en distingue en ce qu'elle respire « l'innocence », et la virginité (LL, XI, 658-659). Et il est d'autres beautés brunes, non orientales, non juives : Camille des Touches a le teint « olivâtre au jour et blanc aux lumières, qui distingue les belles Italiennes : vous diriez de l'ivoire animé » (B, II, 693) ; il existe aussi une beauté brune Florentine, à la peau de neige — « La Florentine attirait le regard par son front volumineux d'un blanc de neige, et couronné de ses nattes de cheveux noirs qui lui donnaient un air vraiment royal [...] » (*Do.*, X, 570) —, une beauté brune sicilienne à la « chaude couleur », dorée (*Do.*, X, 558). La brune espagnole est quant à elle, en la personne de la Marana, d'une « figure blanche » avec « quelques légers tons de bistre » (*Ma.*, X, 1045)... *La Comédie humaine* compte également de beaux bruns ; ainsi *Le Médecin de campagne* offre une beauté juive polonaise au masculin (« L'enfant, le vivant portrait de sa mère, tenait d'elle un teint olivâtre et de beaux yeux noirs, spirituellement mélancoliques. Tous les caractères de la beauté juive polonaise se trouvaient dans cette tête chevelue [...] » (*MC*, IX, 584-585)), beauté distincte de la beauté italienne du colonel

évoqué dans *Autre étude de femme* : « Ses cheveux noirs, bouclés à profusion, faisaient valoir son teint blanc comme celui d'une femme [...] » (*AEF*, III, 704-705). La beauté brune, quel qu'en soit le sexe, est donc à son tour différenciée par le teint, les formes, et par l'origine géographique ; elle s'obtient encore par croisement d'origines : la belle Ginevra, dans *La Vendetta*, tient de la Corse et de la Lombardie. C'est la beauté des mélanges. On y reviendra.

Balzac distingue encore, en physiognomoniste, les beautés selon l'âge. « Pendant son âge d'insouciance », la femme tient de l'aurore : elle a une « fraîcheur rosée », des « couleurs purpurines qui décorent [s]es joues » (*LL*, XI, 659). La beauté de la femme de quarante ans rappelle, en revanche, un « coucher de soleil » ; c'est le cas de Mme Evangelista (*CM*, III, 542) et d'Adeline Hulot (*Be.*, VII, 80). Les critères moraux, affectifs, contribuent également à la différenciation : la beauté s'allie volontiers à la mélancolie, romantisme oblige (« Si le bonheur ôtait à sa tête cette poésie que les peintres veulent absolument donner à leurs compositions en les faisant un peu trop pensives, la vague mélancolie physique dont sont atteintes les jeunes filles qui n'ont jamais quitté l'aile maternelle lui imprimait alors une sorte d'idéal » (*CB*, VI, 103)) ; la beauté s'allie également au bonheur, à la gaieté, comme en Hortense Hulot (*Be.*, VII, 79) ; elle naît encore de l'intelligence, ou d'un caractère passionné :

Avez-vous jamais rencontré de ces femmes dont la beauté foudroyante défie les atteintes de l'âge, et qui semblent, à trente-six ans, plus désirables qu'elles ne devaient l'être quinze ans plus tôt ? Leur visage est une âme passionnée, il étincelle ; chaque trait y brille d'intelligence ; chaque pore possède un éclat particulier, surtout aux lumières. (*S*, VI, 1045)

Enfin, non seulement Balzac propose des formes différentes mais des qualités ou des degrés de beauté différents. Lavater avant lui distinguait figures régulières, belles, agréables, gracieuses, charmantes, aimables... Celle de Rose Cormon, commune, est ainsi plutôt « bonne » que « belle » : elle « consiste dans une grosse fraîcheur de jeunesse », se concrétise en « une bonne grosse taille, un embonpoint de nourrice, des bras forts et potelés, des mains rouges » (*VF*, IV, 856-857). La beauté est « mignonne » dans le cas d'Honorine, « car elle appartenait à ce genre de petites femmes souples qui se laissent prendre, flatter, quitter et reprendre comme des chattes » (*H*, II, 563). Il existe des formes faciles, qui relèvent du « joli qui plaît aux masses » (« Eugénie grande et forte n'avait donc rien du joli qui plaît aux masses » (*EG*, III, 1076). Le « joli » toutefois n'est pas toujours

dédaigné ; il s'impose en Lydie Peyrade « d'un minois fin, encadré de beaux cheveux blonds » (*SetM*, VI, 539), et il peut se conjuguer au « majestueu[x] » (*Do.*, X, 570). Ce « majestueux » annonce un au-delà de la beauté qui n'est pas la perfection, associée, comme chez Baudelaire, à la froideur, mais le sublime, dans le sens, non burkien, d'« extraordinairement beau » qui convient à Olympe Bijou (*Be.*, VII, 362), ou à Véronique Sauviat enfant (*CV*, IX, 648)... Le sublime s'associe au grand qui en impose avec Adeline Hulot, sans épouvanter parce qu'il s'accompagne d'un air de modestie, alors qu'elle fait partie de ces femmes « nées reines » : elle en possède « les caractères sublimes », « taille d'impératrice », « air de grandeur », « contours augustes dans le profil »... (*Be.*, VII, 75). Cette grandeur dans la beauté, beauté « foudroyante[...] » (*ibid.*, 74) en Adeline Hulot comme en d'autres, se renverse en mépris des canons, en mépris du « convenu[...] » pour le visage des artistes, destiné à l'incompréhension des classiques : un autre beau, irrégulier, tourmenté, romantique, s'incarne en eux :

D'ailleurs la beauté flamboyante de leurs têtes demeure incomprise. Un visage d'artiste est toujours exorbitant, il se trouve toujours en dessus ou en dessous des lignes convenues pour ce que les imbéciles nomment le beau idéal. (*FYO*, V, 1049)

Beautés à peindre

Pour caractériser, et différencier ces beautés, des références picturales ou sculpturales sont volontiers utilisées. On peut même dire qu'elles abondent chez Balzac comme chez ses contemporains dont Stendhal, Gautier ; Balzac exploite en particulier la tradition picturale et en fait ressortir une pluralité d'idéaux. Et la référence artistique indéterminée — « les saint Pierre et les saint Paul de nos tableaux » (*AS*, I, 928) — ou nominale, et souvent générale quand elle est nominale — « les sublimes compositions de Raphaël » (*MCP*, I, 43), « les pinceaux de Rembrandt » (*Ser.*, XI, 758) —, la référence à des œuvres ou des artistes est d'autant plus notable en cette première moitié du XIX^e qu'elle n'apparaît guère auparavant. On se rappelle que le grec Lucien multipliait les mentions d'œuvres plastiques pour décrire Panthée ; or il est étrange que les auteurs du XVII^e, très au fait de la tradition antique, nourris du prin-cipe de *l'ut pictura poesis*, n'aient pas exploité le procédé : J. Plantié l'a remarqué ; elle note que seuls les mémorialistes de la fin du siècle commencent à utiliser des références artistiques dans leurs descriptions. On se demande pourquoi elles affluent dans le

roman de la première moitié du XIX^e... Sans doute la multiplication des gravures, des lithographies, et le développement des salons comme événement et comme genre littéraire contribuent-ils à vulgariser les connaissances picturales et sculpturales, et peut-être influent-ils sur la pratique descriptive des écrivains s'adressant à un public plus en contact avec l'art, ou censé l'être davantage si l'on se fie aux démonstratifs — « ces vierges devenues proverbiales » (*MCP*, I, 43), « [...] ce même sein volumineux, ces même jambes musculeuses [...] qu'Eugène Delacroix, David d'Angers ont tous deux admirablement saisis et représentés » (*Pay.*, IX, 207) —, ou aux injonctions du type « rappelez-vous », « figurez-vous », multipliés dans *La Comédie humaine*. Il est question dans *Pierre Grassou* de la vulgarisation de l'intérêt pour les expositions, vulgarisation qui fait, par ailleurs, l'objet de caricatures dessinées, et qui ne cessera de croître. On se demande encore si la pratique de l'*ekphrasis* (au sens étroit de description d'œuvre d'art), dans le genre du salon, n'a pas contribué à infléchir vers le détail descriptif des romanciers comme Balzac. Ainsi Diderot, dont les salons sont connus de lui, ne propose pas de portrait détaillé en pied dans ses romans, mais il décrit avec soin certains portraits peints, dont le sien par Van Loo²² ; Du Bos avant lui rend compte de façon précise et concrète de toiles de maître, avec des notions physiognomoniques²³ ; et puis l'on se rappelle les liens entre récit et description de tableau, dans les romans grecs... Ainsi lorsque Balzac décrit tel personnage en le rapportant à des œuvres ou des artistes fameux, on ne sait s'il fait un portrait de personnage fictif, strictement romanesque, ou une description d'œuvre(s) d'art qu'il aurait sous les yeux, ou simplement en mémoire :

Sa figure appartenait à ce type affectionné par les pinceaux de Rembrandt : c'était bien ces petits yeux vifs, enchâssés par des cercles de rides et surmontés d'épais sourcils grisonnants, ces cheveux blancs qui s'échappent en deux lames floconneuses de dessous un bonnet de velours noir, ce front

22. D. Diderot, *Salon de 1767*, in *Œuvres complètes*, tome XVI, Paris, Hermann, 1990, p. 81.

23. « Tout le monde connaît le tableau de Raphaël où Jésus-Christ confirme à saint Pierre le pouvoir de clefs en présence des autres apôtres [...]. On distingue à l'extrémité du groupe un homme bilieux et sanguin ; il a le visage haut en couleur, la barbe tirant sur le roux, le front large, le nez carré et tous les traits d'un homme sourcilieux. Il regarde donc avec dédain, et en fronçant le sourcil, une préférence qu'on devine bien qu'il trouve injuste. Les hommes de ce tempérament croient volontiers ne pas valoir moins que les autres. Près de lui est placé un autre apôtre embarrassé de sa contenance, on le discerne pour être d'un tempérament mélancolique à la maigreur de son visage livide, à sa barbe noire et plate, à l'habitude de son corps, enfin à tous les traits que les naturalistes ont assignés à ce tempérament. Il se courbe et les yeux fixement attachés sur Jésus-Christ, il est dévoré d'une jalousie morne pour un choix dont il ne se plaindra point, mais dont il conservera longtemps un vif ressentiment. Enfin, on reconnaît là Judas aussi distinctement qu'à le voir pendu au figuier, une bourse renversée au col. » (Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, «Beaux-arts histoire», 1993, p. 32-33.)

large et chauve, cette coupe de visage que l'ampleur du menton rend presque carrée [...]. (*Ser.*, XI, 758)

Balzac évoque donc souvent de grands peintres. Pour décrire Véronique Sauviat, Titien est convoqué, et l'on voit, bien sûr, comment la mention d'un tableau permet d'« économiser » le vocabulaire descriptif, en renvoyant à une œuvre supposée connue :

Quiconque a vu la sublime petite Vierge de Titien dans son grand tableau de la Présentation au Temple, saura ce que fut Véronique en son enfance : même candeur ingénue, même étonnement séraphique dans les yeux, même attitude noble et simple, même port d'infante. (*CV*, IX, 648)

La référence picturale souvent se combine à la notation géographique :

La beauté de cette belle fille n'était ni la beauté d'une lady, ni celle des duchesses françaises, mais la ronde et rousse beauté des Flamandes de Rubens. (*CB*, VI, 103)

Elle permet d'autant mieux de raffiner les types de beauté que les peintres les ont eux-mêmes différenciés, ainsi :

Raphaël a deux types, celui de ses célèbres vierges, et celui, beaucoup moins célèbre mais plus vrai, des grosses, fortes filles vigoureusement dessinées qui trouvent leurs robes par des chairs de marbre, par des formes aussi prononcées que si Michel-Ange les avait contournées. Ces filles de la race adamique meublent ses fresques, ses magnifiques pages bibliques, et il leur a donné des poses qui prouvent avec quel soin il étudiait le peuple transtévérin (*HP*, XII, 574).

L'évocation de Murillo, de même, sert à distinguer, pour décrire la Marana aux « yeux brûlants », deux types de Vierge, la Vierge de l'Italie, et celle de l'Espagne, « enivrée de bonheur par la conception du Christ, imagination délirante du plus hardi, du plus chaud des peintres » (*Ma.*, X, 1045). La peinture française est elle aussi à l'honneur par la référence, notamment, à Poussin, David, Prud'hon, Girodet, Ingres, Delacroix... Par eux s'imposent divers idéaux de beauté, dont, par Girodet, « la grâce romantique des créatures évanescents »²⁴ comme le souligne F. Pitt-Rivers à propos de Mme de Rochefide. Le romancier renvoie également aux canons antiques : Mme Birotteau « ressemblait si parfaitement à la Vénus de Milo que tous ceux qui la connaissaient virent son portrait dans cette belle statue [...] » (*CB*, VI, 80), Lucien a dans le visage « la distinction des lignes de la beauté antique », il est « beau comme un dieu grec »

24. F. Pitt-Rivers, *Balzac et l'art*, Paris, Chêne, 1993, p.22.

(*IP*, V, 349), sa beauté est « digne des plus illustres marbres de la Grèce » (*ibid.*, 388), ses formes sont « apolliniennes » (*ibid.*, 675), et Filippo de Lanty est « une image vivante de l'Antinoüs » (*S*, VI, 1046) ; quant à la Zambinella, on l'a vu, Sarrasine, navré de ne pas rencontrer « sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique », découvre incarnées en elle « toutes les merveilles des Vénus révérees et rendues par le ciseau des Grecs » (*ibid.*, 1060), idéal classique ou néo-classique étayé par une référence à Vien, puis à l'Endymion de Girodet²⁵. Il est vrai que l'accumulation des références peut prendre un caractère extravagant, franchement hétéroclite, et par excès de zèle muséographique, rater l'idéal Lucinien de Panthée.

Le modèle pictural, voire sculptural²⁶, est donc omniprésent sur le plan thématique, et sur le plan du vocabulaire, par exemple dans ces métaphores de la préface aux *Études philosophiques* :

Puis, si l'on vient à comprendre que, forcé de ne dessiner ici qu'un trait, là un profil, plus loin de mettre ce personnage en trois quarts, celui-ci dans la lumière, celui-là dans l'ombre, quelques-uns en pied, d'autres en buste, l'auteur a dû souvent éprouver mille peines à rétrécir ses conceptions dans le cadre qui leur était assigné pour l'harmonie de l'ensemble, assurément on ne lui saura pas moins de gré de ce qu'il n'a pas exécuté que de ce qu'il a fait. (*X*, 1207)

Le renvoi à l'un de ces arts garantit la beauté. De plus, ils inspirent ou servent la description. Ainsi, le romancier évoque en se référant à eux les poses de ses personnages : Lucien se tient « dans la pose gracieuse trouvée par les sculpteurs pour le Bacchus indien » (*IP*, V, 145) ; Etienne d'Hérouville est « semblable à une plante étiolée », « ses longues méditations l'avaient habitué à pencher la tête, et cette attitude seyait à sa personne : c'était comme la dernière grâce qu'un grand artiste met à un portrait pour en faire ressortir toute la pensée » (*EM*, X, 904). Et Balzac esquisse des profils (« Ce qu'elle a de mieux est la face ; de profil, sa figure a l'air d'avoir été prise entre deux portes » (*B*, II, 716)), des trois quarts (« Rose affectait de mettre sa figure de trois quarts pour montrer une très jolie oreille [...] » (*VF*, IV, 857)) ; il propose de très nombreux portraits en pied ; il compose des diptyques, par exemple au début d'*Illusions perdues*, où les personnages contrastés de David, semblable à un Silène, et du divin Lucien, traités en parallèle de façon à créer du relief, sont placés sous une treille, éclairés par le soleil qui met en valeur les « opposition[s] » et renforce la beauté de

25. Voir sur ce point J. Molino, *op.cit.*, p.282.

26. Gautier, quant à lui, renvoie plutôt à la sculpture pour dépeindre la beauté idéale de Mlle de Maupin.

Lucien (*IP*, V, 144). Balzac fait encore surgir de véritables galeries, selon un ancien procédé pratiqué en particulier par les mémorialistes, et développe des portraits collectifs. La composition de celui-ci repose de nouveau sur un contraste entre les personnages : ce sont des anonymes évoqués au début de *La Fille aux yeux d'or* où, un peu comme dans un tableau religieux opposant une figure christique ou sainte à un entourage menaçant de figures trop humaines, haineuses et hideuses, il brosse sur fond de visages « grimaçants » les traits d'une beauté délicate :

À Paris, parfois, dans la haute aristocratie, se voient clairsemés quelques ravissants visages de jeunes gens, fruits d'une éducation et de mœurs tout exceptionnelles. [...] Le feu de leurs yeux, une délicieuse rougeur de lèvres, le noir lustré de leur chevelure fine, un teint blanc, une coupe de visage distinguée les rendent de belles fleurs humaines, magnifiques à voir sur la masse des autres physionomies, ternies, vieillottes, crochues, grimaçantes. (*FYO*, V, 1053-1054)

Balzac, on l'a dit et on le voit dans les exemples, est très soucieux de couleurs²⁷. Diderot avant lui s'y était, on le sait, longuement intéressé, et Baudelaire après eux y attachera une grande importance. Balzac s'intéresse aux nuances de la chair, les distinctions entre les blondes et les brunes selon le teint l'ont montré ; le « blanc particulier » d'Honorine le confirme, car « il y a autant de blancs que de rouges et de bleus différents » (*H*, II, 563) précise le narrateur : sous cette « peau suave », « le sang courait en filets bleuâtres. À la moindre émotion, ce sang se répandait sous le tissu comme une vapeur en nappes rosées » (*ibid.*) ; Cydalise aussi a la peau blanche, mais celle de ses bras est « rougi[e] par un sang magnifique » (*Be.*, VII, 406). La couleur rouge souvent est superbe, le rouge « cerise » du ruban du bonnet d'Atala (*Be.*, VII, 439), le rouge rubis du bijou que porte à l'oreille Gabrielle (*EM*, X, 933)... Et Balzac n'aime pas seulement le mariage mais le contraste du rouge et du blanc : le rouge du rubis de Gabrielle « se détachait vigoureusement sur le lait du cou » (*ibid.*), Aquilina²⁸ est vêtue d'une robe « en velours rouge » et elle « montrait un bras blanc, qui se détachait vivement sur le velours », chair et tissu tranchant (*PCh.*, X, 112). On se rappelle ce que dit de ces couleurs le romancier dans *La Fille aux yeux d'or* : « L'âme a je ne sais quel attachement pour le

27. Je remercie G.Poncin-Bar d'avoir attiré mon attention sur cette question, qui se trouve au cœur de ses préoccupations de balzacienne.

28. Dans «Fragments d'un discours poétique dans *La Peau de chagrin*». G.Poncin-Bar met l'accent sur l'esthétique du mouvement dans ce portrait, qu'elle rapproche des œuvres de Delacroix (in *Nouvelles lectures de «La Peau de chagrin*», ouvrage collectif présenté par P.-G. Castex, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres, 1979, p.29-41).

blanc, l'amour se plaît dans le rouge [...] » (*FYO*, V, 1088) ; quand sous les peaux diaphanes le sang est presque visible, il indique la présence ou la promesse incontournable des sens « sous » l'âme. Quant à l'or, il « flatte les passions » (*ibid.*) ; dans *La Fille aux yeux d'or*, Balzac se donne l'occasion de déployer toutes les séductions du jaune, et de conjuguer le symbolisme de l'or et du feu :

Elle appartient à cette variété féminine que les Romains nommaient *fulva*, *flava*, la femme de feu. Et d'abord, ce qui m'a le plus frappé, ce dont je suis encore épris, ce sont deux yeux jaunes comme ceux des tigres ; un jaune d'or qui brille, de l'or vivant, de l'or qui pense, de l'or qui aime et veut absolument venir dans votre gousset ! (*FYO*, V, 1064)

Le « blanc doré » des tempes de Lucien s'harmonise, quant à lui, à la blondeur de sa chevelure, et à ses « longs cils châtons », camaïeu qui n'appelle pas la métaphore de la flamme, mais évoque la douceur (« suavité divine ») d'une chair tendre et irrésistible (*IP*, V, 145). D'autres variations chromatiques sont développées par le romancier, par exemple dans le portrait de Modeste : les yeux sont « d'un bleu tirant sur le gris », aux tempes apparaissent des « tons de nacre à filets bleus » et la jeune fille est vêtue d'« une robe gris de perle » ; des « passementeries couleur de cerise » tranchent sur ce fond... (*MM*, I, 481-482)

La description de la lumière est souvent corrélative à celle de la couleur. Elle la fait valoir en effet — « Tantôt le jour faisait ressortir la transparence rose des narines [...] ; tantôt un pâle rayon de soleil mettait en lumière les nuances du teint, nacré sous les yeux et autour de la bouche, rosée sur les joues, mates vers les tempes et sur le cou » (*Ch.*, VIII, 1000) —, et prend elle-même des teintes différentes. Balzac éclaire parfois en rouge ses personnages :

Figurez-vous le masque en plâtre de Dante, éclairé par la lueur rouge du quinquet, et surmonté d'une forêt de cheveux d'un blanc argenté (*FC*, VI, 1022).

La lumière peut être d'or et entourer le sujet comme une auréole :

Quand nous nous rencontrâmes, les rayons du soleil en passant à travers le feuillage grêle des acacias environnaient Honorine de ce nimbe jaune et fluide que Raphaël et Titien, seuls parmi tous les peintres, ont su peindre autour de la Vierge. (*H*, II, 563)

Mais dans un portrait instantané de Flore Brazier (*R*, IV, 434-435), Balzac évoque un « dos de neige », une « poitrine éblouissante », une « chaîne d'or qui « ruissel[le] » : c'est cette fois le corps et ses accessoi-

res qui irradient. Et si les mots « éblouissant », « éclatant », « briller » sont fréquents, dans le portrait de Séraphitus tout entier plongé dans le blanc aveuglant de la neige, il est même question de « splendeur » et de « nitescence » (*Ser.*, XI, 741). Ailleurs, la luminosité de la chair est plus discrètement évoquée par les effets de la sudation : Valérie que lace Wenceslas, a « la chair rosée, à teintes moites », l'adjectif « moites » évoquant les effets particuliers de la lumière sur une surface humide (*Be.*, VII, 420). De plus, les effets de lumière peuvent varier, et ces variations sont parfois si attentivement décrites par Balzac qu'il s'approche des effets que l'impressionnisme cherchera, et même outre-passe les vertus de la peinture :

Dans ces moments, si son visage était inondé de lumière, il s'y opérerait je ne sais quel phénomène qui le faisait resplendir ; l'imperceptible duvet qui dore sa peau délicate et fine en dessinait mollement les contours avec la grâce que nous admirons dans les lignes lointaines de l'horizon quand elles se perdent dans le soleil. Il semblait que le jour la caressât en s'unissant à elle, ou qu'il s'échappât de sa rayonnante figure une lumière plus vive que la lumière même ; puis une ombre passant sur cette douce figure y produisait une sorte de couleur qui en variait les expressions en changeant les teintes. Souvent une pensée semblait se peindre sur son front de marbre ; son œil paraissait rougir, sa paupière vacillait, ses traits ondulaient agités par un sourire ; le corail intelligent de ses lèvres s'animait, se déliait, se repliait ; je ne sais quel reflet de ses cheveux jetait des tons bruns sur ses tempes fraîches ; à chaque accident elle avait parlé. Chaque nuance de beauté donnait des fêtes nouvelles à mes yeux, révélait des grâces inconnues à mon cœur. (*PCh.*, X, 154)

Mise en mouvement par les adverbes et les verbes (« puis une ombre passant... », « variait », « en changeant », « souvent », « s'animait, se déliait, se repliait »), la beauté sujette aux « accidents », se décompose non en *sis* mais en « nuances de beauté », en *beautés*.

La luminosité des corps qui vient elle-même d'effets extérieurs de lumière et d'ombre dont la direction, la distribution, la qualité varient, implique une composition. Les peintres de l'époque de Balzac ont beaucoup réfléchi sur la question, dont Ingres, qui l'articule à celle de la ressemblance, et au souci de l'impression et de la physionomie :

Un portrait manque souvent de ressemblance parce que le modèle a été d'abord mal posé, parce qu'il a été placé dans de mauvaises dispositions d'ombre et de lumière qui le feraient méconnaître lui-même si on le voyait dans l'endroit où il a été peint.

Il y a des visages qu'il sera plus avantageux de peindre de front, d'autres de trois quarts ou de côté, quelques-uns de profil. Les uns exigent beaucoup de lumière, les autres font plus d'effet quand il y a des ombres. C'est surtout aux visages maigres qu'il faut procurer de l'ombre dans la cavité des yeux, parce qu'une tête a ainsi beaucoup d'effet et de caractère. Pour cela, faire venir le jour d'en haut et en petite quantité.

Dans les portraits, beaucoup de fond au-dessus des têtes ; pour ce fond, un côté clair et l'autre sombre.²⁹

Delacroix, quant à lui, valorise « la simplicité » pour plus de crédibilité, il critique les contrastes trop appuyés et l'effet d'« apparition » :

Est-il naturel, en effet, qu'une figure éclairée se détache sur un fond très obscur, c'est-à-dire non éclairée ? [...]

Ce qui fait le charme principal des portraits, c'est la simplicité. [...] l'exagération du fond dans le sens de l'obscurité fait bien ressortir, si l'on veut, un visage très éclairé ; mais cette grande lumière devient presque de la crudité : en un mot, c'est un effet extraordinaire qui est sous nos yeux plutôt qu'un objet naturel. Ces figures détachées si singulièrement ressemblent à des fantômes et à des apparitions plus qu'à des hommes.³⁰

Balzac à son tour se penche sur la question dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. La « distribution du jour » est présentée comme décisive par Frenhofer pour faire apparaître les formes, les lignes inexistantes dans la nature :

La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein : c'est en modelant qu'on dessine, c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont, la distribution du jour donne seule l'apparence au corps ! (*Ch-O*, X, 424-425)

Cette idée paraît bien illustrée par l'extrait de *La Peau de Chagrin* évoqué ci-avant : c'est la lumière qui, éclairant le léger « duvet » du visage permet de faire apparaître « les contours » de la figure de Fœdora, la syntaxe renforçant l'impression d'émergence conditionnelle de ceux-ci par leur évocation en fin de phrase ; c'est encore la lumière qui fait « ressortir » « le double arc qui unissait le nez à la lèvre supérieure » de la jeune femme observée par l'officier dans *Les Chouans* (*Ch.*, VIII, 1000). Et dans les deux cas, les formes, dont la description est globalement négligée, ne sont évoquées à l'esprit du lecteur que par le nom des parties du visage, et par la disposition des

29. D.Ingres, *Écrits sur l'art*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1994, p.73-74.

30. E.Delacroix, *Dictionnaire des Beaux-Arts, op.cit.*, «Sur le portrait», p.144-145.

couleurs « mises en lumière » par le soleil, couleurs qui, se distinguant les unes des autres, « modèlent » yeux, bouche, joues, tempes : on se rappelle encore ce passage des *Chouans* :

[...] tantôt un pâle rayon de soleil mettait en lumière les nuances du teint, nacrées sous les yeux et autour de la bouche, rosées sur les joues, mates vers les tempes et sur le cou. (*ibid.*)

Contrairement à ce que préconise Delacroix, le romancier, par ailleurs, ne dédaigne pas les jeux d'ombre et de lumière appuyés, les effets d'« apparition » ; il est vrai que ces jeux à la Rembrandt sont toujours justifiés par la distribution du jour comme dans cet extrait des *Proscrits*, portrait collectif d'anonymes aux contrastes insistants :

En ce moment, le jour que les croisées à petits vitraux garnis de plomb répandaient avec parcimonie, colorait cette assemblée de teintes capricieuses en y créant çà et là de vigoureux contrastes par le mélange de la lueur et des ténèbres. Ici des yeux étincelaient en des coins obscurs ; là de noires chevelures, caressées par des rayons semblaient lumineuses au-dessus de quelques visages ensevelis dans l'ombre ; puis, plusieurs crânes découronnés, conservant une faible ceinture de cheveux blancs, apparaissaient au-dessus de la foule comme des créneaux argentés par la lune. (*Pro.*, XI, 538-539)

Et l'effet de contraste est intense aussi dans le portrait de Séraphita où la clarté d'or projetée par le soleil s'oppose à « l'obscurité des nuées » (*Ser.*, XI, 741) ; mais dans le portrait de Pierrette, rapporté aux *Moissonneurs* de Léopold Robert, la lumière se tamise, produisant « une pénombre, un demi-jour doux sur le teint » (*P.*, IV, 74-75).

La lumière tombe en plein, en revanche, sur les trois personnages d'*Une ténébreuse affaire* portraituretés au début du roman, signifiant l'intérêt des « têtes » qui n'échappe pas au regard du chien, spectateur amusant, semblable à d'autres témoins canins des tableaux de la Renaissance :

En ce moment, le soleil prenant ce groupe en écharpe, illuminait en plein ces trois têtes que le chien regardait par moments. (*TA*, VIII, 503)

Mais ici, le beau se détache du désirable, et l'évaluation de la beauté glisse de la matière à la manière. C'est un avatar de la beauté des mélanges.

La beauté des mélanges

Ces mélanges d'abord nous ramènent aux enjeux sociaux du portrait car si, conformément à la bienséance, certaines « filles de la

campagne » ont un type de beauté en accord avec leur mode de vie — ainsi Denise Tascheron dans *Le Curé de Village* « [...] avait encore la beauté des filles de la campagne, des formes pleines et rebondies, de beaux bras rouges, une figure toute ronde, des yeux purs[...] » (*CV*, IX, 718) —, si la beauté d'Esther défaille en ses ongles « déchirés qui voulaient du temps pour reprendre une forme élégante, tant ils avaient été déformés par les soins les plus vulgaires du ménage » (*SetM*, VI, 466), et si par eux « la courtisane tombée trop bas » se trahit, de simples femmes du peuple sont dites, sans restriction, majestueuses par leur beauté : on a déjà évoqué ces « reines » qu'offrent aux yeux les rues les plus populaires de Milan (*Be.*, VII, 439).

Sur le plan des enjeux éthiques, des mélanges esthétiques semblablement en rupture avec les lois de la convenance se remarquent. Certes, le beau et le bien peuvent toujours faire un très beau ménage, selon la pensée physiognomonique et dans la lignée de la pensée platonicienne : ainsi beauté et innocence se conjuguent en la fille d'Adeline Fischer, beauté et vertus domestiques en Marguerite Claës... Le christianisme apporte même au bien, et au beau qui le manifeste, une nuance particulière :

[...] ses formes étaient ennoblies par cette suavité du sentiment chrétien qui purifie la femme et lui donne une distinction inconnue aux sculpteurs anciens. (*EG*, III, 1075)

[...] c'était la séraphique et profonde beauté de l'Église catholique, à la fois souple et rigide, sévère et tendre. (*EM*, X, 933)

Mais le beau peut rester beau sans le bien, position anti-platonicienne, anti-chrétienne, anti-physiognomonique, qui de ce fait ne manque pas de relief — mais après tout, n'est-elle pas la réplique inversée du cas Socrate, vertueux mais laid ? Ainsi Euphrasie a la grâce de la candeur, « une figure délicate, une taille grêle, des yeux bleus ravissants de modestie, des tempes fraîches et pures » (*PCb.*, X, 113), alors qu'elle est dénuée de toute innocence comme le prouvent les circonstances mêmes de son entrée en scène : une orgie. Le milieu parisien, lieu des mélanges du pur et de l'impur, favorise ce genre de mésalliance commente le narrateur :

À Paris seulement se rencontrent ces créatures au visage candide qui cachent la dépravation la plus profonde, les vices les plus raffinés, sous un front aussi doux, aussi tendre que la fleur d'une marguerite. (*ibid.*)

De façon plus subversive encore, quoique compréhensible dans la perspective de la pensée burkienne qui, détachant du lumineux le sublime pour l'associer au ténébreux, préparait l'adieu au bien en

matière artistique que consomment *Les Fleurs du mal*, on voit quel couple réussi peuvent faire le beau et le vice en la personne d'Aquilina. Tout dans la jeune femme respire et inspire le désir, la sensualité :

L'œil, armé de longs cils, lançait des flammes hardies, étincelles d'amour !
La bouche, rouge, humide, entrouverte, appelait le baiser. Cette fille avait une taille forte, mais amoureusement élastique [...]. (*PCh.*, X, 112) ;

C'est une superbe figure de l'immoralité, de la dissipation, de la destruction, de la décadence :

Elle était là comme la reine du plaisir, comme une image de la joie humaine, de cette joie qui dissipe les trésors amassés par trois générations, qui rit sur des cadavres, se moque des aïeux, dissout des perles et des trônes, transforme les jeunes gens en vieillards, et souvent les vieillards en jeunes gens ; de cette joie permise seulement aux géants fatigués du pouvoir, éprouvés par la pensée, ou pour lesquels la guerre est devenue comme un jouet. (*ibid.*)

Aquilina ressemble au personnage de l'« Allégorie » de Baudelaire. Si sa beauté s'associe au mal, elle se passe, de plus, comme celle des artistes, de la régularité (la jeune femme est « de physionomie assez irrégulière » (*ibid.*, 111), et elle se fonde non sur l'harmonie mais sur le contraste, valeur clé du romantisme, valeur clé de *La Comédie humaine*, on l'a déjà suggéré. Cette esthétique du contraste et de l'excès est, on pouvait s'y attendre, rapportée au baroque, rapportée à Shakespeare, grande référence de la préface de *Cromwell*, et se trouve placée, comme le sublime chez Burke, sous le signe de la foudre : « sa foudroyante beauté devait réveiller les impuissants » (*PCh.*, X, 112)³¹ ; la notion de « je ne sais quoi » — « je ne sais quoi de sauvage » (*ibid.*) —, que l'on trouvait dans le traité plus ancien de Boileau reprenant Longin, renvoie elle-même encore au sublime. Peu tenté par le lyrisme de l'hyperbole, Flaubert, quant à lui, peindra avec plus de sobriété la beauté du mal en Emma, beauté qui s'épanouit sur le « fumier » de l'adultère, profite éhontément du « soleil » du désir contenté³². Autre « fleur du mal ».

C'est bien sûr à la beauté des mélanges que se complaît encore Balzac dans la description des personnages androgynes, ou à tendance androgyne. Beaucoup d'hommes ressemblent, en effet, à des femmes, et il existe également des femmes-hommes. Mais la présence du masculin dans le féminin paraît moins harmonieuse que la présence du féminin dans le masculin³³. Ainsi Félicité des Touches, femme auteur,

31. Burke, *op.cit.*, partie II, section 2, p. 104.

32. *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, «Folio», 1972, p.257.

33. Voir sur cette question L.Frappier-Mazur, «Balzac et l'androgyne dans *La Comédie humaine*» (*L'Année balzacienne* 1973, p.253-277) : l'hermaphrodite qui présenterait une coexistence sans fusion harmonieuse des caractères bisexués, est distingué de l'androgyne en lequel se réaliserait une fusion harmonieuse des deux sexes.

femme célèbre, a une « magnifique » « chute de reins », qui « rappelle plus le Bacchus que la Vénus Callipyge. Là, se voit la nuance qui sépare de leur sexe presque toutes les femmes célèbres, elles ont là comme une vague similitude avec l'homme, elles n'ont ni la souplesse, ni l'abandon des femmes que la nature a destinées à la maternité ; leur démarche ne se brise pas par un mouvement doux » (*B*, II, 695). Son col « forme un contour renflé qui lie les épaules à la tête sans sinuosité, le caractère le plus évident de la force » (*ibid.*). Mais cette « femme colossale », qui rappelle la statue baudelairienne du « Masque » parce qu'en elle s'allient la force et la délicatesse, et pour laquelle ne sont pas épargnés les termes esthétiquement élogieux — « admirablement », « sublime », « jolie », « superbe » (*ibid.*, 694-696) —, cette femme impressionne, gêne, et même « effraie » (*ibid.*, 696) ; elle inspire au narrateur un déluge de questions inquiètes sur les corrélats intellectuels et psychologiques d'un pareil physique, comme si, encore semblable à la statue du « Masque », elle cachait une face monstrueuse. Les hommes féminins, quant à eux, ces hommes qui ont l'air d'une femme ou d'une « jeune fille déguisée », ces hommes à teint pâle, à taille fine, sont d'un charme plus immédiat, plus irrésistible ; ils inspirent manifestement à Balzac, rêvant à eux, un trouble que montre en particulier la description de Louis Lambert nageant dans « le bassin du Loir » :

Il avait de jolies mains, bien effilées, presque toujours humides. Son corps était une merveille digne de la sculpture ; [...] le fini des proportions de Lambert et sa morbidesse ne pouvaient s'apercevoir qu'au bain. Quand nous nagions dans notre bassin du Loir, Louis se distinguait par la blancheur de sa peau [...]. Délicat de formes, gracieux de pose, doucement coloré, ne frissonnant pas hors de l'eau, peut-être parce qu'il évitait l'ombre et courait toujours au soleil, Louis ressemblait à ces fleurs prévoyantes qui ferment leurs calices à la bise, et ne veulent s'épanouir que sous un ciel pur. (*LL*, XI, 638-639)

L'évocation de la fragilité, de la délicatesse et de la grâce dans le corps dénudé d'un adolescent séduit d'autant plus que Lambert est capable de prodiges de force. Conformément au mythe platonicien de l'androgynie, la réunion des contraires indique la complétude, et non le saut en dehors de la norme comme pour Félicité, ou en deçà de la norme comme pour le castrat Zambinella, *ni* homme *ni* femme souligne Barthes dans *S/Z*. Dans le cas de Séraphîta, il est difficile de dire si l'on a un homme-femme ou une femme-homme, tant le mélange des sexes est parfait, parfait au point que la créature ravit l'œil et le désir des femmes et des hommes. Cet au-delà des sexes, et même du sexe,

donc de la vie et de la mort puisque Séraphitus-Séraphita est d'une nature angélique, se présente comme un au-delà de la beauté : « Nul type connu ne pourrait donner une image de cette figure [...] » (*Ser.*, XI, 741-742).

Mais à côté des prodiges, et pour revenir à des mélanges proprement esthétiques, Balzac sait associer simplement le beau et le laid, en montrant la contribution du second au premier. C'est même le principe du charme — « Toute nature supérieure a dans la forme de légères imperfections qui deviennent d'irrésistibles attraits, des points lumineux où brillent les sentiments opposés, où s'arrêtent les regards » (*CM*, III, 548) —, principe qu'exemplifie Eugénie Grandet, en qui un trait un peu grossier favorise la beauté de l'ensemble du visage : son nez « était un peu trop fort, mais il s'harmonisait avec une bouche d'un rouge de minium [...] » (*EG*, III, 1075). Le « mais » indique un renversement des valeurs du fait de la concordance entre elles des parties de la figure : les lois internes l'emportent sur les lois externes ; c'est une nouvelle forme de la *convenance*, toute physiognomonique, et qui repose sur une pensée de l'organisme. Balzac retrouve l'idée de Lavater, idée qui a fait son chemin : T. Thoré, en 1836, écrit dans son manuel : « Telle main ne convient qu'à tel corps, et non à un autre »³⁴, Balzac, dans *La Fille aux yeux d'or* : « [...] toute créature a sa beauté relative [...] » (*FYO*, V, 1041), Baudelaire, dans son salon de 1846 : « Telle main veut tel pied ; chaque épiderme engendre son poil »³⁵.

On voit trembler la frontière du beau et du laid ; elle peut trembler plus fort, Balzac se donnant aussi tout loisir de constituer et de défaire par le détail le territoire du laid.

34. Th.Thoré. *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie à l'usage des artistes, des gens du monde, des instituteurs, des pères de famille, des jurés, etc.*, Paris, Librairie usuelle, 1836, p. 257.

35. Ch.Baudelaire. *Salon de 1846*, VII. «De l'idéal et du modèle», in *Œuvres complètes*, Paris, Le Club du meilleur livre, 1955, t.1, p.260.

CHAPITRE 6

Laideurs

Perspectives sur la laideur

La légende nous apprend que l'Antiquité répugnait à peindre la laideur : Timanthe voilant la tête d'Agamemnon suggérait un au-delà de la représentation de la souffrance, et d'abord évitait de montrer des traits déformés par elle. À la Renaissance, Alberti, nourri des préceptes antiques, renvoie à Apelle « qui ne peignit l'image d'Antigone que du côté du visage où le défaut de l'œil n'apparaissait pas », pour étayer son conseil de masquer la laideur³⁶. Lessing, dans le *Laocoon*, approuve cette stratégie de la peinture, et pour la littérature, il se félicite que la description, décomposant son objet, en détruise l'effet d'ensemble lorsqu'il est laid³⁷. On voit quelles réticences inspire la représentation de la laideur. Elle se trouve, d'ailleurs, volontiers reléguée dans le champ du comique, quoique, dans la *Poétique*, Aristote précise qu'elle n'en constitue qu'une partie ; elle est rattachée, par la rhétorique, au blâme, envers de l'éloge, qui comme elle incite au stéréotype.

La dignité et l'intérêt qu'un Hugo accorde au laid, inclus dans le grotesque, ne peuvent que frapper dans ce contexte ; dans la préface de *Cromwell*, il s'enthousiasme, on le sait, pour ses « mille formes », soit pour la variété de ses ressources esthétiques. Balzac les a lui-même bien comprises. Une réflexion du narrateur dans *Les Paysans* fait état d'une école du Laid à laquelle Blondet reconnaît sa valeur :

En examinant ce Diogène campagnard, Blondet admit la possibilité du type de ces paysans qui se voient dans les vieilles tapisseries, les vieux tableaux, les vieilles sculptures, et qui lui paraissaient jusqu'alors fantastiques. Il ne condamna plus absolument l'École du Laid en comprenant que, chez l'homme, le Beau n'est qu'une flatteuse exception, une chimère à laquelle il s'efforce de croire. (*Pay.*, IX, 71)

Cette école est ancienne, d'après le narrateur, mais la réflexion s'inscrit dans un engouement d'époque mis en œuvre par les romantiques allemands³⁸, et déjà sensible en France au XVIII^e siècle.

36. L.B. Alberti. *De la peinture (De pictura (1435))*, tr.fr., Paris, Macula. Dédale, 1992, livre II, p. 173.

37. Lessing, *op.cit.*, p. 204.

38. On peut consulter sur ce point H.Friedrich. *Structure de la poésie moderne (1956)*, tr.fr., Paris, Le Livre de poche, 1999, p.40 sqq.

É. Pommier cite un anonyme de la première moitié du siècle qui, avant les déclarations de Lavater, et au nom de la nature, déclare respectable tout visage « quelque laid qu'il nous apparaisse », l'auteur contribuant au vacillement des frontières entre catégories esthétiques dont il était déjà question ci-avant :

Chaque visage est formé de sorte que, quelque laid qu'il nous paraisse, pourvu qu'il ne soit point défiguré par aucun accident, on ne saurait rien changer pour le rendre plus beau, sans le rendre difforme, parce que dans la laideur même, la nature a observé une symétrie si exacte que l'on ne peut raisonnablement y trouver à redire. Ainsi, selon de certaines règles très parfaites en elles-mêmes, un camus doit être camus ; et selon ces règles c'est un visage régulier qui deviendrait un monstre si on lui faisait le nez aquilin. [...] Un petit nez, de petits yeux, une grande bouche appartiennent à un ordre de beauté qui a ses règles, et par conséquent que nous ne devons pas contredire. Quand la nature forme un visage, c'est selon des idées très justes, et elle y garde des mesures qui ne sauraient composer qu'un tout très parfait par rapport à ses desseins.³⁹

Plus tard Diderot, dissociant les « règles » de la « nature » (la convenance externe de la convenance interne), défendant l'idée d'une supériorité de celles-ci contre celles-là, artificielles, conventionnelles, valorise, en termes qui rappellent ces déclarations anonymes, le manque d'harmonie, le tordu, tout ce qui déroge aux « proportions reçues », et que les tenants du beau classique appelleraient laideur :

La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être. [...] j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.

Un nez tors en nature n'offense point, parce que tout tient. On est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauvent. Tordez le nez à l'Antinoüs, en laissant le reste tel qu'il est ; ce nez sera mal. Pourquoi ? c'est que l'Antinoüs n'aura pas le nez tors, mais cassé.

Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles ; mais selon la nature ? C'est autre chose. Nous disons

39. É. Pommier, *op.cit.*, p.397. Le texte est tiré d'une « anonyme compilation d'anecdotes historiques » : *Recherches historiques, curieuses et remarquables tirées d'un grand nombre d'historiens*, Paris, 1723, p.380-382.

d'une statue qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles ; mais selon la nature ?⁴⁰

C'est encore au nom de la nature (Diderot parle même du « despotisme de la nature » contre lequel « les « proportions reçues » ne tiennent pas »⁴¹) que Hugo promeut le grotesque, ou plutôt au nom d'une vision plus complète de la nature dont il souligne le caractère fondamentalement double, dans une perspective cette fois chrétienne. Car alors encore la pensée chrétienne s'oppose à la rhétorique, puisqu'en énonçant l'indissociable dualité en l'homme de l'âme et du corps, du haut et du bas, elle contrevient, dans les implications littéraires de cette vision, à la séparation des tons, des genres – Auerbach ne dit pas autre chose lorsqu'il rattache le réalisme, sa façon sérieuse de traiter le bas, au christianisme. Ainsi Hugo, dans la préface de *Cromwell*, valorise lui aussi les mélanges, et il les valorise en particulier sous la forme de contrastes entre sublime et grotesque. Mais à celui-ci, équivalent du laid, il donne surtout une dimension éthique, car le grotesque ne concerne pas seulement les apparences pour Hugo, qui, conformément à la tradition antique et chrétienne, associe laideur et « mal », l'« ombre », par métaphore et symbole, illustrant bien cet alliage qui peut éloigner du comique. Ainsi, c'est au grotesque que « reviendront les passions, les vices, les crimes ; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite ; c'est lui qui sera tour à tour Iago, Tartuffe, Basile ; Polonius, Harpagon, Bartholo ; Falstaff, Scapin, Figaro »⁴²... En revanche, il n'en détaille pas les formes ; il l'associe simplement au « difforme », à « l'ombre »⁴³, à toute une galerie d'êtres surnaturels (« les vampires, les ogres, les aulnes, les psylles, les goules, les brucolaques, les aspioles »⁴⁴), ce qui confirme les liens du grotesque et du fantastique, alors même que l'auteur se réclamait de la nature... Il est vrai que pour Blondet avisant le Diogène campagnard, le fantastique devient réalité. Sous quelle forme au juste ?

On peut essayer d'appréhender plus concrètement chez Balzac les « milles formes » du laid, car il a aussi le sens de ses ressources. Comme Hugo il déplore le caractère « toujours unitaire » du beau, et vante « la fécondité des laideurs », P. Laubriet l'a remarqué : il cite un

40. Diderot, *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765, op.cit.*, «Mes pensées bizarres sur le dessin», p.344.

41. *Ibid.*, p. 345.

42. Hugo, *Cromwell*, Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 73.

43. *Ibid.*, p.69.

44. *Ibid.*, p.73.

passage de *La Peau de chagrin* où il est question d'un monstre de la Chine qui « [...] réveillait l'âme par les inventions d'un peuple qui, fatigué du beau toujours unitaire, trouve d'ineffables plaisirs dans la fécondité des laideurs », et un extrait d'article, datant de 1847, sur *La Chine et les Chinois* de Borget :

L'Art en Chine est d'une fécondité sans bornes. Les Chinois ont jugé de bonne heure l'infertilité de ce que nous appelons le *Beau*. Le Beau ne peut avoir qu'une ligne. L'art grec était réduit à la répétition d'idées en définitive très pauvres, n'en déplaît aux Classiques. La théorie chinoise a vu, quelque mille ans avant les Sarrasins et le Moyen Âge, les immenses ressources que présente le *Laid* [...].⁴⁵

Ajoutons que le romancier pouvait trouver dans le traité de Lavater toute une étude sur les caricatures et les « physionomies altérées et dégradées », avec croquis à l'appui, notamment inspirés de Hogarth (III, V, 270 sqq.). Les formes du laid, on cherchera chez Balzac à les apprécier à travers la diversité des effets dont souvent il intègre l'évocation dans le portrait, et à partir du sens qu'il leur donne, car on se doute que dans *La Comédie humaine* les enjeux éthiques, sociaux, ou existentiels de la laideur ou des laideurs sont indissociables des enjeux esthétiques, Balzac opérant encore toutes sortes de mélanges.

Laideurs comiques

Traditionnellement, on l'a dit, le laid est plutôt traité sur le mode comique ; Hugo encore associe le grotesque à la comédie⁴⁶, au « comique et au bouffon »⁴⁷. Cette tendance est largement illustrée dans *La Comédie humaine*, par exemple par la pratique de la parodie qui rappelle le contre-blason ou les anti-romans portés aux exagérations et aux stéréotypes du blâme. Dans le portrait de la Cibot où se côtoient Rubens et « *grosse dondon* » (drôlement mis en italiques hypocrites : c'est ce que disent « ses rivales de la rue de Normandie »...), lexique pictural (les « tons de chair ») et lexique culinaire (« les appétissants glacis des mottes de beurre d'Isigny »), Delacroix et les femmes à barbe, Balzac développe la parodie d'une noble *ekphrasis*, en accord, toutefois, avec la bienséance soiale puisque le personnage est une concierge (CP, VII, 521). Le portrait tend à la charge,

45. P.Laubriet, *op.cit.*, p.356-357. Et voir le tome XXVIII des *Œuvres complètes* de Balzac, Club de l'Honnête Homme, 1963, p.472.

46. Hugo, *op.cit.*, p.69.

47. *Ibid.*, p.71.

à la caricature dont la tradition littéraire, peut-être plus inventive en laideurs qu'en beautés, offre divers exemples, en vers et en prose fictionnelle ou non fictionnelle : dans ce dernier domaine, un Saint-Simon excelle. L'art de l'image, bien sûr, a aussi développé une pratique très riche de la caricature, nom et chose apparaissant tard selon Gombrich, dans les dernières années du XVI^e siècle⁴⁸ ; ce genre explose au XIX^e et influence la littérature. La caricature verbale, dans *La Comédie humaine*, passe donc, comme l'iconographie, par l'exagération, par l'hyperbole, comme dans le cas de « cette virago à moustaches, large d'un mètre, d'un poids de cent vingt kilogrammes, et néanmoins agile [...] » (*Pay.*, IX, 99), par l'image excessivement décalée, volontiers animalière (tortue, macaque, éléphant...) et dégradante, dans la lignée de l'iconographie contemporaine – c'est l'une des façons d'exploiter la physiognomonie zoologique, comme on l'a déjà suggéré :

Si vous voulez vous figurer sous ce bonnet toujours ultra-coquet un visage de macaque d'une laideur monstrueuse, où le nez camus, dénudé comme celui de la Mort, est séparé par une forte marge de chair barbue d'une bouche à râtelier mécanique, où les sons s'engagent comme en des cors de chasse, vous comprendrez difficilement pourquoi la première société de la ville et tout Soulanges, en un mot, trouvait belle cette quasi-reine [...]. (*Pay.*, IX, 259)

Le nez couvrait d'ailleurs avec pudeur un trou qu'il serait injurieux pour l'homme de nommer une bouche, et où se montraient trois ou quatre défenses blanches douées de mouvement qui se plaçaient d'elles-mêmes les unes entre les autres. [...] Des milliers de bouteilles avaient passé sous les arches empourprées de ce nez grotesque, en laissant leur lie sur les lèvres. (*Do.*, X, 555)

La caricature recourt encore à la stylisation dans la composition qui met exagérément en valeur une partie du visage, la bouche dans l'exemple immédiatement précédent, le nez dans le portrait de Gourdon, nez autour duquel « tous les traits se ramassaient », « en sorte que le nez semblait être le point de départ du front, des joues, de la bouche, qui s'y rattachaient comme les ravins d'une montagne naissent tous du sommet [...] » (*Pay.*, IX, 266). Les personnages caricaturés sont volontiers présentés en galeries, la surenchère accentuant les effets de la charge, ou dans un portrait collectif comme dans ces lignes où la « masse des cinq recors » à la face grimaçante rappelle les têtes d'expression de Hogarth, ou de Boilly :

48. E. Gombrich, *L'Art et l'illusion* (1959), tr.fr., Paris, Gallimard, 1971, p. 424.

Au moment où Esther ouvrit sa porte et se montra, [...] la porte du salon vomit un flot de boue humaine qui roula, sur dix pattes, vers cette céleste fille, posée comme un ange dans un tableau de religion flamand. [...] Sur la masse des cinq recors vêtus comme des recors, gardant leurs chapeaux affreux sur leurs têtes plus affreuses encore, et offrant des têtes de bois d'acajou veiné où les yeux louchaient, où quelques nez manquaient, où les bouches grimaçaient, se détacha Louchard [...]. (*SetM*, VI, 580)

La notion même de grotesque, essentielle chez Hugo, s'impose souvent pour la caricature balzacienne parce qu'elle contient, à l'origine, les idées de fantaisie, de fabuleux⁴⁹, idées bien présentes dans la liste d'êtres surnaturels qu'évoque Hugo dans sa préface, Balzac lui-même associant dans *Les Employés*, fantaisie et caricature :

Il ressemblait beaucoup à ces petits sacristains-bedeaux-sonneurs-suisse-fossoyeurs-chantres de village, que l'on prend pour des fantaisies de caricaturiste jusqu'à ce qu'on les ait vus fonctionnant. (*E*, VII, 938)

Il s'agit là d'un ivrogne, type dont la face est souvent particulièrement haute en couleurs, et riche en images précisément fantaisistes. La version du visage-vigne déjà vue pour le père Séchard se retrouve ainsi dans la description de Rogron, où l'imagination superpose un vignoble à un visage : « sa figure représentait vaguement un vaste vignoble grêlé » (*P*, IV, 40). Si cet autre portrait arcimboldien fait sourire, au lieu d'incliner à la rêverie poétique par exemple, c'est que l'ivrognerie est dégradante, et que, dans ce portrait de Rogron, les adjectifs employés pour le nez et les joues, « veineux », « bulbeux », sont péjoratifs, tout comme « rougis », à propos des « pampres » « appliqué[s] » (par Bacchus) sur les joues, « rougis » étant préféré à « rouges » parce qu'il évoque une dénaturation ; plus encore, la laideur tend au comique à cause du caractère honteux du vice, et de l'impossibilité d'en cacher les effets, Bacchus semblant même avoir « appliqué ses pampres » avec une ostentation ironique, version burlesque, peut-être, des tragiques apprêts auxquels Dionysos se consacre sur la personne de Penthée dans *Les Bacchantes*. Et le lien du laid et du vice nous renvoie bien sûr aux rapports de l'esthétique et de l'éthique, dans une perspective ludique.

La fantaisie comique, le grotesque sont aussi à l'œuvre dans les portraits de personnages qui se décomposent. Il y a dans *Le Diable boiteux* où Asmodée donne à voir à l'étudiant le spectacle de fausses belles qui se sont déshabillées de leurs postiches, des exemples réussis de ce type

49. Sur la notion de « grotesque », voir E. Rosen, *L'Ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. PUV, 1991 : l'auteur met en avant les liens « originels » du grotesque et du fantasque voire du fantastique.

de laideur, non sans rapport avec le comique tel que le décrit Bergson parce que le corps y a l'air d'une poupée, d'une chose – sans compter le comique par décalage du contexte dans lequel tombent les fesses de la « vieille coquette » : « au sermon »...

L'un est une coquette surannée qui se couche après avoir laissé ses cheveux, ses sourcils et ses dents sur sa toilette. [...] On peut dire qu'elle [« cette jeune beauté »] fait la paire avec la vieille coquette qui loge avec elle. Sa taille, que vous admirez, est une machine qui a épuisé les mécaniques. Sa gorge et ses hanches sont artificielles ; et il n'y a pas longtemps qu'étant allée au sermon, elle laissa tomber ses fesses dans l'auditoire.⁵⁰

Balzac nous offre plusieurs exemples qui rappellent celui-ci dans le cadre de portraits en mouvements dont celui, au passé simple, où se défait Hulot, poussé par Valérie qui veut hâter sa dissolution – car au rire que fait naître l'image d'un homme-ruines orné de mousses, dont la seule consolation pourrait être d'avoir vieilli comme une antiquité de Rome, se mêlent la crispation qu'inspirent le cynisme de la jeune femme, et la mauvaise conscience de s'amuser aux dépens d'un naïf – qui toutefois l'a bien mérité :

Enfin le baron, une fois lancé dans ce chemin, ôta son gilet de peau, son corset ; il se débarrassa de toutes ses bricoles. Le ventre tomba, l'obésité se déclara. Le chêne devint une tour, et la pesanteur des mouvements fut d'autant plus effrayante, que le baron vieillissait prodigieusement en jouant le rôle de Louis XII. Les sourcils restèrent noirs et rappelèrent vaguement le bel Hulot, comme dans quelques pans de murs féodaux un léger détail de sculpture demeure pour faire apercevoir ce que fut le château dans son beau temps. [...] Hulot fut alors une de ces belles ruines humaines où la virilité ressort par des espèces de buissons aux oreilles, au nez, aux doigts, en produisant l'effet des mousses poussées sur les monuments presque éternels de l'Empire romain. (*Be.*, VII, 193-194)

Dans le cas de madame Soudry, on rit non pas de voir se défaire le corps, mais de le voir se fabriquer par le maquillage qui aboutit à un « masque » « bizarre », l'adjectif exprimant l'étrangeté d'une figure qui n'est plus tout à fait humaine, d'autant qu'elle a l'air, on a déjà relevé la métaphore flatteuse, d'un « macaque » (*Pay.*, IX, 258). Il faut ajouter qu'en elle, Balzac retrouve un type littéraire, celui de la vieille laide. La poésie satirique du XVII^e en avait proposé des descriptions frappantes, outrancières⁵¹. La maigreur qui déforme en particulier fait la

50. R. Lesage, *Le Diable boiteux*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, p. 42.

51. On pense, par exemple, à la « Satire, contre une dame » de Sigogne (1620) (*in Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, Paris, Poésie/Gallimard, 1987, p. 89-90).

laideur de la vieille femme en manifestant la présence de la mort. C'est précisément la thèse de M. Gagnebin que la laideur vient de la manifestation de la dégradation imposée par le temps aux corps tirés vers leur fin⁵². Les signes s'en retrouvent d'une vieille à l'autre, et parfois dans les êtres plus jeunes, prématurément vieilliss. Ainsi dans *Candide*, Cunégonde, tôt abîmée par ses aventures, effraie son « tendre amant » :

Le tendre amant Candide, en voyant sa belle Cunégonde rembrunie, les yeux éraillés, la gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés, recula trois pas, saisi d'horreur, et avança ensuite par bon procédé.⁵³

Balzac à son tour offre sa version, dominée par la présence de la mort, de la vieille laide, souvent traitée de « haquenée » : c'est le cas de madame Soudry (donc « macaque » et « haquenée... ») dont les rides, « devenant de plus en plus profondes et multipliées », et le nez, « dénudé comme celui de la Mort » (*Pay.*, IX, 258), confirme la thèse de M. Gagnebin. En la personne de Mme Fontaine, voyante ou vaguement sorcière (il est question de « manche à balais »), il offre encore un « exemplaire[...] » de la mort oubliée par elle « parmi les vivants » ; squelette à peine animé (« Le corps, une espèce de manche à balais, décemment couvert d'une robe, jouissait des avantages de la nature morte, il ne remuait point »), simulacre d'être vivant, elle tire les cartes de ses « osselets » aux « muscles assez ressemblants » (*CSS*, VII, 1191-1192). Le commentaire, « c'était une vraie femme », montre le détachement humoristique du caricaturiste qui suggère qu'on pourrait ne pas y croire en le lisant ; de fait, il flanque en plus la vieille voyante, on l'a dit, d'attributs difficiles à prendre au sérieux :

Mme Fontaine, c'était une vraie femme, avait une poule noire à sa droite, et un gros crapaud nommé Astaroth à sa gauche. (*ibid.*)

Laideurs sérieuses

Le laid toutefois éteint le rire sur les lèvres lorsqu'il confronte au médiocre, au banal qui accablent ou inspirent le dédain. Au début de *La Fille aux yeux d'or*, le narrateur évoque la laideur ordinaire de la physionomie parisienne, et il parle ailleurs d'un « visage tourmenté, trop original pour être laid », ce qui, *a contrario*, renvoie le laid au vulgaire (*DV*, I, 769). Quant à Grassou, il fait d'abord sourire à cause de

52. M. Gagnebin, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid* (1978), Seyssel, Champ Vallon, 1994.

53. Voltaire, *Candide*, op.cit., p. 217.

son nom, mais son visage désole par son absence d'harmonie, de relief, de vigueur ; par là il exemplifie le « vertueux bourgeois », ce qui nous renvoie aux enjeux sociaux de la laideur, à la posture critique des écrivains du siècle à l'égard de la norme bourgeoise :

Grassou de Fougères ressemblait à son nom. Grassouillet et d'une taille médiocre, il avait le teint fade, les yeux bruns, les cheveux noirs, le nez en trompette, une bouche assez large et les oreilles longues. Son air doux, passif et résigné relevait peu ces traits principaux de sa physionomie pleine de santé, mais sans action. (*PGr*, VI, 1096)

Elisabeth Baudoyer, « née Saillard », elle-même paradigme bourgeois, petit-bourgeois,

[...] est une de ces figures qui se dérobent au pinceau par leur vulgarité même, et qui néanmoins doivent être esquissées ; car elles offrent une expression de cette petite bourgeoisie parisienne, placée au-dessus des riches artisans et au-dessous de la haute classe [...]. Tout en elle était mesquin [...]. (*E*, VII, 933-934)

La prédominance du banal dans les formes, la platitude des couleurs, l'imperméabilité à la lumière, la prédominance de l'irrégularité, tout éloigne du beau ce visage. Et pourtant il intéresse Balzac comme échantillon caractéristique d'une classe sociale, qui du point de vue des mœurs a ses particularités : ses « mœurs, quoique plates, ne manquent pas d'originalité » (*ibid.*) – retournement inattendu qui dissocie du relief l'original, et renvoie à la nécessité de l'attention aux détails de l'apparement insignifiant. Lavater avant lui écrivait, pour des raisons religieuses :

Tout individu qui ne nous frappe en aucune manière, qui n'attire et ne repousse personne, qui n'accable ni ne soulage, qui ne se fait ni désirer ni haïr, qui n'est ni assez riche pour donner, ni assez puissant pour ôter, qui laisse tout à sa place, qui ne produit rien de son propre fonds, et qui n'a pas assez d'énergie pour porter atteinte aux productions d'autrui, rentre dans la classe nombreuse des gens médiocres, dans la classe des êtres qui sont absolument indispensables pour maintenir, pour consolider et pour compléter l'ordre de la création. Il n'y a que l'insensé qui puisse les mépriser, il n'y a que le profane et le méchant qui puissent les regarder comme inutiles.

Et comme le fera Balzac, il opposait à l'appréciation superficielle du premier regard, un sens plus aigu des nuances du sensible, sens pour lequel la « médiocrité » radicale, en fait, n'existe pas :

La physionomie d'un homme médiocre n'a donc rien de saillant, rien de marqué, rien qui nous saisisse *au premier abord*, rien qui nous fixe ou nous

attache. [...] À proprement parler, je doute qu'il y ait dans la nature un seul visage tout à fait médiocre. (III, VI, 74-75)

Mais le médiocre peut verser dans l'ignoble, chez Lavater⁵⁴ comme chez Balzac, d'abord sur le plan corporel, sans aller jusqu'à l'outrance qui crée le détachement comique. Ainsi en Claparon, « aux rides prématurées », la coiffure « faisait [...] ressortir ignoblement un visage bourgeonné, brun rouge, échauffé comme celui d'un conducteur de diligence [...] » (CB, VI, 147). Signes de maladie et de vieillissement se conjuguent aussi en Cérizet, d'une laideur tout autant vraisemblable :

Cérizet, qui n'avait que trente-neuf ans, paraissait être un homme de cinquante, tant il était vieilli par tout ce qui peut vieillir les hommes. Sa tête, sans cheveux, offrait un crâne jaunâtre, mal couvert par une perruque que la décoloration avait jaunie. Son masque pâle et flasque, démesurément ridé, semblait d'autant plus horrible qu'il avait le nez rongé [...], la maladie, après avoir mangé les ailes du bout, n'y laissait que deux trous de formes bizarres qui viciaient la prononciation et gênaient la parole [...]. (Bou., VIII, 78)

Les descriptions des corps malades, Ph.Dufour l'a souligné⁵⁵, seront multipliées par les naturalistes, portées au morbide et au macabre, jusqu'à Céline qui les affectionne à leur suite : on connaît sa hantise du temps, du putrescible et du délirant qui montrent la mort en action sur les corps. En revanche, on ne trouve pas chez Balzac de prédilection équivalente à celle d'un Hugo pour la difformité de la malformation congénitale (Quasimodo) ou obtenue par défiguration (Gwynplaine), pour la difformité susceptible d'inspirer un dégoût poussé jusqu'à l'horreur, ou relayé par elle. Il ne va pas non plus jusqu'à conjuguer étroitement le dégoût horrifié et le rire ; il tend plutôt à dissocier le grotesque du terrible dans le portrait du compagnon de Corentin (« [...] tous ces détails qui semblent grotesques étaient rendus terribles par deux petits yeux placés et percés comme ceux des cochons [...] » (TA, VIII, 513), alors que le créateur de Gwynplaine marie plus étroitement, dans la fiction, les deux versants, distincts dans la préface de *Cromwell*, du rire et de l'horreur, subsumés par le grotesque : « On voyait Gwynplaine, on riait. Quand on avait ri, on détournait la tête. Les femmes surtout avaient horreur »⁵⁶ ; de

54. Voir les commentaires des «physionomies ignobles» d'après Hogarth (III, VI, 246-247), commentaires repris et développés par Moreau.

55. Ph.Dufour. *op.cit.*, p.288 sqq.

56. Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, GF-Flammarion, 1982, tome 1, p.342.

même Baudelaire, héritier des baroques « satyriques », dont Sigogne, les allie dans « Le Monstre ou le paranymphe d'une nymphe macabre. »

Souvent le laid se dissocie du comique quand il fait alliance avec le mal, le vice – car la laideur ne se débarrasse pas facilement, on l'a dit, de ses enjeux éthiques. À propos de Joseph Bridau, déjà évoqué, le narrateur développe un commentaire significatif :

Sa figure si tourmentée, et dont l'originalité peut passer pour de la laideur aux yeux de ceux qui ne connaissent pas la valeur morale d'une physionomie, fut pendant sa jeunesse assez rechignée. (*R*, IV, 289)

Le propos qui met en opposition « laideur » et « valeur morale d'une physionomie » présuppose que la laideur ou la beauté se mesurent non à leurs formes extérieures, mais à ce que signifie du moral l'apparence physique : Joseph n'est pas laid, car être laid voudrait dire être vicieux, or sa physionomie indique sa qualité morale. Cette alliance est conforme aux principes de la physiognomonie et à la tradition littéraire la plus ancienne. Mais la laideur du vice, souvent comique par exemple dans les faces d'ivrogne, peut être prise au sérieux par Balzac, comme elle l'est dans la tradition platonicienne ou judaïque⁵⁷. Et parce que le « vice est multiforme, multicolore, ondoyant, capricieux », alors que « la vertu est absolue », « une et indivisible » (*Pré.PG*, III, 45), il contribue à diversifier les formes de son apparence.

Ainsi, le laid afflige par ce qu'il montre de désolant sur la petitesse de la nature humaine physique et morale. Jérôme-Denis Rogron, par exemple, certes est d'abord « ridicule » à cause de l'« affaissement » des formes de son corps ; mais surtout, la bêtise qu'exprime sa physionomie, bêtise dégradante qui, ramenant l'homme à l'animal, pourrait faire douter de l'avenir de l'espèce, « attrist[e] » – comme « attriste » toute l'histoire du roman dont Pierrette sera la victime :

À trente-huit ans, Jérôme-Denis Rogron offrait la physionomie la plus niaise que jamais un comptoir ait présenté à des chalands. Son front écrasé, déprimé par la fatigue, était marqué de trois sillons arides. Ses petits cheveux gris, coupés ras, exprimaient l'indéfinissable stupidité des animaux à sang-froid. Le regard de ses yeux bleuâtres ne jetait ni flamme ni pensée. Sa figure ronde et plate n'excitait aucune sympathie et n'amenait même pas le rire

57. Voir sur ce point M.Gagnebin, *op.cit.*, p.82 sqq. : « La perspective religieuse et morale ».

sur les lèvres de ceux qui se livrent à l'examen des Variétés du Parisien : elle attristait. (*P*, IV, 42)

Parce qu'il a « la flasque lividité particulière aux gens qui vivent en des arrière-boutiques sans air » (*ibid.*, 43), la laideur de Rogron, « ce crétin » (*ibid.*), mercier de son état, figure de la petite bourgeoisie, rappelle celle qu'à titre général le romancier prête aux Parisiens de la seconde sphère dans *La Fille aux yeux d'or*. Quant à Sylvie Rogron à sa fenêtre, version sordide de l'irrésistible Augustine au début de *La Maison du chat-qui-pelote*, elle aussi elle attriste, et dégoûte ; à qui prend la mesure du spectacle qu'elle offre, l'envie de rire passe, et le grotesque, associé à l'« horrible », se trouve vidé du comique :

Y a-t-il rien de plus horrible à voir que la matinale apparition d'une vieille fille laide à sa fenêtre ? De tous les spectacles grotesques qui font la joie des voyageurs quand ils traversent les petites villes, n'est-ce pas le plus déplaisant ? Il est trop triste, trop repoussant pour qu'on en rie. (*P*, IV, 32-33)

Le personnage, dépouillé de ses « artifices », apparaît donc dans la vérité accablante de sa nature : « horrible », « laide », « déplaisant », « triste », « repoussant », « laideur », « dégoût » disent au lecteur comment il doit juger, et ce qu'il doit éprouver :

Elle portait cet affreux petit sac en taffetas noir avec lequel les vieilles femmes s'enveloppent l'occiput, et qui dépassait son bonnet de nuit relevé par les mouvements du sommeil. Ce désordre donnait à cette tête l'air menaçant que les peintres prêtent aux sorcières. Les tempes, les oreilles et la nuque, assez peu cachées, laissaient voir leur caractère aride et sec ; leurs rides âpres se recommandaient par des tons rouges peu agréables à l'œil et que faisait encore ressortir la couleur blanche de la camisole nouée au cou par des cordons vrillés. Les bâillements de cette camisole entrouverte montraient une poitrine comparable à celle d'une vieille paysanne peu soucieuse de sa laideur. Le bras décharné faisait l'effet d'un bâton sur lequel on aurait mis une étoffe. [...] Sa physionomie, où les traits péchaient par un défaut d'ensemble, avait pour principal caractère une sécheresse dans les lignes, une aigreur dans les tons, une insensibilité dans le fond qui eût saisi de dégoût un physionomiste. (*ibid.*, 33)

On connaît les admirables contrastes de rouge et de blanc aménagés par Balzac pour les belles créatures ; on en voit la version disgracieuse puisque les « tons rouges » sont ici « peu agréables à l'œil » et que le blanc dégradé par la nature du vêtement (« la camisole nouée au cou par des cordons vrillés ») en est comme terni ; la chair, toujours éclatante chez les beautés évoquées dans le chapitre qui précède, n'est

ici pas caractérisée dans sa couleur, l'image de la vieille femme, qui suit celle de la sorcière, évoquant une peau fanée, fripée, à laquelle même la chair manque (« bras décharné »). Ternissement des couleurs, absence de luminosité, marques du vieillissement, voilà des traits du laid que l'on a déjà relevés. « Aride », « sec », « âpres », « sécheresse », « aigreur » caractérisent aussi bien un physique qu'un caractère ; c'est pourquoi interviennent à la fin le « physionomiste » et son « dégoût ».

L'adjectif « menaçant », associé à la « sorcière », indiquait un possible effet d'inquiétude dans le portrait de Sylvie Rogron ; le laid inquiète aussi dans le cas de Minoret-Levrault, quoiqu'il fasse sourire au moment de la « preuve » et de l'« axiome », faussement savants, et du « pied de marmite » – la description de la laideur ne se débarrassant pas facilement de sa tonalité comique :

Là où la Forme domine, le Sentiment disparaît. Le maître de poste, preuve vivante de cet axiome, présentait une de ces physionomies où le penseur aperçoit difficilement trace d'âme sous la violente carnation que produit un brutal développement de la chair. [...] De chaque côté de la tête, on voyait de larges oreilles presque cicatrisées sur les bords par les érosions d'un sang trop abondant qui semblait prêt à jaillir au moindre effort. Le teint offrait des tons violacés sous une couche brune, due à l'habitude d'affronter le soleil. Les yeux gris, agiles, enfoncés, cachés sous deux buissons noirs, ressemblaient aux yeux des Kalmouks venus en 1815 [...]. Le nez, déprimé depuis sa racine, se relevait brusquement en pied de marmite. Des lèvres épaisses en harmonie avec un double menton presque repoussant [...] ; un cou plissé par la graisse, quoique très court ; de fortes joues complétaient les caractères de la puissance stupide que les sculpteurs impriment à leurs cariatides. [...] Le buste de cet homme était un bloc ; vous eussiez dit d'un taureau relevé sur ses deux jambes de derrière. Les bras vigoureux se terminaient par des mains épaisses et dures, larges et fortes, qui pouvaient et savaient manier le fouet, les guides, la fourche, et auxquelles aucun postillon ne se jouait. L'énorme ventre de ce géant était supporté par des cuisses grosses comme le corps d'un adulte et par des pieds d'éléphant. La colère devait être rare chez cet homme, mais terrible, apoplectique alors qu'elle éclatait. (*UM*, III, 770-771)

Dans une perspective toujours physiognomonique, le corps est laid à cause de la forme de stupidité qu'il manifeste. Ce n'est pas le genre de bêtise que l'on trouve en Rogron, ni celle qui intéressera Flaubert, peu porté sur les colosses à qui manque la parole : Minoret parlait « rarement » (*ibid.*, 772) ; l'absence de « trace d'âme », l'incapacité à « la réflexion » s'allient ici à une disposition mauvaise pour la violence

physique. On a le type de la brute épaisse comme le montrent précisément les mots « brutal », « épaisses », mais aussi « court » pour le cou, et « fortes », « puissance stupide », « bloc », « énorme », enfin « taureau » et « éléphants » qui relèvent de la physiognomonie zoologique, tous ces termes faisant surgir une nouvelle version de Caliban, pour reprendre la référence de Balzac, capable de faire « trembl[er] » et de la physionomie duquel les « promesses » sont « sinistres » (*ibid.*). La violence se loge même dans la couleur de la chair (« violente carnation »), dont le mélange de rouge, de « violacé » (écho à « violente »), de « brun[...] » indique sans doute un tempérament sanguin, trace de physiognomonie humorale, et même indique une vitalité quasi bestiale. Comme le note M. Ambrière-Fargeaud, on trouve chez deux autres personnages, Socquard dans *Les Paysans*, et Farrabesche dans *Le Curé de village*, des traits physiques similaires (*ibid.*, 1538-1539). On en retrouve encore certains dans *Thérèse Raquin* chez Laurent (fort, puissant, à chair sanguine, à formes de taureau...), qui a toutefois perdu en bestialité stupide, et gagné en charme tout simplement viril pour celle qui le regarde⁵⁸.

En revanche, on voit quelles différences séparent le « géant » de Balzac d'un géant de Hugo. La femme colosse (la Thénardier « tenait [...] de la race de ces sauvagesses colosses... »⁵⁹) qu'évoque Hugo dans *Les Misérables* d'une part est femelle, partant moins crédible, d'autre part est présentée d'emblée comme telle, alors que le mot « géant » apparaît chez Balzac à la fin ; et le personnage est tiré chez Hugo vers le merveilleux inquiétant des contes par l'apparition du mot « ogresse ». Balzac détaille avec plus de patience, s'éloignant par là du surnaturel, comme il s'éloignait du conte avec Sylvie Rogron pourtant comparée à une sorcière, mais déjà trop réaliste pour être « merveilleuse » ; Hugo tire de grands traits (« Quand on l'entendait parler, on disait : C'est un gendarme ; quand on la regardait boire, on disait : C'est un charretier ; quand on la voyait manier Cosette, on disait : C'est le bourreau »⁶⁰), comme impatient de définir, peut-être de faire basculer dans un autre genre son roman pour susciter quelque émotion archaïque de l'enfance : « Au repos, il lui sortait de la bouche une dent » écrit-il pour conclure le portrait de la femme-colosse. À vrai dire, Balzac ne dédaigne pas toujours le style du conte. Dans *L'Enfant maudit*, le duc d'Hérouville tient le rôle de l'ogre, et la ba-

58. Zola, *Thérèse Raquin*. Le Livre de poche, 1984, p.42.

59. Hugo, *Les Misérables*, Paris, R.Laffont, Bouquins, «Deux portraits complétés», deuxième partie, livre 3, chap.II, p.300.

60. *Ibid.*

lafre qui figure en sa joue « une seconde bouche » semble confirmer son aptitude à la dévoration (*EM*, X, 869-870). Mais Minoret-Livrault n'inspire pas le même genre d'émotions, ni Goupil, avec lequel il fait une paire parce qu'ils ont tous les deux quelque chose de « sinistre[...]» (*UM*, III, 777-778). Encore ce dernier est-il plus inquiétant encore, car s'il n'est pas doté de force physique – il a une « petite taille », « des jambes grêles et courtes » – sa bouche est « toujours sur le qui-vive de l'ironie », et manifeste une redoutable aptitude à la parole, aptitude tout au service de la malveillance, de la malignité que signifient à répétition les adjectifs descriptifs du visage et du corps : « face au teint brouillé », « visage aigre et pâle », nez « courbe et tordu comme celui de beaucoup de bossus », « mains... crochues », autant de traits qui rappellent le visage peu sympathique du méchant selon Porta (*ibid.*)⁶¹, d'autant qu'on apprend un peu plus loin que Goupil a des « dents rares, noires et menaçantes ». L'impression produite par cette « laideur » (*ibid.*) sur le lecteur a encore son modèle dans les réactions des gens de la ville : « Personne n'était plus craint ni plus respecté que Goupil dans Nemours » (*ibid.*), en quoi le clerc, on le voit, en impose plus que Minoret puisqu' « à qui tremblait devant ce géant, ses postillons disaient : "Oh ! il n'est pas méchant !" » (*ibid.*, 771). C'est que l'intelligence mise au service de la malveillance est toujours plus redoutable. Montrent ainsi le caractère particulièrement inquiétant de personnages dont la laideur s'associe à la malignité dans l'intelligence, divers portraits d'ambitieux, dont celui de Vinet, qui « effrayait » :

Quelques personnes étaient parfois effrayées au tribunal en voyant sa figure vipérine à tête plate, à bouche fendue, ses yeux éclatants à travers des lunettes ; en entendant sa petite voix aigre, persistante, et qui attaquait les nerfs. Son teint brouillé, plein de teintes malades, jaunes et vertes par places, annonçaient son ambition rentrée, ses continuels mécomptes et ses misères cachées (*P*, IV, 71) ;

ou celui de Petit-Claud, déjà cité en partie pour ses échos phoniques :

[...] Pierre Petit-Claud paraissait avoir une certaine portion de fiel extravasée dans le sang. Son visage offrait une de ces colorations à teintes sales et brouillées qui accusent d'anciennes maladies, les veilles de la misère, et presque toujours des sentiments mauvais. [...] il était cassant et pointu. Sa voix fêlée s'harmonisait à l'aigreur de sa face, à son air grêle, et à la

61. « Leur face est difforme, leurs oreilles sont longues et étroites, leur bouche petite et étendue, ils ont les dents canines longues, sortantes en dehors, et fermes. [...] leur col est courbe, ils sont bossus, ils ont six doigts en la main, les jambes fort grêles, les pieds bossus [...] » (Porta, *op.cit.*, p. 491).

couleur indécise de son œil de pie. [...] Aussi, quand le grand Cointet eut bien examiné ce petit avoué maigrelet, piqué de petite vérole, à cheveux rares, dont le front et le crâne se confondaient déjà, quand il le vit faisant déjà poser à sa délicatesse le poing sur sa hanche, se dit-il : « Voilà mon homme ». (*IP*, V, 586).

On voit qu'allitérations et assonances ne commandent pas à elles seules la composition du portrait, régie par une vision des effets de l'ambition conjuguée aux déboires qui « brouille » le teint, rend malade, aigre, déplaisant à voir et à entendre, et dangereux par désir de revanche : « grande haine, grands efforts » commente le narrateur au terme du portrait de Petit-Claud dont le nom, bien sûr, éveille l'idée d'une claudication morale aussi bien que physique. L'image de la vipère qui trouve un équivalent dans celle du « fiel », évoquant du venin (écho à Vinet ?), rappelle les représentations allégoriques de l'Envie, dont l'ambition serait une spécificité sociale, et Vinet presque l'anagramme... Dans ces représentations, sinon une vipère au moins un serpent apparaît : chez Ovide, l'Envie dévore « des chairs de vipères, aliments de ses vices » ; Vinci conseillait de la faire « le corps rongé par un serpent » ; il disait aussi : fais-la « maigre et sèche » – son corps était « décharné » dans les *Métamorphoses*, où il est aussi question de « fiel », et de « tartre livide » répandu sur les dents, malades, et de « pâleur » du teint, celle-ci conjuguée à la lividité rappelant les « taches jaunes et vertes » de Vinet⁶². Le Barkilphedro de *L'Homme qui rit* dont Hugo écrit : « Qu'était-ce que Barkilphedro ? [...] Un envieux », a lui-même la « face osseuse », « d'un jaune rance [...] comme modelée dans une pâte visqueuse »⁶³. Sur le plan des formes et des effets, les descriptions balzaciennes, certes inventives, ne sont pas dépourvues de liens avec de très anciennes représentations, qui les modèlent : on se rappelle l'importance, signalée en introduction, de l'allégorie, terre d'accueil, dans le champ rhétorique et poétique, pour le détail physiognomonique.

D'anciennes représentations sont aussi à l'œuvre dans le tableau collectif du réveil des participants à l'orgie dans *La Peau de Chagrin*, qui est comme l'envers de la description d'ouverture, éblouissante ; le vice a opéré son travail de dégradation des couleurs et de ternissement

62. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, II, p.99-100 ; Vinci, *Traité de la peinture*, tr.fr., Paris, librairie Ch Delagrave, 1910, p.497. Dans l'*Abrégé de la mythologie universelle*, la persistance des représentations traditionnelles est bien visible : Fr.Noël écrit à «Envie» : «On représentait cette divinité sous les traits d'un vieux spectre féminin, ayant la tête ceinte de couleuvres, les yeux louches et enfoncés, un teint livide, une horrible maigreur, des serpents dans les mains, et un autre qui lui ronge le sein» (*Abrégé de la mythologie universelle, ou dictionnaire de la fable*, Paris, chez Le Normant, 1805).

63. Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, GF-Flammarion, 1982, tome 1, p.301-302.

des lumières, et l'inquiétude provoquée par sa laideur est poussée jusqu'à l'« épouvante » :

[...] leurs yeux si brillants étaient ternis par la lassitude. Les teints bilieux qui jettent tant d'éclat aux lumières faisaient horreur, les figures lymphatiques, si blanches, si molles quand elles sont reposées, étaient devenues vertes ; les bouches naguère délicieuses et rouges, maintenant sèches et blanches portaient les honteux stigmates de l'ivresse. (*PCh.*, X, 205-206)

Ce n'est pas seulement l'avilissement de l'ivresse qui propage la laideur, mais la bestialité, le crime (une sombre histoire, celle de *L'Auberge rouge*, vient en surimpression nourrir l'évocation) et la « Mort » :

Ces visages hâves où paraissaient à nu les appétits physiques sans la poésie dont les décore notre âme, avaient je ne sais quoi de féroce et de froidement bestial. Ce réveil du vice sans vêtements ni fard, ce squelette du mal déguenillé, froid, vide et privé des sophismes de l'esprit ou des enchantements du luxe, épouvanta ces intrépides athlètes [...]. Un rire satanique s'éleva tout à coup lorsque Taillefer, entendant le râle sourd de ses hôtes, essaya de les saluer par une grimace ; son visage en sueur et sanguinolent fit planer sur cette scène infernale l'image du crime sans remords (voir *L'Auberge rouge*). [...] Vous eussiez dit la Mort souriant au milieu d'une famille pestiférée [...]. (*ibid.*, 206)

La référence implicite au rire glaçant de Satan et à l'Enfer, toujours grâce à l'adjectif, prépare par le mythe le passage à l'allégorie : « la Mort souriant au milieu d'une famille pestiférée ». Le recours au mythe et à l'allégorie montre bien que la description des apparences ne saurait se suffire à elle-même ; le romancier veut nous donner le sens moral et existentiel en même temps de son tableau. Le vice en la personne d'Euphrasie bien éveillée avait toute la beauté du diable, beauté qui masquait la vérité ; le voile est tombé, et la laideur du mal, et de la mort, comme dans une parabole, s'exhibe dans les apparences ; la beauté d'Euphrasie n'était donc qu'un masque. En termes baudelairiens « la sincère face » se montre ; éthique et esthétique sont alors réconciliées selon les règles traditionnelles.

Les « macédoines » du laid

La « sincère face », toutefois, ne fait pas oublier la première, éblouissante on l'a dit. Et ce contraste marqué n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de ceux que Balzac multiplie entre le beau et le laid. Si ce

goût des contrastes fait écho à celui que proclame la préface de *Cromwell*, il s'enracine, chez Balzac, en son désir de réagir à l'émoussement des différences dues à des conditions socio-historiques nivelantes. Certes la recherche des contrastes dont il parle dans la préface de *Splendeurs et misères des courtisanes* s'annonce d'abord sociale et morale puisqu'il s'agit de justifier son intérêt pour les bas-fonds de la société dont il évoque également la surface, voire les sommets ; mais ce choix des mélanges producteurs de contrastes pour réagir aux mélanges porteurs de confusion a une dimension esthétique. Balzac cherche les reliefs. Ainsi c'est la beauté fraîchement éveillée d'Esther qui fait ressortir la laideur déjà évoquée, des recors (*SetM*, VI, 580). Dans *Sarrasine* où tout est contraste soit antithèse sur le plan stylistique, où les notions de « frontière » et de « macédoine » sont lancées comme des motifs décisifs (*S*, VI, 1044), Barthes l'a remarqué dans *S/Z*, le romancier met en opposition la laideur du castrat vieilli avec la beauté de Mme de Rochefide (*ibid.*, 1051-1053) ; et comment montrer, comment accuser le contraste si ce n'est par le détail ? Le mot de « chimère » (*ibid.*, 1053) avancé par le narrateur pour rendre compte du tableau que forment les deux personnages assis côte à côte souligne bien sûr son caractère hybride, composite, qualités contraires aux canons classiques puisque la chimère est précisément pour Horace un anti-modèle⁶⁴.

La macédoine du laid prend encore d'autres formes ; elle nous renvoie à la question des convenances quand on dit du cousin Pons, d'une laideur « poussée tout au comique » parce qu'il a « une de ces figures falotes et drolatiques comme les Chinois seuls en savent inventer pour leurs magots », parce que son visage « dément [...] toutes les lois de l'anatomie » et que sa « face grotesque » est « écrasée en forme de potiron » (*CP*, VII, 485), qu'il « glaçait la plaisanterie sur les lèvres » : il excite la compassion du « Français » parce que sa laideur est perçue comme une infirmité douloureuse. Et ce n'est pas tant le mélange du ridicule et du pitoyable qui frappe, que le bien-fondé de cette compassion destinée à un personnage inoffensif dont la disgrâce physique paraît injuste :

La mélancolie excessive qui débordait par les yeux pâles de ce pauvre homme atteignait le moqueur et lui glaçait la plaisanterie sur les lèvres. On pensait aussitôt que la nature avait interdit à ce bonhomme d'exprimer la tendresse, sous peine de faire rire une femme ou de l'affliger. Le Français se

64. Sur cette question de la chimère ou des chimères, B. Marchal développe des analyses éclairantes à propos de Nerval dans « Les chimères de Nerval », in *Gérard de Nerval*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p.117-127.

tait devant ce malheur, qui lui paraît le plus cruel de tous les malheurs : ne pouvoir plaire ! (*CP*, VII, 485)

Plus encore, Mme Grandet, dont la description pourrait faire rire par la répétition et l'image du fruit (« Elle avait de gros os, un gros nez, un gros front, de gros yeux, et offrait, au premier aspect, une vague ressemblance avec ces fruits cotonneux qui n'ont plus saveur ni suc » (*EG*, III, 1046)), inspire la pitié parce que son physique est celui d'une victime née : « Madame Grandet était une femme sèche et maigre, jaune comme un coing, gauche, lente ; une de ces femmes faites pour être tyrannisées » (*ibid.*) ; en elle la laideur s'associe à « une douceur angélique, une résignation d'insecte tourmenté par des enfants, une pitié rare, une inaltérable égalité d'âme, un bon cœur ». Le romancier évoque l'effet produit sur l'entourage par ce personnage : compassion et respect. Il faut donc aller au-delà des apparences pour atteindre l'être, comme dans le cas de Socrate. Loin de mépriser le sensible, Balzac en détaille et en enseigne à son tour les leures en dissociant le bien et le beau au profit d'un nouveau mélange (il a déjà associé le beau et le mal), celui du bien et du laid. Si l'on considère en outre que la valorisation morale concerne un personnage socialement dépourvu de lustre, on voit que le romancier persiste dans l'adieu aux convenances.

Mais aussi, la laideur des apparences elles-mêmes provoque parfois l'admiration, mêlée à la terreur ; dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo, encore une fois plus hardi romancier que théoricien, place dans le grotesque le sublime, et non plus à côté de lui de façon à en tirer des contrastes. « La surprise et l'admiration » de la foule déjà transportée par ce qu'elle prend pour une grimace de Quasimodo, non encore reconnu, sont « à leur comble » lorsqu'elle découvre que « la grimace était son visage », surprise et admiration se mêlant de terreur chez les femmes⁶⁵. Hugo qui s'éloigne de la pensée burkienne dans la préface de *Cromwell*, en rattachant au lumineux le sublime, la rencontre plus nettement dans la fiction où « la grimace sublime » qui « ébloui[t] l'assemblée » réalise un « idéal du grotesque ». Burke, en effet, avait développé une conception du sublime ténébreux qui insistait sur ses effets (surprise, admiration, terreur, effroi, et conscience de n'être pas réellement menacé par le danger qui fait du sentiment un délice)⁶⁶ ; il soulignait aussi ses affinités avec la laideur :

65. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, Folio, 1966-1974, p.88-89.

66. Burke, *op.cit.*, partie II, p.101 sqq.

Je pense en outre que la laideur sympathise assez avec l'idée du sublime : ce qui ne signifie pas que la laideur soit par elle-même une idée sublime, à moins qu'elle ne se trouve unie à des qualités capables d'exciter une forte terreur.⁶⁷

Et à propos de Bette en rage, c'est bien de sublime qu'il s'agit, les mots « affreux[x] », « terrible », et les images de l'incendie et de l'éruption volcanique qui peignent le visage de la fureur rappelant les termes et les exemples de Burke ; la fureur se trouve liée au grand, à l'inhumain qui en imposent dans cette description de *La Cousine Bette*, déjà citée sans le commentaire final : « ce fut un spectacle sublime » (*Be.*, VII, 145). Le romancier parle plus loin de « sauvage poésie », et la mention de la « Nonne sanglante », tout droit sortie du roman noir de Lewis, *Le Moine*, renforce l'effet d'admiration épouvantée que le personnage inspire (*ibid.*, 196). Le sublime peut même s'appeler chez Balzac, qui ne l'oppose pas au beau mais se sert de la notion pour rassembler la plus grande beauté et la plus grande laideur, « horrible beauté ». Ainsi en Véronique Graslin, le visage inspire de l'horreur, en effet, par la grandeur de la souffrance qu'expriment le vieillissement et la dégradation prématurés, vieillissement et dégradation qu'on a tenus pour caractéristiques du laid :

Éclairée par les lueurs douces du couchant, elle resplendissait d'une horrible beauté. Son front jaune sillonné de longues rides amassées les unes au-dessus des autres, comme des nuages, révélaient une pensée fixe au milieu de troubles intérieurs. Sa figure, dénuée de toute couleur, entièrement blanche de la blancheur mate et olivâtre des plantes sans soleil, offrait alors des lignes maigres sans sécheresse, et portait les traces des grandes souffrances physiques produites par les douleurs morales. (*CV*, IX, 850)

Et la même dissociation entre le sublime et le désirable s'opère dans cette nouvelle version de la vieille femme, où le sublime associé à l'horreur passe toutes les conventions du beau ordinaire ; il est un beau « indépendant » qui dérouté les attentes, et n'est senti que par les « vrais poètes » :

[...] dans la vieillesse, tout chez la femme a parlé, les passions se sont incrustées sur son visage [...] et une tête de femme devient alors sublime d'horreur, belle de mélancolie, ou magnifique de calme ; [...] une tête de vieille n'appartient plus alors ni au monde qui, frivole, est effrayé d'y apercevoir la destruction de toutes les idées d'élégance auxquelles il est habitué, ni aux artistes vulgaires qui n'y découvrent rien ; mais aux vrais poètes, à ceux qui ont le sentiment d'un beau indépendant de toutes les

67. *Ibid.*, partie III, section XXI, p. 214.

conventions sur lesquelles reposent tant de préjugés en fait d'art et de beauté. (*F30*, II, 1206)

C'est encore de sublime qu'il s'agit dans le portrait de *Facino Cane* (*FC*, VI, 1022-1023) où l'adjectif « magnifique », étayé par les références à Dante et à Homère, sert à l'identifier ; il s'y associe encore à la souffrance, et à la vieillesse, et surtout sépare, une fois de plus, le beau et la morale, car la notion de « violence » dans la passion éloigne du bien tout comme les motifs de « l'ombre, » de la « caverne » à « brigands », de l'« incendie », du volcan et du lion qui rappellent tous le traité de Burke sur le sublime ténébreux inspirant la terreur : « on tremblait » devant ce visage :

Aucune des violentes passions qui conduisent l'homme au bien comme au mal, en font un forçat ou un héros, ne manquait à ce visage noblement coupé, lividement italien, ombragé par des sourcils grisonnants qui projetaient leur ombre sur des cavités profondes où l'on tremblait de voir reparaître la lumière de la pensée, comme on craint de voir venir à la bouche d'une caverne quelques brigands armés de torches et de poignards. Il existait un lion dans cette cage de chair, un lion dont la rage s'était inutilement épuisée contre le fer de ses barreaux. L'incendie du désespoir s'était éteint dans ses cendres, la lave s'était refroidie ; mais les sillons, les bouleversements, un peu de fumée attestaient la violence de l'éruption, les ravages du feu. (*ibid.*, 1023)

On voit donc que si Balzac aime les contrastes tranchés du beau et du laid, il continue à en brouiller les frontières, comme si la crise d'identité sociale évoquée dans la deuxième partie, déjà pleine de conséquences sur le plan éthique, rejaillissait encore sur le plan esthétique, étroitement corrélé aux autres. Ce brouillage, on l'a constaté dans les contributions au beau du laid, dans l'emploi du mot « sublime » ou de la catégorie esthétique du sublime ; de même le « bizarre », notion présente chez Hugo pour qui c'est l'un des versants du grotesque, notion dont on connaît la fortune chez un Baudelaire, et qui s'applique aussi bien chez Balzac à la laideur comique qu'à la laideur sérieuse, convient au beau comme au laid, et se fonde elle-même sur des mélanges. Ainsi Zambinella vieillard est présenté comme une « créature bizarre » (*S*, VI, 1049). Son « excessive maigreur », « les symptômes d'une affreuse étisie » contribuent à rendre ce corps « étrange » (*ibid.*, 1051). Il semble que l'étrangeté, la bizarrerie du castrat qui constituent les marques de sa laideur, laideur poussée jusqu'à une « profonde horreur » sur le plan des effets, viennent des marques non ordinaires parce qu'exacerbées du vieillissement, marques qui exhibent la présence imminente de la mort. Ainsi, en voyant les jambes de Zambinella « vous eussiez

dit de deux os mis en croix sur une tombe » (*ibid.*, 1051), et sa tête ressemble à celle d'un mort :

Ce visage noir était anguleux et creusé dans tous les sens. Le menton était creux ; les tempes étaient creuses ; les yeux étaient perdus en de jaunâtres orbites. Les os maxillaires, rendus saillants par une maigreur indescriptible, dessinaient des cavités au milieu de chaque joue. [...] Enfin, cette espèce d'idole japonaise conservait sur ces lèvres bleuâtres un rire fixe et arrêté, un rire implacable et goguenard, comme celui d'une tête de mort. (*ibid.*, 1052)

Pis encore, cette tête fait basculer la créature dans l'inhumanité du « spectre » : ce vieillard a l'air d'un mort vivant, soit d'une créature surnaturelle, plutôt que d'un vivant en lequel on verrait les signes de la mort proche. En lui se mélangent la vie et la mort, par quoi il rappelle Mme de Soudry et Mme Fontaine. Et encore, le maquillage, les accessoires dont Zambinella se pare mêlent en lui l'inanimé à l'animé, le naturel à l'« artificiel[...]», un peu comme en Mme de Soudry, et enfin mêlent en lui les sexes, et les âges – le personnage a une coquetterie féminine, à prétentions rajeunissantes :

[...] ce qui contribuait le plus à donner l'apparence d'une création artificielle au spectre survenu devant nous, était le rouge et le blanc dont il reluisait. Les sourcils de son masque recevaient de la lumière un lustre qui révélait une peinture très bien exécutée. Heureusement pour la vue attristée de tant de ruines, son crâne cadavéreux était caché sous une perruque blonde dont les boucles innombrables trahissaient une prétention extraordinaire. Du reste, la coquetterie féminine de ce personnage fantasmagorique était assez énergiquement annoncée par les boucles d'or qui pendaient à ses oreilles, par les anneaux dont les admirables pierreries brillaient à ses doigts ossifiés, et par une chaîne de montre qui scintillait comme les chatons d'une rivière au cou d'une femme. (*ibid.*, 1052)

Et si cette fois le portrait ne fait pas sourire, s'il atteint un sommet du « bizarre » c'est que le vieillard est présenté comme un « centenaire » ce qui suffit, comme le souligne P. Citron, à le situer dans la filiation d'autres personnages balzaciens, à le tirer vers le sérieux du fantastique, qui n'est pas exactement la fantaisie, quant à elle associée par Balzac à la caricature ; c'est que les mélanges inquiètent en semant, de nouveau, le trouble et la confusion : qu'est-ce que cette créature se demande avec Mme de Rochefide le lecteur que ne troublaient pas tant cette « haquenée » de Mme de Soudry ni la voyante Mme Fontaine ? Notons enfin que Zambinella jeune et dans toute la splendeur de sa beauté n'est pas moins « bizarre », puisqu'il incarnait une chimère (il était, en chair et en os, cette chimère que

réalisait Zeuxis, celle que cherchait Sarrasine ; il était la chimère d'un homme apparemment tout à fait femme), et qu'il n'était pourtant, ou de ce fait, « rien », d'après les mots du sculpteur...

Ce vacillement des frontières du beau et du laid tient aussi au jeu sur la matière et la manière. Par exemple avec Elisabeth Baudoyer, dont il a déjà été question, Balzac découvre l'art du banal dans un portrait où le jeu des allitérations et des assonances, où le rythme syllabique enchaînant en cascade les termes, attirent sur les mots l'attention : « blond », « blanc », « plat », « plans », « plein », « plombés » s'appellent, de même que « triangulaire », « terminait » et « tourmentés », puis « irrégulièrement » et « généralement » :

Tout en elle était mesquin : et ses cheveux d'un blond qui tirait sur le blanc, et son front plat éclairé par des plans où le jour semblait s'arrêter, et son teint plein de tons gris presque plombés. Le bas du visage plus triangulaire qu'ovale terminait irrégulièrement des contours assez généralement tourmentés. (*E*, VII, 934)

Plus spectaculairement, par la référence (Murillo, Téniers, Callot) et le vocabulaire (« composition ») artistiques, le romancier propose une transfiguration poétique de la misère dans ce passage lui-même déjà évoqué, où, affichant encore la supériorité de la nature sur la peinture, il ne fait que réaffirmer celle de la littérature, des effets de la syntaxe énumérative, pressant le « matériel des misères » et le moral de celles-ci :

Au bout des champs moissonnés sur lesquels était la charrette où s'empilaient les gerbes, il y avait une centaine de créatures qui, certes, laissaient bien loin les plus hideuses conceptions que les pinceaux de Murillo, de Téniers, les plus hardis en ce genre, et les figures de Callot, ce prince de la fantaisie des misères, [aient réalisées] ; leurs haillons si cruellement déchiquetés, leurs jambes de bronze, leurs têtes pelées, leurs couleurs si curieusement dégradées, leurs déchirures humides de graisse, leurs reprises, leurs taches, les décolorations des étoffes, les trames mises à jour, enfin leur idéal du matériel des misères était dépassé, de même que les expressions avides, inquiètes, hébétées, idiotes, sauvages de ces figures avaient sur leurs immortelles compositions l'avantage éternel que conserve la nature sur l'art. (*Pay.*, IX, 323)

Balzac fait du beau avec du laid, comme, après lui, un Baudelaire auquel on pense en lisant ce passage de *La Peau de chagrin* :

Les hommes reniaient leurs maîtresses nocturnes à les voir ainsi décolorées, cadavéreuses comme des fleurs écrasées dans une rue après le passage des processions. (*PCh.*, X, 206)

Ces « fleurs écrasées » font toute la différence entre l'attention dépouillée d'érotisme des « hommes » et celle du narrateur qui se communique au lecteur, attention contemplative, esthétique, qui perçoit le beau quand le désir découragé par la laideur cesse.

Féconde attention, féconde observation, non herméneutique dans ce dernier exemple. Et pourtant toute une orgie s'inscrit dans ces visages « décolorés » : le participe est la preuve d'une perte, la trace d'événements. De fait, les corps balzaciens sont pleins d'histoires à lire, à deviner...

PARTIE IV

UN CORPS À HISTOIRES

CHAPITRE 7

Le corps et ses histoires

Donner plus de détails physiques, notamment sous un angle physiognomonique, c'est découvrir des perspectives temporelles en amont et en aval du moment du portrait, découvrir ou au moins esquisser le passé et le futur du personnage, son histoire proprement corporelle mais aussi affective, morale, sociale... Décrire plus, c'est raconter plus, ou ouvrir plus d'horizons narratifs. Mais les horizons peuvent être obscurcis, le passé et le futur peuvent être voilés aux yeux mêmes du narrateur, et surtout à ceux du lecteur, dont le savoir est différé, ou brouillé ; le détail rentre alors dans une intention de manipulation du lecteur, retenu ou désorienté.

Le corps transparent

Dans le corps souvent s'inscrit le passé d'un personnage, l'état actuel dépendant de l'âge, des souffrances physiques ou morales subies, du mode de vie... Autant dire que Balzac exploite encore diverses veines de la physiognomonie (anatomique, médicale, pathognomonique), à sa manière, toutefois, car dans ces cas il accentue la perspective temporelle alors que Lavater, sans négliger le rôle du temps, ne cherchait pas à le mettre en valeur.

Balzac représente volontiers deux corps dans un ; il brosse le double portrait simultané de ce que fut le personnage, et de ce qu'il est devenu :

À quarante-six ans, Mme de Marville, autrefois petite, blonde, grasse et fraîche, toujours petite, était devenue sèche. Son front busqué, sa bouche rentrée, que la jeunesse décorait jadis de teintes fines, changeaient alors son air, naturellement dédaigneux, en un air rechigné. L'habitude d'une domination absolue au logis avait rendu sa physionomie dure et désagréable. Avec le temps, le blond de la chevelure avait tourné au châtain aigre. Les yeux, encore vifs et caustiques, exprimaient une morgue judiciaire chargée d'une envie contenue. (*CP*, VII, 509-510)

Les adverbes « autrefois », « toujours », « jadis », « alors », « encore » contribuent à donner au corps un passé, de même que les verbes « devenir », « changer », « rendre », « tourner », et l'emploi du plus-que-parfait. Dans le portrait de d'Arthez, le plus-que-parfait et

l'emploi du verbe « devenir », le recours aux adverbes « encore », « jadis », mais aussi l'expression d'une permanence (« Cette ressemblance [avec Bonaparte général] se continuait encore [...] »), puis d'une rupture (« le bien-être répandait des teintes dorées là où, dans sa jeunesse, la misère avait mélangé les tons jaunes [...] ») manifestent à leur tour le souci de donner à ce corps une épaisseur temporelle (*SPC*, VI, 978). Chez ce personnage, la transformation n'est pas seulement due au temps, à l'âge, ou aux mœurs morales (« l'habitude d'une domination absolue » avait transformé la physionomie de Mme de Marville ; celle de la « pensée [...] » a modifié l'expression des yeux de d'Arthez), mais aussi aux circonstances (le « succès », le « bien-être » l'ont changé). Sur le plan physique, l'état actuel peut même être l'indice de l'état ancien. Ainsi en Mme d'Aiglemont,

[...] il était facile de voir que sa chevelure, jadis noire, avait été blanchie par de cruelles émotions ; mais la manière dont elle la séparait en deux bandeaux trahissait son bon goût, révélait les gracieuses habitudes de la femme élégante, et dessinait parfaitement son front flétri, ridé, dans la forme duquel se retrouvaient quelques traces de son ancien éclat. La coupe de sa figure, la régularité de ses traits donnaient une idée, faible à la vérité, de la beauté dont elle avait dû être orgueilleuse ; mais ces indices accusaient encore mieux les douleurs, qui avaient été assez aiguës pour creuser ce visage, pour en dessécher les tempes, en rentrer les joues, en meurtrir les paupières et les dégarnir de cils, cette grâce du regard. (*F30*, II, 1206-1207)

Les verbes, encore eux (« creuser », « dessécher », « rentrer », « meurtrir », « dégarnir »), donnent à imaginer un visage plein, lisse, aux cils bien fournis, en accord avec la chevelure « noire » : le visage de la jeunesse se surimprime sur le visage de l'âge mûr, aux cheveux blanchis, aux traits creusés, abîmés, dont il est l'envers. En même temps, l'état physique actuel indique les causes, affectives, de l'altération, le portrait esquissant l'histoire passée de la femme par les expressions « cruelles émotions », « douleurs [...] aiguës ». Le portrait, qui articule chronologie (un avant et un après) et causalité, contient bien un récit latent. Et c'est une tragique histoire sentimentale que l'on devine, à cause des normes romanesques de l'époque. On pourrait parler, dans ce cas, de physiognomonie pathognomonique en se rappelant ce que Balzac dit en particulier du visage des femmes âgées : « [...] mais, dans la vieillesse, tout chez la femme a parlé [...] » (*ibid.*, 1206). Mais aussi, c'est à la physiognomonie médicale qu'il a recours, dans le cas par exemple de Véronique Sauviat, bientôt Graslin, où les verbes, une fois de plus, au plus-que-parfait et au passé simple (« Cette figure [...] resta frappée de mille fossettes qui grossirent la peau, dont la pulpe

blanche avait été profondément travaillée » (*CV*, IX, 648-649)), soulignent le processus de défiguration opéré par la petite vérole, le portrait de la jeune fille après la maladie se superposant à celui de la jeune fille avant la maladie. Le choix du participe adjectivé plutôt que de l'adjectif témoigne ailleurs du même souci de mettre en perspective temporelle le corps du personnage, de rendre compte à la fois de ce qu'il est et de ce qu'il fut, tout en esquissant les causes du changement. Elles relèvent de l'expérience et des mœurs dans le portrait de M. Bongrand, où le romancier préfère à « blême », « blémie » parce que ce terme introduit l'idée d'une dégradation progressive ; de plus le complément d'agent, qui précise « ridée », à son tour ouvre des perspectives sur le passé :

[...] il avait cette figure moins blême que blémie où les affaires, les mécomptes, le dégoût ont laissé leurs empreintes, ridée par la réflexion et aussi par les continuelles contractions familières aux gens obligés de ne pas tout dire [...]. (*UM*, III, 796-797)

De même, on lit de Cérizet qu'il est « moins sec, que desséché » (*Bou.*, VIII, 78). Car c'est aussi par des images que le romancier figure le travail du temps : le visage de Chabert est semblable à un marbre corrodé par la pluie, comparant de la « douleur », de la « misère », marbre dont on devine la beauté ancienne :

Mais un observateur, et surtout un avoué, aurait trouvé de plus en cet homme foudroyé les signes d'une douleur profonde, les indices d'une misère qui avait dégradé ce visage, comme les gouttes d'eau tombées du ciel sur un beau marbre l'ont à la longue défiguré. (*Col.*, III, 322)

Celui de Hulot, détruit par l'âge et le laisser aller, inspire une comparaison architecturale plus comique : « le bel Hulot » subsiste en un « détail » de sa personne physique, on l'a vu, comme subsiste à l'état de trace l'état ancien d'un beau château devenu ruine :

Les sourcils restèrent noirs et rappelèrent vaguement le bel Hulot, comme dans quelques pans de murs féodaux un léger détail de sculpture demeure pour faire apercevoir ce que fut le château dans son beau temps. (*Be.*, VII, 193)

Car le temps qui passe a ses formes, les rides par exemple, mais aussi ses couleurs, le gris et le blanc ou l'argent, bien sûr, pour la chevelure et les sourcils (ceux de Hulot font figure de vestiges parce qu'ils sont restés noirs), et le jaune pour le teint :

Son front, ridé par des lignes droites et jauni par le temps, était petit, serré, dur, couvert par des cheveux d'un gris argenté [...]. (*CB*, VI, 117)

[...] son teint blanc contract[ait] des tons jaunes qui annonçaient la maturité. (VF, IV, 858)

Le jaune est également, on pouvait s'y attendre, la couleur des chargrins qui vieillissent, tout comme les teintes sombres. Dans le visage de Mme de Mortsauf, formes, volumes et couleurs de la souffrance, morale et physique, se conjuguent pour signifier un vieillissement prématuré : le front est « creusé », les tempes « bleuâtres » paraissent « ardentes et concaves », les yeux sont « enfoncés », « le tour a [...] bruni », le visage tout entier est « jaune paille » (*Lys*, IX, 1154). On peut donc, naturellement, situer un corps par ses caractéristiques visuelles dans une tranche d'âge, et surtout inférer d'elles les expériences affectives d'un être ; au moins son passé s'esquisse-t-il en ces traces physiques. Et la mise en perspective temporelle sera d'autant plus frappante que le personnage aura été décrit à des âges divers, à des moments divers dans un même roman, ou dans plusieurs romans, et que la mémoire du lecteur pourra en pensée comparer une image à une autre ; on parlera dans ces cas, fréquents, de *portraits à reprises*. Ainsi dans la seconde description de d'Hérouville « vingt et quelques années après l'horrible nuit pendant laquelle Etienne fut mis au monde », on trouve les mêmes procédés que dans les exemples cités ci-avant : adverbes (« encore », « jadis », « maintenant », « autrefois »), couleurs (« cheveux blancs », « couleur blafarde », « crâne jaune »), participes (« dépouillée », « affaibli ») et images (« Vous eussiez dit d'un véritable débris de tombeau ») se conjuguent pour rendre compte du vieillissement du duc dont le physique antérieur est en même temps évoqué (« La dévotion jetait une teinte monastique sur ce visage, jadis si dur [...] » (*EM*, X, 915-916)). La mise en rapport par le lecteur de ce portrait et du premier, vingt ans plus tôt, consomme le passage du temps : il n'y était pas question de « débris de tombeau » mais des « monuments de ce temps », les cheveux y étaient « gris avant le temps », le caractère voyant de la « balafre » qui lui couturait horriblement la joue droite donnait alors son aspect le plus sinistre à la physionomie, vigoureusement accusée (*ibid.*, 869). De même pour Véronique Sauviat, l'évolution dans le temps, accélérée par la maladie, ressort du portrait isolé que l'on a évoqué, mais aussi de la comparaison avec le premier, et à ceux-ci on peut encore comparer les suivants, et remarquer avec F. Pitt-Rivers comment changent les références picturales employées pour parler de son visage : « Etonnant [...], commente-t-elle, est le parcours de cette petite Corrézienne qui commence par être la Vierge enfant vénitienne idéale pour devenir une belle jeune fille bourgeoise hollandaise avant d'accéder au statut de grande

dame digne de Raphaël »¹. Il est, en effet, d'abord question de Titien, puis de Ter Borch, puis de Raphaël, puis elle devient simplement « une femme belle, noble et passionnée ». Les diverses références jalonnent les étapes bien distinctes de sa transformation. Mais il arrive, pour d'autres, que celle-ci soit prise sur le vif, rendue sous nos yeux dans le cadre d'un portrait qu'on appellera *progressif*. C'est le sens des verbes à l'imparfait et à l'infinitif qui rend en Rose Cormon le changement pris dans son cours, changement non pas strictement physique dans ses causes, mais aussi dû aux mœurs du personnage :

Ces pratiques absurdes commençaient à répandre une teinte monastique sur le visage de Mlle Cormon, assez souvent au désespoir en voyant son teint blanc contracter des tons jaunes qui annonçaient la maturité. Le léger duvet dont sa lèvre supérieure était ornée vers les coins s'avisait de grandir et dessinait comme une fumée. Les tempes prenaient des tons miroitants ! Enfin, la décroissance commençait. (*VF*, IV, 858)

Le passé simple est ailleurs l'outil qui permet d'exprimer le changement, par exemple dans ce portrait du père Goriot en train de se décomposer :

Il devint progressivement maigre ; ses mollets tombèrent ; sa figure, bouffie par le contentement du bonheur bourgeois, se rida démesurément ; son front se plissa, sa mâchoire se dessina. Durant la quatrième année de son établissement rue Neuve-Sainte-Geneviève, il ne se ressemblait plus. (*PG*, III, 72)²

La référence à un personnage type, voire allégorique, ou à un personnage mythologique ou historique, procédé non étranger à la physiognomonie dans une perspective essentiellement descriptive, permet également, chez Balzac, d'étoffer d'une histoire ou d'un pan d'histoire le corps décrit.

Voûté par le travail, le visage blanc, les cheveux d'argent, ce vieux vigneron, à lui seul toute la probité de la commune, avait été pendant la Révolution président du Club des Jacobins à La-Ville-aux-Fayes, et juré près du tribunal révolutionnaire au district. Jean-François Niseron, fabriqué du même bois dont furent faits les Apôtres, offrait jadis le portrait, toujours pareil sous tous les pinceaux, de ce saint Pierre en qui les peintres ont tous figuré le front quadrangulaire du Peuple, la forte chevelure naturellement frisée du Travailleur, les muscles du Prolétaire, le teint du Pêcheur, ce nez puissant, cette bouche à demi-railleuse qui nargue le malheur, enfin

1. F.Pitt-Rivers, *op.cit.*, p.26.

2. On pourrait citer bien d'autres exemples de portraits progressifs, dont celui (*VF*, IV, 921), du chevalier de Valois.

l'encolure du Fort qui coupe des fagots dans le bois voisin pour faire le dîner, pendant que les doctrinaires de la chose discutent. (*Pay.*, IX, 221)

On note d'abord qu'à partir de « Jean-François Niseron... », il s'agit d'un *portrait décalé* : la description de l'homme actuel, âgé, cède sa place à la description de l'homme dans sa jeunesse (« Jean-François Niseron [...] offrait jadis [...] »), première mise en perspective temporelle. Puis la référence à « saint Pierre », au « Travailleur », au « Prolétaire », au « Pêcheur », au « Fort », complète, implicitement dans les quatre premiers cas, ce qui a été dit sur le passé de l'homme : il avait été « pendant la Révolution président du club des Jacobins à La-Ville-aux-Fayes, et juré près du tribunal révolutionnaire au district. » C'est le comportement exemplaire d'un républicain vertueux, « sublime », l'action d'un homme du peuple tout entier dévoué aux intérêts du peuple que les références évoquent tout en contribuant à brosser le physique de l'homme. La relative qui met en situation le « Fort » propose de plus un embryon de récit qui sert d'image pour parler de la vie de Niseron : l'un et l'autre, c'est la propriété commune entre le personnage du récit métaphorique et le personnage du récit métaphorisé, préfèrent l'action à la parole. De façon plus elliptique, la référence à saint Pierre, superposant à l'histoire du personnage l'histoire, écrite ailleurs, de l'apôtre, dit aussi par analogie le dévouement désintéressé de cette existence. De même, le nom propre condense le récit qu'il contient seulement en réserve dans le portrait de Z. Marcas dont la voix est comparée, on l'a déjà noté, à celle de Mirabeau, cette analogie étant renforcée par la métaphore zoologique laudative : « L'animal de Marcas était un lion »³. Voilà qui jette quelque jour sur le passé de Marcas surtout si on la met en rapport avec la description de sa démarche, en laquelle s'exprime la « douleur » sans le « remords » (*ZM*, VIII, 834). La combinaison de ces remarques physiognomoniques et de la référence historique donne à penser que Marcas a joué un rôle politique d'envergure, qu'il a défendu les intérêts du peuple, et qu'il a montré un talent oratoire d'exception, mais que les événements lui ont été défavorables au point qu'il se retrouve écarté de la scène sociale : il vit seul, dans la pauvreté. Et l'on comprend que la référence à Mirabeau, modelée par le contexte, est dans ce cas valorisante. Chateaubriand, en revanche, en dessine dans ses *Mémoires* une image plus ambivalente sur le plan moral – l'homme s'illustre dans le mal, et il y est tantôt grand (Mirabeau « rappelait le chaos de

3. Chateaubriand aussi compare à un lion Mirabeau, et lui aussi, pour parler de l'orateur, a recours à des références historiques, plus nombreuses, qu'il assortit de références à des personnages fictifs (*Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, première partie, livre 5, p. 166-167).

Milton »), tantôt bas (il tient aussi du picaro Gusman d'Alfarache et du concussionnaire Catilina⁴) –, et sur le plan oratoire : ses talents qui s'imposent dans l'action (« Quand il secouait sa crinière en regardant le peuple, il l'arrêtait ; quand il levait sa patte et montrait ses ongles, la plèbe courait furieuse »⁵) sont relativisés dans l'invention et dans l'élocution (« On lui fournissait des discours pour la tribune : il en prenait ce que son esprit pouvait amalgamer à sa propre substance. S'il les adoptait en entier, il les débitait mal ; on s'apercevait qu'ils n'étaient pas de lui par des mots qu'il y mêlait d'aventure, et qui le révélaient »⁶)... En prêtant à Marcas la « voix tonnante » de Mirabeau⁷, Balzac propose une vision de l'homme plus nettement valorisante, parce que la qualité du personnage fictif, sujet de la métaphore, rejaillit sur le personnage historique, terme métaphorique ; en revanche dans *La Peau de chagrin*, roman antérieur à *Z. Marcas*, il le présente, avec « les Talleyrand, les Pitt, les Metternich » comme un de « ces hardis Crispins qui jouent entre eux les destinées d'un empire comme les hommes vulgaires jouent leur *kirschwasser* aux dominos » (*PCh.*, X, 91-92). En d'autres termes, non seulement la référence permet d'inférer l'histoire ou une partie de l'histoire du sujet décrit quand elle sert d'image⁸, mais l'utilisation dans le portrait de la référence implique une vision de l'homme illustre, de l'histoire.

Mentionner dans un portrait un personnage historique, c'est donc aussi une façon de montrer que le corps individuel n'est pas sans rapport avec l'histoire collective. Par lui, et par ses vêtements, on l'a déjà souligné, le personnage se trouve, en effet, rattaché à une époque qui revit ou survit en lui. Ainsi en madame d'Hauteserre, en son costume et en ses manières, survivent le temps de Marie-Antoinette et les mœurs de ce temps :

Elle mettait encore de la poudre malgré le fichu blanc, la robe en soie puce à manches plates, à jupon très ample, triste et dernier costume de la reine

-
4. *Ibid.* Pour Lamartine de même, Mirabeau «est le prototype des révolutionnaires "qui participent à la fois de la double trempe de Cicéron et de Catilina"» (passage cité dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, sous la direction de M.Fumaroli, Paris, PUF, 1999, «L' éloquence révolutionnaire», p.1031). L'auteur de l'article, A. Principato, souligne que pour Hugo déjà, en 1834, Mirabeau est le type de l'orateur sans *probitas*.
 5. *Mémoires d'outre-tombe, ibid.*
 6. *Mémoires d'outre-tombe, ibid.*
 7. Dans *Les Proscrits*, Balzac caractérise en ces termes l'éloquence de Mirabeau : «Sauvée de l'oubli par les fastes universitaires, sa figure (celle du docteur Sigier) offrait de frappantes analogies avec celle de Mirabeau. Elle était marquée au sceau d'une éloquence impétueuse, animée, terrible.» (*Pro.*, XI, 538)
 8. Dans le portrait fait par Chateaubriand, de même, les références condensent l'histoire de l'orateur. Par exemple, renvoyer à la fois au cardinal de Richelieu et au cardinal de Retz c'est rappeler le double jeu politique de Mirabeau (*Mémoires d'outre-tombe, ibid.*).

Marie-Antoinette. [...] Elle prenait du tabac, et à chaque fois elle pratiquait ces jolies précautions dont abusaient autrefois les petites-maîtresses [...]. (TA, VIII, 544)

Dans les mains de M. du Guénic se déchiffre le rôle qu'il a joué dans les événements récents de sa vie personnelle, événements évoqués de façon à brosser le contexte historique très proche (l'équipée de Madame en Vendée) ou plus lointain (la lutte contre les Bleus) :

Un peintre eût admiré par-dessus tout [...] des mains larges, épaisses, poilues ; des mains qui avaient embrassé la poignée du sabre pour ne la quitter, comme fit Jeanne d'Arc, qu'au jour où l'étendard royal flotterait dans la cathédrale de Reims ; des mains qui souvent avaient été mises en sang par les épines des halliers dans le Bocage, qui avaient manié la rame dans le Marais pour aller surprendre les Bleus, ou en pleine mer pour favoriser l'arrivée de Georges ; les mains du partisan, du canonnier, du simple soldat, du chef ; des mains alors blanches quoique les Bourbons de la branche aînée fussent en exil ; mais en y regardant bien on y aurait vu quelques marques récentes qui vous eussent dit que le baron avait naguère rejoint MADAME dans la Vendée. (B, II, 652)

Les relatives convertissent la description en récit, récit que ramassent en revanche les compléments du nom (« les mains du partisan, du canonnier... »). C'est toute une partie de l'histoire de France qui est donc évoquée par ces mains : Révolution et Restauration constituent la toile de fond, avec une ouverture vers des temps plus reculés, l'époque de Jeanne d'Arc. Mais cette histoire est celle qu'a vécue un type d'aristocrate. En voici un autre, incarné par les personnages fréquentant le salon de Cinq-Cygne, en 1803 : les « têtes » emblématisent le comportement d'une partie de la noblesse depuis 1793 :

Quand même ces personnages ne seraient pas incrustés dans ce drame, leurs têtes auraient encore le mérite de représenter une des faces que prit l'aristocratie après sa défaite de 1793. Sous ce rapport la peinture du salon de Cinq-Cygne a la saveur de l'histoire vue en déshabillé. (TA, VIII, 542)

Se mêlent donc dans le portrait du « gentilhomme », l'un des habitués, signes de force et de faiblesse ou de résignation :

Le gentilhomme, alors âgé de cinquante-deux ans, grand, sec, sanguin, et d'une santé robuste, eût paru capable de vigueur sans de gros yeux d'un bleu faïence dont le regard annonçait une extrême simplicité. Il existait dans sa figure terminée par un menton de galoche, entre son nez et sa bouche, un espace démesuré par rapport aux lois du dessin, qui lui donnait un air de soumission en parfaite harmonie avec son caractère, auquel concordaient les moindres traits de sa physionomie. [...] le seul indice de force se trouvait

dans ses sourcils touffus qui conservaient leur couleur noire, et dans la vive coloration de son teint ; mais cet indice ne mentait point [...] (TA, VIII, 542-543)

Élargissant son propos jusqu'à faire de ce personnage l'échantillon exemplaire d'une « portion de royalistes », car le mot « aristocrates » qui étymologiquement signifie « les meilleurs » apparemment ne convient plus, le narrateur interprète historiquement ce corps et ce visage :

Il appartenait à cette portion de royalistes qui se sont éternellement souvenus d'avoir été battus et volés ; qui, dès lors, sont restés muets, économes, rancuniers, sans énergie, mais incapables d'aucune abjuration, ni d'aucun sacrifice ; tout prêts à saluer la royauté triomphante, amis de la religion et des prêtres, mais résolus à supporter toutes les avanies du malheur. (*ibid.*, p. 543)

Un jugement lapidaire, négatif, conclut l'interprétation : « Ce n'est plus alors avoir une opinion, mais de l'entêtement. L'action est l'essence des partis » (*ibid.*). Et cette résistance stérile et passive, voire soumise « aux circonstances » et en cela proche de la compromission, se lit également dans le costume du gentilhomme, à son tour significatif du caractère d'un individu et du comportement de certains nobles à une époque précise : « Son costume, expressive enveloppe de ce caractère, peignait l'homme et le temps » (*ibid.*, 544). Parce que « ce costume » est à la fois « paysan, révolutionnaire et aristocratique », l'idée de mélange social, liée à celle de soumission, à nouveau s'impose. On est loin de l'éloge concluant la description des mains du Breton : « Ces mains étaient le vivant commentaire de la belle devise à laquelle aucun Guénic n'avait failli : *Fac !* » (B, II, 652). De même, dans le corps du duc d'Hérouville, les troubles du temps, les guerres de religion se sont inscrits, et cela d'autant mieux que le personnage a été plus actif : cette inscription prend la forme d'une analogie entre l'expression du visage et le contexte politico-historique (la dureté des affrontements collectifs est figurée sur le front de l'homme), et d'une trace, d'une « balafre », acquise lors d'un siècle, la notation ne servant pas seulement à tirer vers le conte le récit :

Implacable comme la guerre que se faisaient alors l'Église et le Calvinisme, le front du comte était encore menaçant pendant le sommeil ; de nombreux sillons produits par les émotions d'une vie guerrière y imprimaient une vague ressemblance avec ces pierres vermiculées qui ornent les monuments de ce temps [...]. Ce visage était horriblement défiguré par une large balafre transversale dont la couture figurait une seconde bouche dans la joue droite.

À l'âge de trente-trois ans, le comte, jaloux de s'illustrer dans la malheureuse guerre de religion dont le signal fut donné par la Saint-Barthélémy, avait été grièvement blessé au siège de La Rochelle [...]. (*EM*, X, 869)

Mais aussi, ce sont certaines particularités architecturales de l'époque qui se retrouvent dans le visage, – daté ou datable bien que tiré vers la pérennité de l'emblème par le présent « ornement » –, puisqu'il est question de « vague ressemblance » entre les plis du front et les « pierres vermiculées » des « monuments de ce temps » ; « les émotions d'une vie guerrière » servent de médiation dans l'analogie, espace (les monuments), temps (les événements), et corps étant donc étroitement corrélés, comme dans ce portrait de Mlle du Vissard, en 1803, dont le visage ressemble à la « noble ruine » devant laquelle elle se trouve :

La femme, âgée d'environ quarante-six ans, petite, rondelette, à cheveux noirs, offrait, sous le vaste chapeau de paille commune à rubans blancs flétris qu'elle avait sur la tête, une figure où la guerre civile et ses malheurs se lisaient, tant elle était en harmonie avec la façade du château. (*Vis.*, XII, 633)

Les formes (un bâtiment abîmé) et la valeur expressive des formes (« noble ») nouent la ressemblance entre la figure et la façade du château, façade emblématique de la « guerre civile » et de ses « malheurs ».

La description du corps ouvre, d'autre part, vers le futur, en particulier, une fois encore, dans ses détails physiognomoniques. On se rappelle le commentaire à propos de Michu, dans *Une ténébreuse affaire*, commentaire dans lequel on retrouve des traces de la veine divinatoire, étayée de références à Lavatar et à Gall :

Oui, la Fatalité met sa marque au visage de ceux qui doivent mourir d'une mort violente quelconque ! Or, ce sceau, visible aux yeux de l'observateur, était empreint sur la figure expressive de l'homme à la carabine. [...] Le cou, court et gros, tentait le couperet de la Loi. (*TA*, VIII, 502-503)

Michu, en effet, montera sur l'échafaud, et son commentaire au jour de l'exécution refera surgir le fondement astrologique du caractère « prophétique[...] » de sa physionomie : « – Il était écrit là-haut, dit Michu, que le chien de garde devait être tué à la même place que ses vieux maîtres ! » (*TA*, VIII, 683). Mais en dehors de tout arrière-plan astrologique, de toute « Fatalité » grandiloquente, les simples conclusions morales tirées des traits physiques, anatomiques, souvent condensent en elles des éléments narratifs ; ainsi dans le portrait de Natalie est comme résumée la suite de l'histoire, les groupes nominaux

constituant autant de noyaux narratifs non encore développés puisque c'est dans le mariage que la personnalité de la jeune femme se révélera pleinement. Les termes « prédictions », « annonçant » confirment l'orientation vers le futur de l'interprétation morale du corps :

Sa beauté vraiment merveilleuse venait d'une excessive régularité de traits en harmonie avec les proportions de la tête et du corps. Cette perfection est de mauvais augure pour l'esprit. [...] Une parfaite harmonie annonce la froideur des organisations mixtes. Natalie avait la taille ronde, signe de force, mais indice immanquable d'une volonté qui souvent arrive à l'entêtement chez les personnes dont l'esprit n'est ni vif ni étendu. Ses mains de statue grecque confirmaient les prédictions du visage et de la taille en annonçant un esprit de domination illogique, le vouloir pour le vouloir. [...] Ces indices supposaient des passions violentes sans tendresse, des dévouements brusques, des haines irréconciliables, de l'esprit sans intelligence, et l'envie de dominer, naturelle aux personnes qui se sentent inférieures à leurs prétentions. (*CM*, III, 548-549)

Le motif du « papillon » et de sa « larve » souligne à son tour le caractère prospectif du portrait en suggérant la nécessité d'une maturation dans l'actualisation des inclinations indiquées par les apparences physiques. Plus elliptique, la fin du portrait d'Armand de Montriveau fait augurer le pire dans le comportement de l'homme d'abord présenté comme « naturellement bon » : « des penchants vers l'ironie » « annonc[és] » par « un retroussement habituel » dans « la commissure des lèvres » justifient à l'avance, en ouvrant de sombres perspectives sur la personnalité de cet homme, son implacable vengeance (*DL*, V, 947). « Prophétiques », sans être irrationnelles, sont aussi fréquemment les remarques médicales, humorales. À propos de Desplein, grand représentant de la médecine, le narrateur déclare en effet :

[...] cet homme s'était fait le confident de la Chair, il la saisissait dans le passé comme dans l'avenir, en s'appuyant sur le présent. (*Ath.*, III, 386)

Et l'on voit, par exemple, que la mention du caractère sanguin de Benassis, dans *Le Médecin de campagne*, prépare la fin du personnage, qui mourra d'apoplexie, que Beauvouloir, dans *L'Enfant maudit*, père d'une enfant à la fois fragile et ardente, pressent qu'elle sera victime de sa sensibilité (*EM*, X, 928). Les métaphores animales, dans la veine zoologique de la physiognomonie, sont elles-mêmes volontiers annonciatrices, parce qu'elles contiennent des scénarios élémentaires. Ainsi la référence à des prédateurs (oiseaux, tigre...) bien sûr prépare à des violences, à des injustices, dont les victimes sont parfois d'emblée

toutes désignées : les yeux de Carlos Herrera sont, dans son portrait, comparés à ceux d'un « tigre », et il sera question de « moutons » et d'« agneau » dans celui d'Esther (*SetM*, VI, 455, 465) ; d'Hérouville, dans *L'Enfant maudit*, présente aussi des ressemblances avec un tigre, alors qu'Etienne tient de l'hirondelle, de la souris... Les références illustres elles-mêmes permettent d'anticiper le futur du personnage. David Séchard, par exemple, est présenté comme un « Silène », ce que la description physique justifie : « lèvres épaisses », « fossette du menton », « nez carré, fendu par un méplat tourmenté » (*IP*, V, 144-145) peuvent en effet rappeler l'apparence de la créature mythologique, tout comme la lourdeur du jeune homme. Mais encore, Silène est le nom du personnage qui passe pour avoir élevé Dionysos, ce qui annonce indirectement le rôle protecteur joué par David à l'égard de Lucien comme l'a remarqué M. Labouret⁹, d'autant que celui-ci est aussitôt après comparé à un « Bacchus indien ».

Les détails orientent donc vers la connaissance du passé et du futur ; ils peuvent aussi désorienter ou rentrer dans une stratégie de désorientation. Le portrait alors s'obscurcit, et le corps devient opaque.

Le corps opaque

Il arrive, en effet, que le narrateur affichant une relative ignorance, modalise son savoir quant à l'histoire de ses personnages manifestée dans leur physique :

Sans doute quelques émotions trop violentes avaient physiquement altéré ce cœur maternel, et quelque maladie, un anévrisme peut-être, menaçait lentement cette femme à son insu. (*F30*, II, 1207-1208)

Et souvent la modalisation ne s'opère pas de façon uniforme dans le portrait où le romancier mélange ombre et lumière du savoir, transparence et opacité : le point de vue est très instable ; Balzac en joue de façon à manipuler le lecteur : parfois il suspend temporairement ou définitivement son savoir, parfois il abuse le lecteur. C'est aussi une façon de le stimuler, de le faire rêver sur de possibles histoires.

Ainsi le narrateur de *La Recherche de l'Absolu*, d'abord non omniscient puisqu'il feint d'ignorer le nom de madame Claës et s'en tient aux manifestations extérieures de son état d'esprit, donne ensuite les preuves d'une connaissance complète du personnage, et cela dès une

9. Voir « Méphistophélès et l'androgynie. Les figures du pacte dans *Illusions perdues* », *L'Année balzacienne* 1996, p.220.

phrase où feignant encore d'en ignorer le nom (« La physionomie de cette dame... »), il prouve qu'il n'ignore rien de sa jeunesse comme le confirme la suite où l'on voit, de plus, que la position assise de « cette femme », ne l'empêche pas de dire qu'elle est boîteuse – de même, s'il évite encore de l'identifier, il montre qu'il connaît sa famille puisqu'il nomme son aïeul, le duc de Casa-Réal (*RA*, X, 667-668). Mais surtout, le narrateur s'abstient de révéler encore les causes de sa préoccupation, créant du suspens : le verbe « sembler » est utilisé à la fin du portrait pour jeter de nouveau un voile sur la souffrance manifeste dans le corps de la femme :

Ses souffrances semblaient être de celles qui ne peuvent se confier qu'à Dieu. (*ibid.*, 669)

Il s'agit de maintenir dans la dépendance le lecteur, en distillant l'information jusqu'à l'élaboration de mystères. Il s'agit moins de mystère que de secret dans le portrait de Cambremer où s'exprime à la première personne un narrateur d'abord explicitement ignorant de l'histoire du personnage (*Dr.*, X, 1169-1170), cette histoire étant en revanche connue de l'homme, normalement tenu au silence, qu'il rencontre avec sa compagne. Et il est vrai que dans ce cas, le dépositaire ne tiendra pas longtemps sa langue, la brièveté du genre de la nouvelle impliquant qu'il ne traîne pas trop dans son indiscretion. C'est donc le rôle du récit que de révéler ce que le portrait a tu. Parfois il fait défaut, et les questions restent sans réponse : il en est ainsi pour Mlle Michonneau, à propos de laquelle les hypothèses sont multipliées dans *Le Père Goriot*, sans que la suite permette de trancher :

Quel acide avait dépouillé cette créature de ses formes féminines ? elle devait avoir été jolie et bien faite : était-ce le vice, le chagrin, la cupidité ? avait-elle trop aimé, avait-elle été marchande à la toilette, ou seulement courtisane ? Expiait-elle les triomphes d'une jeunesse insolente au-devant de laquelle s'étaient rués les plaisirs par une vieillesse que fuyaient les passants ? (*PG*, III, 57-58)

Et si la préface de la première édition Werdet la classe dans les « femmes criminelles » (*Pré.PG*, III, 44), nous ne savons pas de quoi elle est coupable. Parce que le narrateur ne semble pas le savoir non plus, on parlera de nouveau de mystère, plutôt que d'un secret qui impliquerait une rétention volontaire. Il en est de même, au moins en partie, pour M. de Jordy, dans *Ursule Mirouët* : le narrateur, au moment et au-delà du portrait, fait preuve d'ignorance quant au passé de l'homme, et cette ignorance n'est pas sans paradoxe puisque tout en connaissant sa façon d'être lorsqu'il est loin de tous les regards, le

narrateur, qui n'en dit pas les raisons, affiche qu'il ne connaît pas exactement celles-ci – on retrouve le mélange d'omniscience et de non omniscience dont on a parlé pour Mme Claës :

Il cachait le douloureux mystère de son passé sous une gaieté philosophique ; mais, quand il se croyait seul, ses mouvements, engourdis par une lenteur moins sénile que calculée, attestaient une pensée pénible et constante [...]. (*UM*, III, 795)

Sur le passé de M. de Jordy, le narrateur se contente de lancer des pistes, sentimentales et politiques, qui donnent à imaginer sans donner à savoir, comme dans le cas de Mlle Michonneau :

On se demandait involontairement quel malheur pouvait avoir atteint la beauté, le courage, la grâce, l'instruction et les plus précieuses qualités du cœur qui furent jadis réunies en sa personne. M. de Jordy tressaillait beaucoup au nom de Robespierre. (*ibid.*)

Le « mystère de sa vie » est déclaré « impénétrable » ; parce qu'il est dit que le personnage, censé en savoir plus sur lui-même que ses amis et que le narrateur, garde volontairement le silence sur lui, ce mystère devient de son point de vue un « secret » : il est en effet question de « souvenirs sur lesquels il gardait [...] un [...] profond secret » (*ibid.*). On peut rapprocher ces cas de celui de M. Myriel, dans *Les Misérables* : le narrateur adopte dans son portrait la même posture d'ignorance, et multiplie les hypothèses sur le passé de l'évêque¹⁰ ; il donne son ombre à celui-ci, une ombre définitive, qui n'est pas, toutefois, élaborée à partir de son apparence physique mais des rumeurs sur son passé.

Les signes physiognomoniques permettent également de provoquer le trouble, voire de mettre sur de mauvaises pistes en semant de faux indices qui font imaginer d'autres histoires que celle qui nous sera racontée. Ainsi le portrait de Michu, pour revenir à lui, ne trompe pas sur le futur du personnage, mais laisse dans le doute quant aux raisons de sa fin. La « face blanche, injectée de sang, ramassée comme celle d'un Calmouque et à laquelle des cheveux rouges, crépus donnaient une expression sinistre », la comparaison avec les « tigres » et les « bêtes sauvages », l'emploi de l'adjectif « fauve » pour caractériser la

10. « Que se passa-t-il ensuite dans la destinée de M. Myriel ? L'écroulement de l'ancienne société française, la chute de sa propre famille, les tragiques spectacles de 93, plus effrayants encore peut-être pour les émigrés qui les voyaient de loin avec le grossissement de l'épouvante, firent-ils germer en lui des idées de renoncement et de solitude ? Fut-il, au milieu d'une de ces distractions et de ces affections qui occupaient sa vie, subitement atteint d'un de ces coups mystérieux et terribles qui viennent quelquefois renverser, en le frappant au cœur, l'homme que les catastrophes publiques n'ébranleraient pas en le frappant dans son existence et dans sa fortune ? Nul n'aurait pu le dire [...] », *Les Misérables*, *op.cit.*, p.5-6.

« rougeur » de ses cheveux, cette « rougeur » même, deux fois mentionnée, tout épouvante en Michu, le portrait le dit et le répète jusqu'à préciser que « pendant la Terreur », il a été « président d'un club de Jacobins » ; on attend de lui une certaine férocité, de la cruauté, bref ! des actions coupables méritant « le couperet de la Loi » (*TA*, VIII, 503). Mais le narrateur, qui exploite l'ambiguïté des apparences dont Lavater lui-même parlait, a introduit une concession au début du portrait qui contrarie des conclusions trop négatives : « les signes étranges » marquant la figure de « ceux qui périssent sur l'échafaud » se rencontrent « même chez les innocents » (*TA*, VIII, 502) ; de plus Michu a une « figure socratique » : ne faut-il pas s'attendre à ce que son énergie tout animale, tout instinctive soit mise au service d'une belle cause ? Le doute est créé et deux destins au moins paraissent possibles. Plus radicalement, donner à Vautrin des « mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent » oriente le lecteur vers l'idée de virilité – la pilosité, notamment, est explicitement associée à elle dans le portrait de Hulot en décomposition : « [...] [s]a virilité ressort par des espèces de buissons aux oreilles, au nez, aux doigts [...] » (*Be.*, VII, 193-194) ; l'indice pour Vautrin est trompeur sur le plan des mœurs sexuelles car le personnage, on le voit par la suite, est intéressé par les jeunes gens et non par les jeunes femmes comme Mlle Taillefer, même si cette autre pensionnaire de la Maison Vauquer « partageait ses regards furtifs, ses pensées secrètes, entre ce quadragénaire et le jeune étudiant », Rastignac. (*PG*, III, 62)

Il faut dire que les modèles littéraires sont ici également utilisés de façon à obscurcir les perspectives. Mlle Taillefer a tous les traits d'une jeune victime de mélodrame. Elle a « une blancheur maladive semblable à celle des jeunes filles attaquées de chlorose », elle est d'« une tristesse habituelle », d'« une contenance gênée », elle a l'« air pauvre et grêle » ; et en même temps, elle ne manque pas de charme, elle a « cette grâce que les poètes modernes trouvaient aux statuettes du Moyen Âge » ; « Elle était jolie par juxtaposition. Heureuse elle eût été ravissante [...] » (*PG*, III, 59). Parce que le portrait de Rastignac est développé aussitôt après, qu'il y fait figure de jeune premier, et parce que, on l'a déjà noté, Mlle Taillefer lui consacre ses pensées en bonne part, on s'attend à ce qu'une histoire d'amour se noue entre les deux jeunes gens, à ce que Rastignac arrache Victorine à son malheur en l'épousant, peut-être aidé de Vautrin, décrit aussitôt après eux ? À vrai dire, le rôle du « quadragénaire » ne s'annonce pas clairement. Dans son portrait, en effet, se mêlent éléments picaresques et éléments

romanesques. La présence du picaresque tient au côté vulgaire de l'homme : par son physique, « épaules larges », « buste bien développé », « muscles apparents », « mains épaisses », il tient du peuple, dont il appelle les commentaires : « Il était un de ces gens dont le peuple dit : “Voilà un fameux gaillard !” » (*PG*, III, 60). Sa « grosse gaieté », son côté « rieur », ses manières familières avec madame Vauquer le confirment. Quant à ses aptitudes un peu louches en matière de serrure — « Si quelque serrure allait mal, il l'avait bientôt démontée, rafistolée, huilée, limée, remontée, en disant : “Ça me connaît” » (*ibid.*, 61) —, elles font penser à quelque picaro cambrioleur. En même temps, Vautrin a un savoir hors du commun — « Il connaissait tout d'ailleurs, les vaisseaux, la mer, la France, l'étranger, les affaires, les hommes, les événements, les lois, les hôtels et les prisons » (*ibid.*) —, un tempérament, dont témoigne sa manière de cracher, et une perspicacité, que révèle son œil, eux aussi hors du commun, toutes choses qui lui confèrent une certaine grandeur, grandeur dont le héros picaresque est ordinairement dépourvu quand bien même elle serait immorale et toute pétrie de cynisme :

À la manière dont il lançait un jet de salive, il annonçait un sang-froid imperturbable qui ne devait pas le faire reculer devant un crime pour sortir d'une position équivoque. Comme un juge sévère, son œil semblait aller au fond des consciences, de tous les sentiments. (*ibid.*)

Qu'en est-il réellement du passé de Vautrin ? et qu'en sera-t-il de son futur ? Vautrin, en tous cas, ne saurait jouer le rôle du protecteur bienveillant. Sans avoir le profil du traître, il a plutôt la carrure d'un sombre héros de roman noir, même si ce modèle cadre mal avec celui du roman picaresque, et avec celui qu'ont actualisé les portraits des précédents pensionnaires. Car ils évoquent, quant à eux, d'autres l'on dit, des personnages de Monnier, mesquins, étroits, « rabougri[s] », comme autant de « cloportes ». On a déjà parlé de Mlle Michonneau (*PG*, III, 57-58). On se rappelle M. Poiret, et avant lui Mme Vauquer, « attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis », qui « marche en traînant ses pantoufles grimacées », dont tous les traits « sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont [elle] respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée » (*ibid.*, 54). Comment attendre quelque aventure d'envergure de pareils personnages ? Mais il est vrai que le portrait collectif et anonyme des pensionnaires ouvre au début des perspectives troublantes, en plongeant dans un milieu encore plus âpre, encore plus sordide et encore plus inquiétant que les

pièces de Monnier, la « lueur des rampes » et les « toiles peintes » évoquant une scène pour rejeter la référence théâtrale :

Aussi le spectacle désolant que présentait l'intérieur de cette maison se répétait-il dans le costume de ses habitués, également délabrés. Les hommes portaient des redingotes dont la couleur était devenue problématique, des chaussures comme il s'en jette au coin des bornes dans les quartiers élégants, du linge élimé, des vêtements qui n'avaient plus que l'âme. Les femmes avaient des robes passées, reteintes, déteintes, de vieilles dentelles raccommodées, des gants glacés par l'usage, des collerettes toujours rousses et des fichus éraillés. Si tels étaient les habits, presque tous montraient des corps solidement charpentés, des constitutions qui avaient résisté aux tempêtes de la vie, des faces froides, dures, effacées comme celles des écus démonétisés. Les bouches flétries étaient armées de dents avides. Ces pensionnaires faisaient pressentir des drames accomplis ou en action ; non pas de ces drames joués à la lueur des rampes, entre des toiles peintes, mais des drames vivants et muets, des drames glacés qui remuaient chaudement le cœur, des drames continus. (*ibid.*, 57)

Cette description d'une misère implacable, endurcie, tend au fantastique en évoquant une horde de loups (« Les bouches flétries étaient armées de dents avides ») dans un paysage polaire (les gants sont « glacés par l'usage »), il est question de « tempêtes », de « faces froides » et de « drames glacés » (*ibid.*). Paris n'est-il pas le royaume du merveilleux, un royaume de « fleurs », de « perles », et de « monstres » (*ibid.*, 59) ? On peut s'y attendre à toutes les métamorphoses, comme dans un conte.

Car ce modèle du conte, occidental ou oriental (le « conte arabe »), est également volontiers utilisé, voire détourné par Balzac. Dans *L'Enfant maudit*, le duc d'Hérouville est présenté, à trente-trois ans, comme un ogre, on l'a déjà noté : la cicatrice qui lui couture la joue droite figure « une seconde bouche », ses mains sont énormes, ses proportions « gigantesques » (*EM*, X, 869-870). Tout en lui signifie l'envie de posséder, de dominer, de dévorer ; et l'on s'attend à ce qu'il ne fasse qu'une bouchée des faibles, « hirondelle », « souris », et autre « petite fille » exposées à ses colères ou à ses désirs. Le modèle du conte en cela ne trompe pas. Mais ce même modèle laisse attendre une revanche du faible d'élite sur le fort ; ainsi dans *Les Misérables*, la malheureuse Cosette sera arrachée aux griffes de l'ogresse Thénardier, et elle aura sa consolation, une forme de revanche. Dans *L'Enfant maudit*, Etienne, comme sa mère, comme Gabrielle aimée de lui, sera broyé par d'Hérouville, et le ton à la fois violent, cynique et gaillard de la fin est un adieu à l'univers du conte, et à celui du mythe convoqué

par la référence à « Orphée » (*ibid.*, 915), par la mention de « l'hirondelle » et du « rossignol » (*ibid.*, 918), qui rappellent l'histoire de Philomèle, et par l'évocation peut-être d'Écho dans la répétition du chant d'Étienne par Gabrielle¹¹ ; seul le pouvoir magique et foudroyant qu'a la parole dans l'univers du merveilleux est préservé, puisque les mots de d'Hérouville, certes bas et grossiers, contribuent à la mort des enfants :

« Eh bien, crevez tous ! Toi, sale avorton, la preuve de ma honte. Toi, dit-il à Gabrielle, misérable gourgandine à langue de vipère qui as empoisonné ma maison ! »

Ces paroles portèrent dans le cœur des deux enfants la terreur dont elles étaient chargées. Au moment où Étienne vit la large main de son père armée d'un fer et levée sur Gabrielle, il mourut, et Gabrielle tomba morte en voulant le retenir.

Le vieillard ferma la porte avec rage, et dit à Mlle de Grandlieu : « Je vous épouserai, moi !

– Et vous êtes assez vert-galant pour avoir une belle lignée », dit la comtesse à l'oreille de ce vieillard qui avait servi sous sept rois de France. (*ibid.*, 960)

C'est que Balzac aime aussi ce type de mélanges, de tons, de formes et de scénarios génériques ; la multiplication des détails qui favorise ces mélanges contribue donc à faire valoir les origines « satiriques » du roman. Et brasser les formes littéraires, le « déjà écrit », contribue, au besoin en créant de la confusion, au bourgeonnement des horizons narratifs.

On remarque donc un double mouvement : tantôt le romancier, par les détails, resserre les liens entre le corps et son histoire (voire l'histoire collective), tantôt il les desserre, mêlant les possibles existentiels pour le personnage. On retrouve cette alternative dans l'utilisation, au sein des portraits, d'une instance observatrice.

11. V.Gély-Ghédira met au jour ces mythes de la poésie dans *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*. Paris, PUF, « Littératures européennes », 2000. p.17-19.

CHAPITRE 8

Histoires d'observateurs

C'est aussi parce que la représentation du corps est volontiers rattachée à un point de vue autre que celui d'un narrateur omniscient ou partiellement ignorant que le portrait se présente comme un carrefour de récits, le corps comme un trésor d'histoires ; par là, de même, le détail physique, son interprétation sont les instruments de l'orientation et de la désorientation du lecteur.

L'« observateur », personnage utilitaire ou sujet d'histoire(s) ?

L'attention que demande la physiognomonie et qui débouche sur le détail descriptif ne peut être imputée qu'à des sujets sagaces, doués pour l'observation, d'où l'insertion, dans beaucoup de portraits, d'un personnage d'observateur, en général anonyme, qui n'appartient pas à l'histoire racontée comme en témoigne le recours fréquent au présent. Ce personnage d'observateur semble bien souvent n'être qu'un fantôme ; son intérêt est d'introduire, voire d'accréditer le détail descriptif à l'interprétation duquel il apporte la garantie de son savoir de physiognomoniste, d'homme d'expérience :

Ses sourcils se rejoignaient, et, selon les observateurs, ce trait indique une pente à la jalousie. (*CM*, III, 548)

Roguin [...] ne manquait pas jadis de physionomie ; il avait été audacieux et jeune, car de petit-clerc il était devenu notaire ; mais, en ce moment, son visage offrait, aux yeux d'un habile observateur, les tiraillements, les fatigues de plaisirs cherchés. (*CB*, VI, 85)

Plus encore, le personnage de l'observateur permet parfois de relancer le portrait. C'est le cas dans celui de Natalie, pour revenir à elle, portrait brossé en deux temps articulés par un « Mais », signe d'un renversement que le recours à l'« homme habile à manier le scalpel de l'analyse » confirme : le charme de Natalie recouvre des défauts que seule révèle une juste observation de ses traits, traits d'autant plus trompeurs qu'ils sont plus conformes aux canons de la beauté. Les motifs du « voile », du « papillon » et de sa « larve » contribuent à justifier l'appel à l'observateur, dans le cadre d'une structure globalement

argumentative : « donc », « mais », « néanmoins », termes logiques, s'enchaînent ; le cadre est oratoire :

Comme toutes les jeunes personnes, Natalie avait une figure impénétrable. La paix profonde et sereine imprimée par les sculpteurs aux visages des figures vierges destinées à représenter la Justice, l'Innocence, toutes les divinités qui ne savent rien des agitations terrestres, ce calme est le plus grand charme d'une fille, il est le signe de sa pureté [...]. Le calme de son visage était donc naturel. Mais il formait un voile dans lequel la femme était enveloppée, comme le papillon l'est dans sa larve. Néanmoins un homme habile à manier le scalpel de l'analyse eût surpris chez Natalie quelque révélation des difficultés que son caractère devait offrir quand elle serait aux prises avec la vie conjugale ou sociale. (*CM*, III, 548)

Toujours utilitaire, l'observateur peut être vaincu par les apparences, et céder sa place au narrateur, qui impose sa sagacité au détriment de la sienne : c'est une façon encore plus radicale de souligner l'illisibilité ou la difficile lisibilité d'un corps :

Il était impossible au physionomiste le plus habile d'imaginer des calculs et de la décision sous cette inouïe délicatesse de traits. (*SPC*, VI, 968)

Dans son corps frêle, malgré sa taille déliée, en dépit de son teint de lait, vivait une âme trempée comme celle d'un homme du plus beau caractère ; mais que personne, pas même un observateur, n'aurait deviné à l'aspect d'une physionomie douce et d'une figure busquée dont le profil offrait une vague ressemblance avec une tête de brebis. (*TA*, VIII, 534)

Le personnage anonyme de l'observateur permet encore de dramatiser certains détails corporels, d'en amplifier l'effet :

Sa tête quasi chauve eût effrayé les connaisseurs par un occiput à dos d'âne, indice d'une volonté despotique. (*Pay.*, IX, 243)

Il est dans tous ces cas une cheville de la description qui s'inscrit dans l'arsenal des stratégies adoptées par Balzac pour frapper son lecteur ; on pense par exemple à cette autre qui consiste à solliciter son imagination (Imaginez, figurez-vous...) dans le cadre de portraits « recettes », selon le mot de Ph.Hamon, dont on trouve ailleurs l'exemple, ainsi chez Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe* à propos de Lucile¹². D'ailleurs, l'observateur peut être brusquement mêlé, par Balzac, à la vie du lecteur, comme dans ce préambule du portrait retardé de Zambinella centenaire :

12. *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, première partie, livre 1, p. 23 : «Qu'on se figure une petite fille maigre, trop grande pour son âge, bras dégingandés, air timide, parlant avec difficulté et ne pouvant rien apprendre : qu'on lui mette une robe empruntée à une autre taille que la sienne : renfermez sa poitrine dans un corps piqué dont les pointes lui faisaient des plaies aux côtés ; soutenez son cou par un collier de fer [...]».

Les observateurs, ces gens qui tiennent à savoir dans quel magasin vous achetez vos candélabres, ou qui vous demandent le prix du loyer quand votre appartement leur semble beau, avaient remarqué, de loin en loin, au milieu des fêtes, des concerts, des bals, des raouts donnés par la comtesse, l'apparition d'un personnage étrange. C'était un homme. (*S*, VI, 1046-1047)

Ou le lecteur sera lui-même mis en posture d'observateur, à la troisième ou à la deuxième personne, et parfois d'abord à la troisième, puis à la deuxième :

Les observateurs comprendront alors que la Péchina, chez qui la passion sortait par tous les pores, réveillât en des natures perverses la fantaisie endormie par l'abus [...]. (*Pay.*, IX, 212)

Si vous eussiez été là, vous vous seriez demandé pourquoi le sourire animait cette figure grotesque [...]. (*CP*, VII, 486)

Pour quiconque aurait eu le cœur assez ferme pour l'observer, son histoire était écrite par les passions dans ce noble argile devenu boueux. Vous eussiez deviné le grand seigneur [...]. (*Do.*, X, 555)

En d'autres termes, si la physiognomonie a été précédemment présentée comme la cause du recours au détail, on pourrait dire aussi bien, on l'a déjà subodoré, qu'elle n'en est que la justification, la caution, qu'elle est l'outil d'une stratégie descriptive dans laquelle se marquerait le retour de la rhétorique, par le souci des effets persuasifs, celle-ci annexant, dans un renversement, celle-là qui était censée prendre sa place. Pourquoi détailler plus, et en particulier pourquoi multiplier les détails physiognomoniques ? Parce que la physiognomonie, savoir partagé, populaire, a recours au détail ; que pour faire croire à la fiction, au personnage, il est utile de s'appuyer sur elle, de s'autoriser de ses pratiques de la description elles-mêmes dépendantes d'une pratique de l'observation, donc d'une figure d'observateur, fantoche dans tous ces cas.

Mais l'observateur peut constituer un véritable personnage, ou apparaître comme tel. Son insertion dans le portrait et les résultats de ses talents herméneutiques alors étoffent la description d'une ou de plusieurs histoires ; le détail descriptif cède sa place au détail narratif, qui l'étaye ; ou il se mêle à lui. Pourquoi détailler plus, en s'appuyant sur une figure d'observateur ? Pour raconter plus.

L'observateur est, en effet, parfois doté d'une histoire ou d'un embryon d'histoire propre qui se superpose à celle du roman ou de la

nouvelle. Ici « vous », observateur anonyme en promenade, a fait l'expérience d'une déception pleine d'amertume, seulement suggérée, mais qui peut faire rêver le lecteur libre de s'identifier ou non à lui :

Éh bien ! il se rencontre dans le million d'acteurs qui composent la grande troupe de Paris, des Hyacinthes sans le savoir qui gardent sur eux tous les ridicules d'un temps, et qui vous apparaissent comme la personnification de toute une époque pour vous arracher une bouffée de gaieté quand vous vous promenez en dévorant quelque chagrin amer causé par la trahison d'un ami. (*CP*, VII, 483)

C'est à sa mémoire que le passant-observateur est parfois renvoyé, son passé, réveillé par la vue d'un costume démodé qu'il sait dater et compléter, s'esquissant en deux mots : « jeunesse » pour l'un, « conquêtes » pour l'autre :

À la vue du spencer [du cousin Pons], les gens de quarante à cinquante ans revêtaient par la pensée ce monsieur de bottes à revers, d'une culotte de casimir vert-pistache à nœud de rubans, et se revoyaient dans le costume de leur jeunesse ! Les vieilles femmes se remémoraient leurs conquêtes ! (*ibid.*, 484)

S'il porte un nom connu, l'histoire ou l'anecdote dont il est l'acteur crée, sur le plan narratif, un effet de redoublement encore plus net, comme dans le portrait de Petit-Claud, déjà évoqué, où l'insertion d'une « observation » de Napoléon est censée accréditer, en la redoublant, l'interprétation de l'œil de pie, mais aussi augmente le volume narratif de l'évocation :

Sa voix fêlée s'harmonisait à l'aigreur de sa face, à son air grêle, et à la couleur indécise de son œil de pie. L'œil de pie est, suivant une observation de Napoléon, un indice d'improbité. « Regardez un tel, disait-il à Las Cases à Sainte-Hélène en lui parlant d'un de ses confidents qu'il fut forcé de renvoyer pour cause de malversations, je ne sais comment j'ai pu m'y tromper si longtemps, il a l'œil d'une pie. » (*IP*, V, 586)

Transporté d'Angoulême à Sainte-Hélène, de la scène privée à la scène historique, le lecteur lit deux histoires en un portrait, et voit deux visages en une figure, celui du confident malhonnête se surimprimant sur celui de Petit-Claud. L'anecdote prend la place d'une comparaison implicite, et rappelle certaines longues images proustiennes, véritables récits dans le récit, qu'ils gonflent.

Ou encore, l'observateur intervient dans le portrait comme sujet d'une histoire qui ne s'est pas produite. L'irréel du passé est en ce cas constamment utilisé. Cet irréel du passé peut n'être, en réalité, qu'une anticipation ou une préparation de ce que la suite va développer. C'est

à peu près le cas dans *Le Colonel Chabert*. L'« expression de démenche triste », « les dégradants symptômes par lesquels se caractérise l'idiotisme » que le portrait évoque ont, à tort, été tenus pour le dernier mot de ce visage par les clerks ayant d'abord reçu le personnage — ce qui n'aurait pas eu lieu dans le cas d'un « observateur » averti, « avoué », « médecin », « auteur », « magistrat »... (*Col.*, III, 322). L'« observateur » est ici la figure de qui, ne se contentant pas de la première impression, serait allé au-delà des apparences, jusqu'à deviner la cause véritable de l'état de la face. Et l'interprétation prêtée aux divers modèles d'attention herméneutique — « médecin », « auteur », « magistrat » « eussent pressenti tout un drame à l'aspect de cette sublime horreur » (*ibid.*) — acquiert ensuite de la consistance puisque l'avoué Derville prend quant à lui au sérieux l'homme étrange qu'est devenu le colonel Chabert, après, il est vrai, l'avoir cru fou au vu de son crâne, et seulement à cause des propos qu'il lui tient ; en d'autres termes, l'avoué n'est que l'incarnation imparfaite de l'« observateur », et en lui ne s'actualise que partiellement la fiction dans la fiction qu'introduisait celui-ci.

Mais l'irréel permet parfois d'introduire une tout autre histoire que celle que le récit raconte, voire d'esquisser une situation annulant l'histoire racontée : si l'entourage du personnage avait eu la sagacité de l'observateur, ce qui est arrivé ne serait pas arrivé. L'observation et ses résultats sont alors posés contre le récit actualisé. C'est le cas dans *La Vieille Fille*, où une Rose Cormon plus sagace aurait évité l'erreur qu'elle a commise en choisissant pour époux l'impuissant du Bousquier, alors que certains traits de son autre prétendant, le chevalier de Valois, lui donnaient toutes les garanties du plaisir :

Si son visage offrait quelques rides, si ses cheveux étaient argentés, un observateur instruit y aurait vu les stigmates de la passion et les sillons du plaisir. En effet, la *patte d'oie* caractéristique et les *marches du palais* montraient ces rides élégantes si prisées à la cour de Cythère. (*VF*, IV, 813)

Mais si, dotée de talents herméneutiques, elle avait d'emblée reconnu en le Chevalier de Valois, au vu de son visage, le mari qu'elle recherchait, il n'y aurait pas eu d'infortune à raconter.

Si Mlle Cormon eût été lettrée, s'il eût existé dans le département de l'Orne un professeur d'anthropologie, enfin si elle avait lu l'Arioste, les effroyables malheurs de sa vie conjugale eussent-ils jamais eu lieu ? (*VF*, IV, 935)

Il vaut donc mieux, pour le romancier, un personnage ignorant en matière de signes ! On peut tenir le même raisonnement dans *Le Contrat de mariage* où le narrateur brosse ce long portrait de Natalie déjà

cité, au moins en partie ; ce portrait est nourri des interprétations prêtées à un observateur putatif, celui-ci, trié sur le volet, étant l'anti-modèle de l'aveugle Paul, excusable par sa passion pour la jeune fille et par la difficulté du cas :

Comment Paul, qui aimait comme on aime quand le désir augmente l'amour, aurait-il reconnu dans une fille de ce caractère et dont la beauté l'éblouissait, la femme, telle qu'elle devait être à trente ans, alors que certains observateurs eussent pu se tromper aux apparences ? (*CM*, III, 550)

L'observateur sagace est celui que Natalie n'aurait pas séduit, ni dominé, donc le négateur de l'histoire qui va nous être racontée. Ou alors c'est l'homme qui, ayant reconnu en la jeune fille ses défauts, et ayant su se faire aimer d'elle, eût su les prévenir car : « À travers ces défauts en germe brillaient quelques belles qualités. Sous la main d'un maître habile, il n'est pas de qualité qui, bien développée, n'étouffe les défauts, surtout chez une femme qui aime » (*ibid.*).

Ce sont d'autres histoires ou d'autres scénarios que le narrateur donne alors à imaginer, favorisant le bourgeonnement narratif du portrait.

Mais l'observateur n'est pas toujours un personnage en surnombre. Fréquemment il appartient à la fiction centrale, et se trouve doté d'une de ces professions qui prédisposent au déchiffrement des apparences. Dans *Le Curé de village*, rien n'échappe au médecin Roubaud voyant Mme Graslin « pour la première fois » : c'est la « science » qui lui permet d'interpréter en un regard ce visage :

[...] la science lui fit deviner dans la physionomie, dans l'attitude, dans les dévastations du visage, des souffrances inouïes, et morales et physiques, un caractère d'une force surhumaine, les grandes facultés qui servent à supporter les vicissitudes les plus opposées ; il y entrevit tout, même les espaces obscurs et cachés à dessein. (*CV*, IX, 811)

Mais sans être un spécialiste du signe, l'observateur se trouve parfois animé d'un de ces sentiments (curiosité, haine, amour, inquiétude...) qui poussent à l'examen des apparences, l'aptitude au déchiffrement n'étant pas toujours, il est vrai, à la hauteur de la passion qui y incite. Quoi qu'il en soit, l'observateur étant plus différencié, plus impliqué dans l'histoire, les détails permettent d'étoffer l'intrigue développée par l'œuvre, en étayant la nature d'une relation. Le regard observateur est animé d'intérêts qui le poussent à examiner

davantage, ce qui, cette fois, contribue à resserrer les liens du corps et de son histoire, histoire à laquelle d'autres participent.

La description, que l'on connaît, de Carlos Herrera se trouve, par exemple, d'abord liée au « saisissement » de terreur que le faux prêtre inspire à Esther qui le regarde :

Elle regarda ce prêtre, et il lui prit le saisissement d'entrailles qui tord le plus courageux en face d'un danger imminent et soudain. (*SetM*, VI, 455)

L'intérêt d'Esther justifie, au moins au début, le détail descriptif ; et la jeune femme sert de miroir amplifiant des effets qu'est censé produire le physique « horrible », tétanisant, de celui qui est décrit, et pour les sombres desseins duquel elle servira, en effet, d'instrument : sa terreur est forte au point que son regard s'évanouit dans l'anonymat de ceux qui « n'aurai[ent] pu lire ce qui se passait alors en cet homme ». Très impressionné est aussi le regard de Philippe avisant, de chaque côté de la porte de maître Cornélius, les deux « figures » qui se montrent entre « les deux barreaux d'une espèce de meurtrière ». La surprise effrayée et l'obscurité retardent le moment où le jeune homme croit pouvoir identifier les visages de l'argentier et de sa sœur :

Il avait pris d'abord ces deux visages pour des masques grotesques sculptés dans la pierre, tant ils étaient ridés, anguleux, contournés, saillants, immobiles, de couleur tannée, c'est-à-dire bruns ; mais le froid et la lueur de la lune lui permirent de distinguer le léger nuage blanc que la respiration faisait sortir des deux nez violâtres ; puis, il finit par voir, dans chaque figure creuse, sous l'ombre des sourcils, deux yeux d'un bleu faïence qui jetaient un feu clair, et ressemblaient à ceux d'un loup couché dans la feuillée, qui croit entendre les cris d'une meute. La lueur inquiète de ces yeux était dirigée sur lui si fixement, qu'après l'avoir reçue pendant le moment où il examina ce singulier spectacle, il se trouva comme un oiseau surpris par des chiens à l'arrêt, il se fit dans son âme un mouvement fébrile, promptement réprimé. Ces deux visages, tendus et soupçonneux, étaient sans doute ceux de Cornélius et de sa sœur. (*Cor.*, XI, 36)

Le portrait simultanément des deux figures distille un à un les éléments de la description ; il prend la forme d'une découverte, qu'il retrace : « il avait pris d'abord... », « mais le froid et la lueur de la lune lui permirent... », « puis, il finit par voir... », « après l'avoir reçue... il se trouva... », « il se fit dans son âme... ». Le portrait est récit ; et en lui non seulement se manifeste la frayeur du jeune homme, mais se préfigure une histoire où l'argentier et sa sœur, d'abord menacés (leurs yeux « ressemblaient à ceux d'un loup [...] qui croit entendre les cris d'une meute »), sont menaçants (« il se trouva comme un oiseau sur-

pris par des chiens à l'arrêt »). À cela s'ajoute l'élaboration de la mentalité du temps, porté au surnaturel, aux croyances diaboliques ; le portrait y contribue grâce au préambule où l'on précise : « [...] son attention fut excitée par une sorte de vision que les écrivains du temps eussent appelée cornue », et grâce à l'étrangeté de ces deux figures fixes, reconnues vivantes et dotées d'un regard seulement après coup.

L'amour, ou le désir tout simplement, stimule également le regard des personnages balzaciens. Rappelons encore ce que dit la légende sur les rapports de l'amour et du portrait peint, le premier étant censé avoir engendré l'attention nécessaire à l'invention du second. Cette attention au corps que stimule l'amour est bien illustrée par la *Bible*, dans *Le Cantique des Cantiques*, et par la tradition profane de la poésie amoureuse. Dans *La Comédie humaine*, souvent moins noble en matière d'amour, le détail érotique peut rappeler le détail libertin du XVIII^e, volontiers matériel (vêtements et éléments de décor sont passés en revue dans *La Paysanne pervertie*¹³), mais aussi corporel dans ce passage de *La Nouvelle Héloïse*, d'une sensualité qui le rattache, en effet, à la veine libertine du roman : Saint-Preux se trouve en son absence dans le cabinet de Julie ; la force du désir qui tend à l'hallucination sensorielle lui permet de remplir les vêtements épars de la chair, du corps aimé, détaillé sous l'effet du fantasme :

Que ce mystérieux séjour est charmant ? Tout y flatte et nourrit l'ardeur qui me dévore. Ô Julie ! il est plein de toi, et la flamme de mes désirs s'y répand sur tous tes vestiges. Oui, tous mes sens y sont enivrés à la fois. Je ne sais quel parfum presque insensible, plus doux que la rose, et plus léger que l'iris s'exhale ici de toutes parts. J'y crois entendre le son flatteur de ta voix. Toutes les parties de ton habillement éparses présentent à mon ardente imagination celles de toi-même qu'elles recèlent. Cette coiffure légère que parent de grands cheveux blonds qu'elle feint de couvrir : Cet heureux fichu contre lequel une fois au moins je n'aurais point à murmurer ; ce déshabillé élégant et simple qui marque si bien le goût de celle qui le porte ; ces mules si mignonnes qu'un pied souple remplit sans peine ; ce corps si délié qui touche et embrasse... quelle taille enchanteresse... au-devant deux légers contours... ô spectacle de volupté... la baleine a cédé à la force de l'impression... empreintes délicieuses, que je vous baise mille fois !... Dieux ! Dieux ! que sera-ce quand..... Ah, je crois déjà sentir ce tendre cœur battre sous une heureuse main ! Julie ! ma charmante Julie ! je te vois, je te sens partout, je te respire avec l'air que tu as respiré [...].¹⁴

13. Rétif de la Bretonne, *La Paysanne pervertie*, op.cit., lettre CXIV, p.379 sqq.

14. *La Nouvelle Héloïse*, op.cit., vol.1, p. 197-198.

De l'œil des jeunes gens confrontés à la beauté féminine, Balzac nous dit, de même, qu'il « sait tout voir » (*PG*, III, 97) ; de fait rien n'échappe à Eugène rencontrant la comtesse de Restaud chez elle, en peignoir : « la fraîcheur épanouie » de ses mains, il la sent « sans avoir besoin d'y toucher », « les teintes rosées du corsage », il les remarque quand le peignoir n'est que « légèrement entrouvert » (*ibid.*, 97). Le désir, même dégradé, donne donc une perspicacité particulière :

Mais alors, avec cette science de vision qui donne à un débauché, aussi bien qu'à un sculpteur, le fatal pouvoir de déshabiller pour ainsi dire une femme, d'en deviner les formes par des inductions et rapides et sagaces, il vit un de ces chefs-d'œuvre dont la création exige tous les bonheurs de l'amour. (*Ma.*, X, 1045)

Mais aussi, un amour de cœur plus épuré influence en l'orientant la perception : lors d'un portrait de la fille de Beauvouloir vue par Etienne d'Hérouville, celui-ci est en particulier sensible aux ressemblances entre elle et sa propre mère ; Etienne lui-même est de nouveau décrit tel qu'il apparaît à la jeune fille, non point « faible », mais « délicat » (*EM*, X, 941). L'amour, quel qu'il soit, peut même éblouir, aveugler – ainsi Lucien de Rubempré voyant pour la première fois madame de Bargeton est comme « un papillon » pris « aux bougies » ; il ne perçoit pas les défauts de son visage et de ses manières, que le narrateur énonce, mais seulement admire les « points » lumineux de cette tête et de cette personnalité encore éclatante (*IP*, V, 167). Désillusionné, il regardera sa déesse déçue avec les yeux féroces des « gens de Paris » lors de la scène fameuse à l'opéra ; il verra, c'est un portrait lapidaire, « une femme grande, sèche, couperosée, fanée, plus que rousse, anguleuse, guindée, précieuse, prétentieuse, provinciale dans son parler, mal arrangée surtout ! » (*IP*, V, 273). L'adoration se renverse en mépris, voire en haine, eux-mêmes excellents stimulants de l'observation. La haine rend aigu le regard de Rastignac confronté à un rival qui l'oblige à une comparaison, et à une remise en cause décisive de lui-même, de sa tenue : cheveux et vêtements sont passés en revue dans le cadre d'un parallèle assassin pour Eugène, dont on comprend qu'il a un apprentissage à faire – Paris n'est pas la Charente, et la « supériorité » du dandy y repose sur l'élégance et le cynisme ; on devine en outre que le jeune homme aura une revanche à prendre (*PG*, III, 97).

La haine détaille, donc, comme le mépris et la jalousie à laquelle elle s'associe volontiers ; elle rivalise avec l'attention du désir dans ce

portrait dialogué de Delphine de Nucingen, vue à la fois par Rastignac et la vicomtesse de Beauséant :

- « Elle est charmante, dit Eugène après avoir regardé Mme de Nucingen.
- Elle a les cils blancs.
- Oui, mais quelle jolie taille mince !
- Elle a de grosses mains.
- Les beaux yeux !
- Elle a le visage en long.
- Mais la forme longue a de la distinction.
- Cela est heureux pour elle qu'il y en ait là. Voyez comment elle prend et quitte son lorgnon ! Le Goriot perce dans tous ses mouvements » dit la vicomtesse au grand étonnement d'Eugène. (*ibid.*, 153)

C'est plutôt la curiosité d'une mémoire à la fois intriguée et prise en défaut qui inspire le regard de Raphaël voyant pour la deuxième fois, à l'opéra, l'antiquaire métamorphosé que d'abord il n'identifie pas, mais qui réveille en lui des souvenirs obscurs (*PCh.*, X, 222). Le portrait suit le cheminement de ce regard qui, d'abord purement esthétique (« "Quelle admirable peinture !" se dit-il » en avisant la « figure étrange et surnaturelle » de cette « poupée » teinte, maquillée, déguisée...), se fait ensuite déchiffreur : « [...] il reconnut le marchand de curiosités, l'homme auquel il devait son malheur » (*ibid.*, 221, 222). Et ce n'est pas seulement à la mémoire de Raphaël qu'affluent les souvenirs, mais à celle du lecteur qui se rappelle l'une des scènes initiales, le moment où le jeune homme a acquis auprès du « marchand de curiosités » la Peau de chagrin censée accomplir tous les souhaits de son possesseur au prix de son rétrécissement, et du rétrécissement de la vie de qui la possède ; le lecteur se rappelle aussi le vœu qu'il a proféré à l'intention du vieillard (« Mais, si vous ne vous moquez pas d'un malheureux, je désire, pour me venger d'un si fatal service, que vous tombiez amoureux d'une danseuse ! » (*ibid.*, 88)), vœu auquel, le portrait le montre, l'antiquaire n'a pu se soustraire. C'est donc le parcours du héros qui est évoqué, mais aussi l'histoire de celui qui lui a vendu le talisman : le vieillard qui, d'abord semblable au « *Peseur d'or* de Gérard Dow » « sorti de son cadre » (*ibid.*, 78), est devenu « comme un vieux Rembrandt enfumé [...] mis dans un cadre neuf », ce vieillard, d'abord remarqué pour sa sagesse ou pour son savoir imprimés sur sa face, s'est transformé en « vieil Adonis » (*ibid.*, 222) libidineux, « impatient » de sa danseuse (*ibid.*, 223), métamorphose qui semble confirmer à Raphaël la puissance fatale de la Peau. On en déduit, bien sûr, que le jeune homme n'échappera pas non plus à ce pouvoir, que ce pouvoir le détruira car le vieillard qui

d'abord par ses traits oscillait entre le « Père Éternel » et Méphistophélès (*ibid.*, 78), n'est plus, dans la seconde description, que l'incarnation de ce dernier (*ibid.*, 222).

L'observateur, faiseur d'histoires

Le romancier parfois utilise l'observateur et les détails ou les commentaires interprétatifs du physique que son regard permet d'introduire pour se jouer du lecteur. Il peut même mélanger les instances observatrices, de façon à mieux agir sur lui : on revient à la question du point de vue abordée dans le chapitre qui précède à propos du narrateur, pour l'élargir aux autres regards intégrés dans le portrait. Le romancier opère en effet une véritable « macédoine », à des fins manipulatrices, les interprétations lançant sur des pistes destinées à désorienter le lecteur, mais aussi, cette fois encore, à étoffer l'intrigue par d'autres fictions dans la fiction. Dans ces cas, le corps n'est pas explicitement donné pour opaque par un narrateur qui renonce à l'omniscience en affichant un savoir limité, son histoire n'est pas obscurcie par des modèles inadéquats, imputables à lui, le narrateur ; c'est plus précisément le jeu sur les points de vue d'instances tierces qui introduit des incertitudes, des ambiguïtés, des doutes, quant à l'histoire et au caractère des sujets décrits. Alors se relâchent les liens du corps et de son histoire.

Ainsi dans le portrait de Grandet (*EG*, III, 1034-1036), le narrateur affiche à la fin les limites des informations données sur l'avare en se rangeant derrière un tiers, alors que dans ce qui précède, il a montré son omniscience quant à son caractère. En effet, « [...] ses cheveux jaunâtres et grisonnants étaient blancs et or, disaient quelques jeunes gens qui ne connaissaient pas la gravité d'une plaisanterie faite sur M. Grandet », déclare-t-il d'abord, apparemment capable, quant à lui, de mesurer la « gravité » de la « plaisanterie ». Et encore, il peut évaluer la justesse d'appréciation du « vulgaire » qu'il domine par sa sagacité (« Son nez, gros par le bout, supportait une loupe veinée que le vulgaire disait, non sans raison, pleine de malice »), et déchiffrer les « apparences » sans en être dupe (« Aussi, quoique de mœurs faciles et molles en apparence, M. Grandet avait-il un caractère de bronze »). Mais pour finir, il affecte de ne pas en savoir plus que les gens de Saumur, suggérant des zones d'ombre dans l'histoire de Grandet que ce portrait physique était censé dévoiler : « Saumur ne savait rien de plus sur ce personnage ». Quant à l'interprétation de l'apparence de l'« inconnu » qui est imputée à l'« observateur », elle est formulée dans

cet extrait d'un portrait du *Bal de Sceaux* sinon de façon à créer un mystère, au moins de façon à semer le trouble :

En voyant l'inconnu, l'observateur le plus perspicace n'aurait pu s'empêcher de le prendre pour un homme de talent attiré par quelque intérêt puissant à cette fête de village. (*BS*, I, 135)

L'expression « n'aurait pu s'empêcher de » peut suggérer que le contexte, une simple « fête de village », n'aurait pas suffi à détourner de la conclusion, juste, qui s'impose : l'« inconnu » est « un homme de talent attiré par quelque intérêt puissant ». Mais aussi, on peut comprendre que les apparences sont si trompeuses que le plus sagace n'aurait pu éviter (« n'aurait pu s'empêcher de ») d'en être dupe, donc que l'« inconnu » n'est pas l'« homme de talent attiré par quelque intérêt puissant » qu'il paraît... Tournure retorse que celle qui semble présenter une perception juste, on l'apprend ensuite, comme une erreur impossible à éviter ! Et tournure féconde, qui fait imaginer au moins deux histoires... De même, le narrateur ne nous engage guère à croire à cette interprétation des apparences fort équivoques de la vieille mère d'Adélaïde, interprétation qu'il attribue au regard du jeune Schinner : parce qu'il est jeune, en effet, le narrateur insiste perfidement sur ce point, le regard du peintre semble insuffisant comme celui des « observateurs vulgaires » – il s'agit encore d'exploiter les ambiguïtés des signes extérieurs dont il était question dans la première partie :

Les chagrins avaient prématurément flétri le visage de la vieille dame, sans doute belle autrefois ; [...]. Ces traits si fins, si déliés pouvaient tout aussi bien dénoter des sentiments mauvais, faire supposer l'astuce et la ruse féminines à un haut degré de perversité que révéler les délicatesses d'une belle âme. En effet, le visage de la femme a cela d'embarrassant pour les observateurs vulgaires, que la différence entre la franchise et la duplicité, entre le génie de l'intrigue et le génie du cœur, y est imperceptible. [...] Mais à l'âge de Schinner, le premier mouvement du cœur est de croire au bien. (*Bo.*, I, 424-425)

Et l'on se fie d'autant moins volontiers à Schinner qu'il est amoureux (la contemplation d'Adélaïde le renforce dans sa croyance « au bien ») et que le spectacle de la belle jeune fille l'a déjà incité à prendre en bonne part les « incohérences du mobilier » au milieu duquel elle vit avec sa mère :

Mais en voyant Adélaïde, un jeune homme aussi pur que Schinner devait croire à l'innocence la plus parfaite, et prêter aux incohérences de ce mobilier les plus honorables causes. (*ibid.*, 423)

Ce « devait » où semble s'exprimer la fatalité de la naïveté amoureuse détourne déjà le lecteur d'adopter le point de vue du peintre – à tort ! Le narrateur se joue de lui. Et si dans ce cas il nous incite à ne pas croire à la vérité, qu'il énonce, il arrive aussi qu'il nous pousse à croire aux faussetés qu'il formule. Ainsi on aurait tort, semble-t-il, de ne pas se fier à cette interprétation du physique de Carlos Herrera imputée aux « moins clairvoyant[...]s » – qui pourrait se croire encore moins bien doué qu'eux ?

Les personnes les moins clairvoyantes eussent pensé que les passions les plus chaudes ou des accidents peu communs avaient jeté cet homme dans le sein de l'Église [...]. (*SetM*, VI, 456)

On aurait d'autant plus tort que le narrateur, en son propre nom, semble accréditer la thèse d'un prêtre authentique en présentant les faux cheveux de Carlos comme « la sèche perruque du prêtre qui ne se soucie plus de sa personne » (*ibid.*)... Mais il est vrai que la relative gnomique n'est pas nécessairement à comprendre comme une définition du personnage, mais plutôt comme une définition de la perruque (qui ne suffit pas à faire le prêtre), et que la restriction finale met en question la réalité d'une conversion religieuse :

[...] certes les plus étonnants coups de foudre avaient pu seuls le changer, si toutefois une pareille nature était susceptible de changement. (*ibid.*)

Il est vrai aussi que l'on peut comprendre autrement la première phrase (« Les personnes les moins clairvoyantes... ») et considérer qu'il faut en effet avoir fort peu de clairvoyance pour interpréter ainsi les apparences ; s'ajoute à cela, comme d'autres l'ont noté, la comparaison avec les « cariatides » de « la façade du théâtre de la Porte-Saint-Martin », qui peut faire penser qu'on a affaire à un personnage déguisé (*ibid.*). Mais que d'ambigüités ! Quant à la coquetterie dont « l'observateur, en la voyant penchée sur son ouvrage, sans que le bruit lui fit relever la tête, devait [...] accuser [...] » Caroline Crochard (*DF*, II, 22), elle déconcerte à son tour car le narrateur évoque aussitôt après l'« indifférence de la jeune ouvrière », indifférence que la mère, signalant la présence d'un « habitué de plus », d'un admirateur de plus, semble avoir du mal à vaincre. La jeune fille cherche-t-elle ou non à plaire ? L'« observateur » est-il fiable ? Ne se raconte-t-il pas des histoires ? C'est que le narrateur, se dissociant de lui, nous incite à nous en méfier : il n'est pas infaillible. Pourtant, le nom de Crochard fait rêver sur le désir d'accrocher de cette jeune ouvrière, et sur sa prétendue « indifférence ». Que croire ?

Le jeu sur les points de vue diffère de la manière stendhalienne, virtuose en particulier dans le portrait de Mme de Rénal, essentiellement moral, il est vrai ¹⁵. « Appele[r] », « passe[r] pour », « comme on dit », « éclat singulier », « réputation » y évoquent les bruits de l'opinion provinciale, le point de vue des Parisiens s'exprimant avec plus de discrétion (« aux yeux d'un Parisien, cette grâce [...] serait allée jusqu'à rappeler des idées de douce volupté ») ; quoi qu'il en soit, dans tous les cas, Stendhal rétablit la vérité par la voix de son narrateur (« Ni la coquetterie, ni l'affectation n'avaient jamais approché de ce cœur » ; « L'éloignement qu'elle avait pour ce qu'à Verrières on appelle de la joie, lui avait valu la réputation d'être très fière de sa naissance. Elle n'y songeait pas ») ¹⁶. Balzac cultive plus d'ambiguïté, notamment quand il laisse à ses limites auxquelles il se tient celui qui regarde, ici un observateur impliqué dans la fiction – il nous pousse, cette fois, à croire aux faussetés qu'il suggère : Granville, dans *Une double famille*, se laisse impressionner par un trait de la jeune fille qu'il admire :

Si Granville remarqua dans ce visage une sorte de rigidité silencieuse, il put l'attribuer aux sentiments de dévotion qui animaient alors Angélique. (*DF*, II, 55)

Ce « put » est ambigu : soit il signifie « il eut le droit de », soit il signifie « l'occasion lui fut donnée de »... ; et quoi qu'il en soit, le narrateur, se retirant derrière un tiers, permet une lecture erronée. En effet, le trait de « rigidité silencieuse » n'est pas circonstanciel, dû à la dévotion qu'appellent le lieu, une église, et le moment (« alors ») ; il constitue une caractéristique redoutable de la personnalité en effet rigide d'Angélique, personnalité que Granville découvrira trop tard, après son mariage. De même, laissant à sa perplexité Genestas qui observe Benassis, le médecin de campagne, le narrateur néglige de redresser la référence trompeuse parce qu'incomplète qui est venue à l'esprit du militaire, car c'est bien selon le regard de celui-ci que s'élabore le portrait. Ainsi le visage du médecin est comparé à celui d'un satyre :

Cet homme avait un visage semblable à celui d'un satyre : même front légèrement cambré, mais plein de proéminences toutes plus ou moins significatives : même nez retroussé, spirituellement fendu dans le bout ; mêmes pommettes saillantes. (*MC*, IX, 400-401)

15. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Livre de poche, 1997, p.22-23.

16. On peut rapprocher la manière stendhalienne de celle de Marivaux. On pense, par exemple, au portrait, sans détail physique, de la première maîtresse de Jacob (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op.cit.*, p.28).

La référence oriente vers l'idée d'un être esclave de ses sens, ou du moins l'ayant été puisqu'il est dit de ses yeux qu'ils « exprimaient des passions amorties » (*ibid.*) ; elle est toutefois incomplète, on l'a annoncé, et de ce fait partiellement trompeuse puisque c'est au satyre socratique qu'il faudrait plus exactement songer pour interpréter la face du médecin : les « passions » auxquelles il a été asservi, elles ne se sont pas « amorties » sous le simple effet de l'âge, mais il a su les vaincre, tout comme le philosophe antique a su triompher de ses instincts. Cela, nous l'apprendrons plus tard, grâce à une confession du héros lui-même ¹⁷.

Les détails imputables à l'instance observatrice permettent donc aussi bien d'articuler plus étroitement le portrait et le récit, que de distendre leur rapport en insérant ou suggérant d'autres scénarios, qui se mélangent au scénario primaire. Cette oscillation en recoupe deux autres, entre une pensée du type et du singulier (plus le personnage est typique, plus sa vie est prévisible ou déductible, plus son corps est transparent et fermé aux possibles), entre une pensée déterministe et une pensée non déterministe (plus le déterminisme est grand, plus se réduit l'ouverture des possibles existentiels). Ainsi, ce corps détaillé, pour qui est-il ? Qu'est-ce que le personnage selon Balzac ?

17. Je me fonde sur certaines conclusions de l'article déjà mentionné : « Ressemblance et interprétation » ; à propos d'un portrait du *Médecin de campagne*.

PARTIE V

UN CORPS POUR QUI ?

CHAPITRE 9

Type ou individu ?

Dans la préface aux *Études philosophiques*, Balzac, par la plume de Felix Davin, s'interroge sur ses personnages et pose l'alternative : type ou individu ? Il distribue ces termes, qu'il combine, selon que l'œuvre appartient aux *Études de mœurs* ou aux *Études philosophiques* :

Dans les premières assises de cette construction [les *Études de Mœurs*] sont pressées et foulées les individualités typisées ; dans la seconde [les *Études philosophiques*] se dressent des types individualisés. Ce peu de mots révèle la loi littéraire au moyen de laquelle M.de Balzac a su jeter le sentiment et la vie dans ce monde écrit. Ainsi là où, dans les *Études de mœurs*, il a peint, dans le père Grandet, un avare qui semble être l'avarice tout entière, ici, sa plume met l'avarice aux prises avec elle-même dans maître Cornélius, personnage allégorique qui a toute la saveur d'un avare habilement peint en pied. (X, 1210)

On voudrait de nouveau s'interroger là-dessus, et voir comment le détail physique sert aussi bien à élaborer des types que des individus, dans les *Études de mœurs* comme dans les *Études philosophiques*, quoique certaines combinaisons de détails servent plutôt à l'un qu'à l'autre, dans le cadre d'une tension aux dosages variés mais jamais, en effet, complètement dépassée.

« Typiser »

Si pour Lavater tout homme est unique (« N'oublie donc jamais, ô mon lecteur ! que le dernier des hommes est cependant toujours homme [...] – que dans son espèce il est unique, nécessaire comme toi ; – qu'il n'est rien dans toute la composition de son être qui ait une ressemblance exacte avec la composition du tien ; – que dans son ensemble et dans chacune de ses parties, il est individuel comme toi » (I, I, 213¹), la pensée typologique, bien ancrée dans la tradition physiognomonique, apparaît nettement dans son ouvrage. Si, d'une part, il s'emploie à déchiffrer les images de têtes singulières, d'autre part il

1. Il écrit encore (*ibid.*, p. 230) : « Tous les visages, toutes les formes, tous les êtres créés diffèrent entre eux, non seulement dans leurs classes, dans leurs genres, dans leurs espèces, mais aussi dans leur individualité. Chaque individu diffère d'un autre individu de son espèce. C'est une des vérités les plus connues, mais en même temps c'est la plus importante et la plus décisive qu'on puisse alléguer en faveur de notre système [...] »

procède à des interprétations *in abstracto* des différentes parties ou aspects du corps, ce qui implique l'idée de catégories humaines², et il commente des têtes anonymes, non individualisées. Balzac, de son côté, élabore des types au sens où il décrit des groupes, des classes constituées de plusieurs membres semblables, le terme, à vrai dire, désignant également chez lui (tout comme les expressions « l'idéal » de ce genre, « le modèle » de ce genre...) le personnage qui exemplifie la classe, conformément au sens que prend le mot à l'époque dans le domaine de l'illustration. Ainsi, Théodose de La Peyrade, déjà évoqué, est présenté comme un « type » en ce sens, la classe dont la description physique précède celle de l'homme qui l'incarne étant désignée par le mot « race » ou par les expressions génériques « les Corses », « ces hommes pâles »... :

Il existe en Provence et sur le port d'Avignon surtout une race d'hommes ou blonds ou châains, d'un teint doux et aux yeux presque tendres, dont la prunelle est plutôt faible, calme ou languissante que vive, ardente, profonde comme il est assez naturel de la voir aux méridionaux. Faisons observer, en passant, que chez les Corses, les gens sujets aux emportements, aux irascibilités les plus dangereuses, sont souvent des natures blondes et d'une apparente tranquillité. Ces hommes pâles, assez gras, à l'œil quasi trouble, vert ou bleu, sont la pire espèce dans la Provence, et Charles-Marie-Théodose de la Peyrade offrait un beau type de cette race dont la constitution mériterait un soigneux examen de la part de la science médicale et de la physiologie philosophique. (*Bou.*, VIII, 60-61)

Pour rendre typique, soit Balzac met donc en avant d'abord la classe, ses caractéristiques physiques, soit il souligne d'abord les traits corporels ou vestimentaires par lesquels tel personnage se rattache à telle classe, mentionnée ensuite ; et parce que le « type » est aussi à l'époque de l'auteur une « catégorie d'image »³, on attend des détails descriptifs, visuels.

Pour rattacher au général tel personnage, il a recours à des articles au singulier ou au pluriel, à valeur générique, qui permettent de classer le corps tout entier ou telle partie du corps selon le sexe, le groupe géographique, la santé, les mœurs ou le profil moral et intellectuel, voire selon le groupe social, avec des combinaisons possibles –

2. Lavater écrit par exemple, à propos de la taille (I, I, 314-315) : «[...] il est évident qu'on ne saurait trouver deux personnes dont la taille soit précisément de la même hauteur. Mais serait-ce là une raison de ne point classer les hommes selon leur grandeur, d'anéantir l'usage et de contester la justesse de cette division en cinq classes : savoir, celle des nains, des petites, moyennes, et grandes tailles, et des gigantesques ?»

3. Voir dans *Les Français peints par eux-mêmes* (1839-1842). Réunion des Musées nationaux, Paris, 1993, l'article de S. Le Men. «Peints par eux-mêmes...» (p.4-46), p.7.

Lavater, quant à lui, proposait surtout des classements physico-psychologiques. Ainsi, la jeune femme dont Benassis a été amoureux est « la jeune fille vraie », et la description de la classe est prolongée aussitôt après par le détail des traits physiques d'un de ses membres, Evelina (*MC*, IX, 557). En Genestas, c'est, réciproquement, tel détail extérieur propre à l'homme qui indique « le militaire » (*ibid.*, 387)⁴, le pluriel aussi, bien sûr, renvoyant au type :

Ses pommettes [celles de Taboureau] saillantes offraient ces rayures étoilées qui dénotent la vie voyageuse et la ruse des maquignons. (*MC*, IX, 437)

L'adjectif ethnologique (un « sourire sarde » pour Albert Savarus (*AS*, I, 928)) est lui-même toujours généralisant. Et rattachent encore au général certaines tournures bien connues : « le ou ce type de... », « le ou ce genre de... », « la ou cette sorte de... » — « ce genre de petites femmes souples » (*H*, II, 563), « Son cou était un peu long peut-être ; mais ces sortes de cous sont les plus gracieux [...] » (*F30*, II, 1125) —, ou encore la formule souvent commentée « un de ces » avec relative — « Le maître de poste [...] présentait une de ces physionomies où le penseur aperçoit difficilement trace d'âme... » (*UM*, III, 770) —, ou l'expression « ce, cet (te) », au singulier ou au pluriel, « qui, que, dont, où... » :

C'était une fille [...] dont le teint avait cette fraîcheur de peau, cet éclat nourri qui distingue les femmes de Valognes, de Bayeux et des environs d'Alençon. (*Ch.*, VIII, 967)

Dans tous ces cas, l'article défini ou le démonstratif forcent la conivence du lecteur en présentant comme connu le type dont il est question⁵. De même rendent typique en présentant comme connu le modèle exemplifié toutes les références à des peintres, à des œuvres, ou à des personnages illustres. Sauviat, comme d'autres dont Niseron, Albert Savarus, tient de saint Pierre par son front, « classique » précise le narrateur, l'adjectif contribuant également à la généralisation :

Son front ne manquait pas de noblesse, il ressemblait au front classique prêté par tous les peintres à saint Pierre, le plus rude, le plus *peuple* et aussi le plus fin des apôtres. (*CV*, IX, 645)

Souvent, pour préciser les types, Balzac développe des portraits collectifs d'anonymes, au pluriel : les « hommes ou blonds ou châains »

4. On trouve dans *Les Français peints par eux-mêmes*, des images représentant « L'écolier », « Le cocher de coucou », « Le maître de pension »... S. Le Men en donne des exemples, *op.cit.*, p. 5.

5. Voir sur ces questions notamment le livre d'É. Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*. P.U. du Mirail, Toulouse, 1997. « D'un discours de romancier à un discours de moraliste », p. 193 sqq.

que l'on trouve « en Provence et sur le port d'Avignon » dans l'exemple déjà cité, les « jeunes gens » de la « haute aristocratie » au début de *La Fille aux yeux d'or* (FYO, V, 1053), l'anonymat typique pouvant aussi s'exprimer au singulier, avec l'article indéfini ou défini : une Parisienne, la femme de province... Mais parfois, c'est une autre manière de définir une catégorie, le romancier décrit ensemble plusieurs personnages bien identifiés en leur attribuant les mêmes qualités, c'est le cas des membres du Cénacle, « jeunes gens encore exempts de fautes graves », « tous doués de cette beauté morale qui réagit sur la forme », « aux traits un peu tourmentés que la pureté de la vie et le feu de la pensée régularisent et purifient » (IP, V, 319).

Et les personnages typiques, les classes elles-mêmes peuvent être simples ou complexes, c'est-à-dire composés par combinaison, ou par mélange pour revenir à cette notion. Complexe est ainsi le type incarné par César Biroteau qui tient du « gobe-mouches de Paris » à cause de l'« air étonné » que lui donne « son nez cassé à la naissance et gros du bout », du paysan par l'expression de ruse que possède sa « figure, fortement colorée, à contours carrés » et par « la disposition des rides », et qui tient enfin du « marchand[...]» par le « sourire de bienveillance » qu'il a sur les lèvres (CB, VI, 78). La périphrase « le villageois transplanté dans Paris » synthétise les références complémentaires au « gobe-mouches de Paris » et au « paysan » ignorant de son nouveau milieu (la capitale) la référence aux « marchands » permettant de préciser à quelle sous-espèce du paysan parvenu on a affaire, sous-espèce représentative de l'évolution sociale de l'époque.

Que le type soit simple ou complexe, les procédés de généralisation évoqués, parce qu'ils prétendent se fonder sur un savoir qu'ils imposent, rentrent dans une stratégie de persuasion et nous ramènent à la rhétorique. Cette élaboration des types confirme aussi que, malgré la confusion des apparences, des distinctions peuvent être notées, décrites – pour peu, on y revient, que l'on soit observateur des détails. On l'a déjà souligné, le régime des symboles a cédé au régime des indices, mais Balzac s'emploie à reconvertir ceux-ci en (nouveaux) symboles. On a donc de nombreux énoncés généralisants, l'auteur de *La Comédie humaine* consacrant, le cas échéant, les mélanges qu'ont occasionnés les bouleversements socio-politiques par la mise en avant des types qu'on a dits complexes ou mélangés. Et il n'est pas étonnant que ce retour du symbole, qui suppose une communauté de repères, s'opère ou cherche à s'opérer par des moyens oratoires, puisque la rhétorique suppose une *doxa*, une communauté de pensée, elle-même fondée sur une communauté sociale organisée ; le retour de la rhé-

torique dans les manuels post-révolutionnaires est d'ailleurs présenté comme le corrélat d'un rétablissement de l'ordre⁶.

Il est toutefois remarquable que Balzac fasse valoir la relativité des types, notamment sa relativité historique, ce qui est peu conforme à la vision atemporelle que la rhétorique propose des mœurs. Dans *Les Comédiens sans le savoir*, il fait distinguer, par Bixiou, l'usurier d'hier et d'aujourd'hui (CSS, VII, 1178), et la littérature romanesque postérieure prendra le relais de cette investigation temporelle : on voit, par exemple, comment, dans *La Curée*, évolue l'usurier lancé sur la pente de l'élégance⁷. Balzac montre également la relativité spatiale des types. Ainsi, l'image de l'« homme malheureux », misérable, les détails extérieurs qui le caractérisent varient d'un lieu à l'autre, d'un milieu à l'autre (*FYO*, V, 1076). Dans cette même veine différenciatrice, le type de l'avare se subdivise en espèces psychologiques et socio-géographiques :

Vous vous rappelez peut-être certains maîtres en avarice déjà peints dans quelques Scènes antérieures ? D'abord l'avare de province, le père Grandet de Saumur, avare comme le tigre est cruel ; puis Gobseck l'escompteur, le jésuite de l'or, n'en savourant que la puissance et dégustant les larmes du malheur, à savoir quel est leur cru ; puis le baron de Nucingen élevant les fraudes de l'argent à la hauteur de la Politique. Enfin, vous avez sans doute souvenir de ce portrait de la Parcimonie domestique, le vieil Hochon d'Issoudun, et de cet autre avare par esprit de famille, le petit La Baudraye de Sancerre ! Eh bien, les sentiments humains, et surtout l'avarice, ont des nuances si diverses dans les divers milieux de notre société, qu'il restait encore un avare sur la planche de l'amphithéâtre des *Études de mœurs* ; il restait Rigou ! l'avare égoïste, c'est-à-dire plein de tendresse pour ses jouissances, sec et froid pour autrui, enfin l'avarice ecclésiastique, le moine demeuré moine pour exprimer le jus du citron appelé le bien-vivre, et devenu séculier pour happer la monnaie publique. (*Pay.*, IX, 237)

L'article défini (« l'avare de province », « l'avare égoïste »...) insiste sur le caractère typique de chaque personnage, tout comme la majuscule allégorisante (« la Parcimonie domestique »), qui nous ramène à la rhétorique – on y échappe difficilement, de même qu'à l'expression du général.

6. J.A Amar déclare, dans la préface de son *Cours complet de rhétorique* (2^e édition, Paris, chez A.Lenglois, 1811), son « intention bien prononcée de ramener les jeunes gens à la vertu », car, précise-t-il, il écrit après « des jours de la corruption et de la barbarie ». Il ajoute encore : « Il s'agissait moins de faire une rhétorique nouvelle, je le répète, que de consacrer un ouvrage vraiment utile à démontrer l'accord indispensable et constant chez les véritables grands hommes, de la vertu et de l'éloquence, des mœurs et des talents ». C'est l'idéal du *vir bonus dicendi peritus* qui revient en force.

7. Zola, *La Curée*, Paris, Garnier-Flammariion, 1970, p.183.

Toutefois, le romancier s'emploie aussi à exprimer la différence individuelle, alors même qu'elle tend à disparaître dans la société telle qu'il la vit, telle qu'il la voit.

Singulariser

Car Balzac déplore que la démocratisation sociale, génératrice de mélanges, entraîne la disparition des individualités tranchées, on en a déjà parlé. C'est même un paradoxe que formule le romancier, puisque la disparition des individualités est présentée comme la conséquence du développement de l'individualisme dans « notre siècle, où le souverain est partout, excepté sur le trône ». Sur ce thème d'autres voix se font entendre à la même époque dont celle de Stendhal, qui dénonce l'imitation généralisée. Toutefois, non content d'essayer de donner tout leur relief aux types contemporains, Balzac (comme Stendhal) a une pensée de l'unicité, de la singularité individuelle. Par quels moyens la rend-il sensible ?

Par exemple, il renonce aux clichés généralisants de la beauté au profit d'une beauté individuelle imparfaite. On se rappelle la position de Diderot et celle de Lavater sur la question de la réussite singulière de toute créature. Ainsi, et pour s'en tenir au point de vue esthétique, Eugénie Grandet dont il a déjà été question n'est pas en tout point belle, mais l'ensemble de son visage, dans la particularité de ses combinaisons de qualités et de défauts, a *sa* beauté propre : il fallait renoncer à la rhétorique uniformisante de l'éloge pour faire saillir le singulier. É. Pommier montre que, aux peintres de portrait, la question de la laideur se pose depuis longtemps sous la forme d'une alternative entre idéalisation et ressemblance, la ressemblance impliquant que l'on se soucie des imperfections du modèle, de ses irrégularités, sans chercher à les rabaisser ni à les amender⁸. Faire ressemblant c'est individualiser, peindre l'homme réel et non l'homme idéal. Selon Ingres, « le peintre d'histoire rend l'espèce en général, tandis que le peintre de portraits ne représente que l'individu en particulier, par conséquent un modèle souvent ordinaire ou plein de défauts »⁹. Ainsi apparaît un dilemme : faut-il privilégier la ressemblance ou la beauté de la forme ? Au XVIII^e, la question semble se poser de façon particulièrement aiguë, en France comme en Angleterre ou en Allemagne¹⁰. Le portrait peint

8. Voir É. Pommier, *Théories du portrait*, *op.cit.*, et l'article «Portrait» dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, *op.cit.* Sur cette question voir aussi *La Peinture*, sous la direction de J. Lichtenstein, Paris, Larousse, «Les textes essentiels». 1995, chap.VI «La figure humaine».

9. Ingres, *Écrits sur l'art*, Paris, La bibliothèque des arts, 1994, p.73.

fait toujours l'objet d'un discours dépréciatif au profit du genre noble de l'histoire ; Shafstbury comme Winckelmann, souligne É. Pommier, le méprisent pour son assujettissement au modèle ; Hegel après eux déclarera dans *l'Esthétique* : « Il y a des portraits dont on dit assez spirituellement qu'ils sont ressemblants jusqu'à la nausée »¹¹. Mais d'autres cherchent des voies moyennes : Roger de Piles tend à concilier ressemblance et idéal en conseillant aux peintres non pas de mentir, mais de trouver, par exemple, la pose la plus avantageuse pour le modèle¹² ; Gérard de Lairese fait des distinctions entre les défauts : ceux que l'on peut omettre parce qu'ils sont « accidentels », ceux que l'on doit montrer, le membre mutilé d'un militaire par exemple, parce qu'ils contribuent à la gloire du personnage représenté¹³. Quant à Diderot, dont la réflexion sur ce point est complexe¹⁴, il prône dans *Les Deux Amis de Bourbonne*, l'adjonction de quelque « couture à la lèvre » pour faire croire plus à la réalité du modèle portraituré : il s'agit de sortir des stéréotypes généralisants et idéalisants de l'éloge¹⁵. Le défaut serait donc gage de ressemblance, ou d'illusion de ressemblance, et la laideur serait du côté de la vérité, de la réalité¹⁶ et de l'individualité. C'est bien ainsi que Saint-Preux

10. Voir plus particulièrement dans *Théories du portrait*, le chapitre intitulé « Traditions et renouveau ».

11. Cité par É. Pommier, *Théories du portrait*, op.cit., p. 421. Hegel, *Esthétique*, Paris, Le Livre de poche, Classiques de la philosophie, 1997, vol.1, p.99.

12. R.de Piles (1708), *Cours de peinture par principe*. Paris, Gallimard, Tel, 1989. « Sur la manière de faire les portraits » : « Si la Peinture est une imitation de la nature, elle l'est doublement à l'égard du portrait qui ne représente pas seulement un homme en général, mais un tel homme en particulier qui soit distingué de tous les autres : et de même que la première perfection d'un portrait est une extrême ressemblance, ainsi le plus grand de ses défauts est de ressembler à une personne pour laquelle il n'a pas été fait, n'y ayant pas deux personnes dans le monde qui se ressemblent. [...] I. L'imitation est l'essence de la Peinture, et le bon choix est à cette essence ce que les vertus sont à l'homme, il en relève le prix. C'est pour cela que le Peintre a grand intérêt de ne choisir que des têtes avantageuses ou de bons moments et des situations qui suppléent au défaut d'un beau naturel. [...] II. Il y a des vues du naturel plus ou moins avantageuses, tout dépend de le bien tourner et de le prendre dans un bon moment ». (p.127-128)

13. É. Pommier expose le point de vue de G. de Lairese (1707) dans son article du *Dictionnaire européen des Lumières*, op.cit., article « portrait ».

14. Voir notamment le *Salon de 1763* dans *Salons de 1759, 1761, 1763*, texte établi par J. Seznec, Paris, Flammarion, « Arts et métiers graphiques », Images et Idées, 1967, p.114. Je cite la fin du passage, qui est un vrai débat : « Ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'est plus rare qu'un beau pinceau, plus commun qu'un barbouilleur qui fait ressembler, et que quand l'homme n'est plus, nous supposons la ressemblance.

Oui ; mais l'attrait de la vérité est si invincible qu'il suffirait que le plus beau portrait de Van Dyck eût conservé la réputation de n'avoir pas ressemblé, pour perdre de son prix. C'est que le premier mérite d'un portrait est de ressembler, quoi qu'on dise, et un grand peintre n'a qu'à faire des têtes de fantaisie, s'il n'a pas le talent de donner de la ressemblance. »

15. Diderot, *Les Deux Amis de Bourbonne* (1773), in *Œuvres complètes*, t.VIII, Paris, Le Club français du livre, 1971, p.711. Mlle de Scudéry avant lui fait valoir ce thème de l'imperfection singularisante : « [...] pour moy, dit Valérie, je n'ayme point les petits portraits, ni moy non plus, dit Plotine, § je voudrais que si quelqu'un faisoit le mien, qu'il fust si exact, qu'il n'oubliait pas mesme une certaine petite marque que vous voyez que j'ay sur la jouë, § que je ne trouve pas qui me soit désavantageuse [...] » (cité par R. Godenne in *Les Romans de Mlle de Scudéry*, Genève, Droz, 1983, p.235).

16. On se rappelle que dans *Les Paysans*, c'est le Beau qui est déclaré « chimère » (Pay., IX, 71).

l'entend, lorsqu'il commente le portrait peint de sa Julie ; il le trouve idéalisant et menteur, et prône la recherche minutieuse du détail singularisant, qui aussi bien constitue un défaut chéri de l'amant – Saint-Preux affirme la valeur individualisante de l'imperfection physique, en même temps que sa valeur affective. Certes, on n'est pas surpris que le sens du détail soit, une fois de plus, attribué à un amoureux, mais Rousseau prend à contre-pied la tradition érotique épideictique en valorisant « tache », « cicatrice », irrégularité... :

Il faut, chère Julie, que je te parle encore de ton portrait [...]. Ton portrait a de la grâce et de la beauté, même de la tienne ; il est assez ressemblant et peint par un habile homme, mais pour en être content, il faudrait ne te pas connaître.

[...] Passons au Peintre d'avoir omis quelques beautés ; mais en quoi il n'a pas fait moins de tort à ton visage, c'est d'avoir omis les défauts. Il n'a point fait cette tache presque imperceptible que tu as sous l'œil droit, ni celle qui est au cou du côté gauche. Il n'a point mis... ô dieux, cet homme était-il de bronze?... Il a oublié la petite cicatrice qui t'est restée sous la lèvre. Il t'a fait les cheveux et les sourcils de la même couleur, ce qui n'est pas : Les sourcils sont plus châains, et les cheveux plus cendrés.

Bionda testa, occhi azurri, e bruno ciglio.

Il a fait le bas du visage exactement ovale. Il n'a pas remarqué cette légère sinuosité qui séparant le menton des joues, rend leur contour moins régulier et plus gracieux. Voilà les défauts les plus sensibles, il en a omis beaucoup d'autres, et je lui en sais fort mauvais gré ; car ce n'est pas seulement de tes beautés que je suis amoureux, mais de toi toute entière telle que tu es. Si tu ne veux pas que le pinceau te prête rien, moi, je ne veux pas qu'il t'ôte rien, et mon cœur se soucie aussi peu des attraits que tu n'as pas, qu'il est jaloux de ce qui tient leur place¹⁷.

À ces déclarations font écho celle de Louise de Chaulieu, qui prête à un amant putatif de l'amour pour les défauts irrésistibles qu'elle s'attribue dans son autoportrait, irrésistibles parce que prometteurs, et, peut-on ajouter, singularisants en particulier par rapport à la mère dont la rapproche, en revanche, la « perfection d[es] extrémités » (*MJM*, I, 211, 213). Toutefois, l'imperfection physique ne suffit pas toujours pour individualiser. Ainsi, dans le portrait d'Esther Gobseck, le détail des ongles écorchés, brèche notable dans un portrait idéalisant, ramène à un type social le personnage, en réintroduisant les lois de la convenance : *la* courtisane perce malgré tout, on l'a dit. Et puis il

17. *La Nouvelle Héloïse*, *op.cit.*, vol.1, seconde partie, lettre XXV, p.353-355.

y a des types de laideurs dans *La Comédie humaine*, celui de la vieille laide, par exemple, dont on a aussi déjà parlé, et qui relève du vitupère ; plus encore, l'originalité déclarée de certaines formes qui dérogent aux canons du beau, peut ramener à son tour au type, voire au stéréotype, et reverser le portrait dans l'éloge. Des artistes, en effet, le narrateur de *La Fille aux yeux d'or* met en avant, on le sait, le caractère « exorbitant » (FYO, V, 1049). Et Balzac nous propose de tels visages ; ils se ressemblent, et incarnent le type de l'artiste romantique. Joseph Bridau, par exemple, est presque tenu pour monstrueux quand il est enfant ; mais il a dans les traits l'« originalité » « tourmentée » du génie (R, IV, 289). Tourmenté est aussi le visage, également déjà évoqué, d'un autre artiste d'envergure, Sommervieux :

Le feu tour à tour sombre et pétillant que jetaient ses yeux noirs s'harmonisait avec les contours bizarres de son visage, avec sa bouche large et sinieuse qui se contractait en souriant. Son front, ridé par une contrariété violente, avait quelque chose de fatal. (MCP, I, 42)

L'exceptionnel se renverse donc en loi, ou en convention, comme pour certains vieillards de *La Comédie humaine* (maître Guillaume, Gobseck, Frenhofer, l'antiquaire de *La Peau de chagrin*) dans les portraits desquels O. Bonard repère des motifs récurrents inspirés de la peinture hollandaise : absence de cils, cheveux gris, front plein de rides, lèvres minces... Ces motifs « typisent » tout autant que les notations réitérées de la beauté placée « sous le signe de Raphaël »¹⁸.

L'expression de l'individuel, pour se radicaliser, doit donc trouver d'autres moyens, par exemple l'énoncé de l'infini qualitatif qui fait la différence entre un personnage et un autre : on pense à la notion de « je ne sais quoi », notion intéressante parce qu'elle rentre, ainsi que le grand, dans la définition du sublime selon Boileau traducteur de Longin, à propos du silence d'Ajax aux Enfers¹⁹. Ce « je ne sais quoi » se retrouve, dans *La Comédie humaine*, pour parler en effet de personnages sublimes dans la perspective longinienne (c'est le sublime de la grandeur d'âme), ou dans la perspective burkienne (c'est le sublime du terrifiant) : dans le visage d'Eugénie Grandet, apparaît « le je ne sais quoi divin » (EG, III, 1076) ; dans celui du colonel Chabert, il y a « je

18. Voir O. Bonard, *La Peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturales de «La Maison du chat-qui-pelote» au «Père Goriot»*, Genève, Librairie Droz, 1969, chap.II «Les archétypes picturaux», p.91 sqq.

19. Boileau, *Œuvres complètes*, Paris, de l'imprimerie de Mame, frères, 1809, t.II, *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, chap.VII «De la sublimité dans les pensées»: «[...] et c'est pourquoi nous admirons quelquefois la seule pensée d'un homme, encore qu'il ne parle point, à cause de cette grandeur de courage que nous voyons : par exemple, le silence d'Ajax aux Enfers, dans l'Odyssée : car ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire.» (p.387)

ne sais quoi de funeste qu'aucune parole humaine ne pourrait exprimer » – parce qu'il est question d'indicible, on pense à l'exemple d'Ajax, mais la conception burkienne se profile dès lors que s'exprime en ces traits une « sublime horreur » (*Col.*, III, 321-322). Mais qu'il s'agisse d'exception morale ou de choses terribles, le « je ne sais quoi » correspond à un saut qualitatif ; il est donc un moyen d'exprimer l'individuel. Cependant l'expression de l'infini qualitatif singularisant qui volontiers condamne au silence (le « je ne sais quoi » est un indicible) tend à devenir une formule commode, stéréotypée. Elle n'est pas non plus une trouvaille puisque J. Plantié en souligne l'importance dans la littérature du XVII^e : le « je ne sais quoi », qui fait le charme, est déjà censé rendre la différence irréductible d'un visage à l'autre ; c'est un lieu commun de l'époque²⁰. On n'en compte pas les occurrences dans *La Comédie humaine*.

L'individuel naîtra peut-être mieux du jeu sur la dérogation au type physiognomonique mis en avant. Ainsi de Cornélius, personnage « singulier », le narrateur dit qu'il n'est pas « un avare ordinaire » ; sur son front se manifestent, en effet, des dispositions morales peu en accord avec les traits attendus de l'avare²¹ :

La partie inférieure du visage avait de vagues ressemblances avec le museau des renards ; mais le front haut, bombé, tout plissé semblait révéler de grandes et de belles qualités, une noblesse d'âme dont l'essor avait été modéré par l'expérience, et que les cruels enseignements de la vie refoulaient sans doute dans les replis les plus cachés de cet être singulier. Ce n'était certes pas un avare ordinaire, et sa passion cachait sans doute de profondes jouissances, de secrètes conceptions. (*Cor.*, XI, 38)

À vrai dire, la mise en avant d'une profondeur (« refoulaient », « replis », « cachés », « cachait », « profondes », « secrètes » : on retrouve le paradigme indiciaire de C. Ginzburg) contribue déjà à la singularisation ; Balzac lui-même, par la voix de Félix Davin dans l'introduction aux *Études philosophiques*, associait l'exploration des « dessous » à la restauration des différences par-delà les « apparences si uniformes » (X, 1208). Mais surtout, la dérogation au type est exprimée par le front et ce qu'il signifie, et elle s'accompagne d'une dérogation au modèle rhétorique, car si le personnage est présenté

20. «C'est le je ne sais quoi qui émeut les cœurs, qui les retient, qui donne de l'agrément aux défauts eux-mêmes : le XVII^e siècle a eu cette intuition du je ne sais quoi. de Jean Baudouin à Métré, sans oublier La Fontaine et le père Bouhours.» (J. Plantié, *op.cit.*, p.173).

21. Fr.Noël écrit à «Avarice» : «Elle est toujours peinte âgée, maigre, quelquefois hydropique, avec un teint pâle et livide, occupée à compter son argent, ou tenant une bourse étroitement serrée. On lui donne pour attribut une louve affamée». (*op.cit.*)

comme « allégorique », on comprend que l'auteur n'a pas de celle-ci une conception habituelle, conforme à la tradition. Dans l'introduction aux *Études philosophiques*, en effet, ce procédé est remis en question par l'autorité de Rabelais :

Rabelais avait vu, dans un autre temps, l'étrange effet de la pensée religieuse qui, à force de pénétrer la société, achevait de la dissoudre. L'âme divinisée par le christianisme, avait tout envahi. Le spiritualisme effaçait la matière ; le symbole, l'idéalisation régnaient sans partage [...]. Il dominait la poésie, qu'il réduisait à l'état de fantôme, en multipliant les personnifications allégoriques, en bannissant de son domaine les êtres vivants, la chair et le sang humains. (X, 1211)

Balzac recherche le concret individualisant. Est-ce alors encore d'allégorie qu'il s'agit ? Puisque maître Cornélius n'est pas « ordinaire » dans son vice, il peut difficilement exemplifier celui-ci exhaustivement. Puisque l'avarice est en lui si différenciée, si exceptionnelle, il peut difficilement incarner un universel, universel auquel Balzac semble difficilement se tenir lui qui est si sensible aux « sous-types » des types, à leur relativité temporelle et spatiale, en quoi il paraît plus nominaliste que réaliste. L'identité, en Cornélius, l'emporte sur l'altérité (l'allégorie est censée dire autre chose que ce qu'elle signifie) ; c'est à lui-même que renvoie le personnage. Et si l'on se rappelle que Marmontel autorisait pour l'allégorie la pratique du détail, dans une perspective physiognomonique, on voit qu'un renversement remarquable s'opère : le détail, que le théoricien admettait pour sa contribution à la signification allégorique, est précisément ici (il s'agit du front) ce qui la perturbe, il soustrait le personnage au type qu'il est censé incarner. Dans les *Études de mœurs*, de même, on voit comment il nuit à l'assimilation allégorique que pourtant le romancier met en avant ; de du Bousquier et du chevalier de Valois le narrateur déclare en effet : « L'un [...] représentait bien la République. L'autre [...] était une image de l'ancienne courtoisie » (VF, IV, 830-831), et encore : « Enfin la République impuissante l'emportait sur la vaillante Aristocratie et en pleine Restauration » (*ibid.*, 922). Or le détail, notamment, des « deux petites boucles représentant des têtes de nègre en diamants, admirablement faites d'ailleurs », ce « singulier appendice » (*ibid.*, 813) que le chevalier « gardait » dans ses oreilles, et à propos desquelles, à la fin, le narrateur note, caustique : « Aucun renseignement ne nous est parvenu sur les petites têtes de nègre en diamants » (*ibid.*, 936), ce détail, qui cette fois se signale par le défaut de signification explicite, ne rentre pas dans l'interprétation allégorique, et de nouveau contribue à la singularisation. Voire, l'allégorie se trouve,

ailleurs, si bien distinguée du personnage qu'elle est réduite à une simple représentation plastique, à une image censée être connue, codifiée, image pour laquelle tel personnage pourrait servir de « modèle » — « La noblesse de la vie se trahissait dans un admirable accord entre ses traits, ses mouvements et l'expression générale de sa personne qui pouvait servir de modèle à la Confiance ou à la Modestie » (*UM*, III, 809) — et qui, réciproquement, permet de se figurer le personnage, surtout quand elle est concrétisée dans une œuvre connue – ainsi dans cette description, déjà évoquée, des *Paysans* :

Catherine, grande et forte, en tout point semblable aux filles que les sculpteurs et les peintres prennent, comme jadis la République, pour modèles de la Liberté, charmait la jeunesse de la vallée d'Avonne par ce même sein volumineux, ces mêmes jambes musculeuses, cette même taille à la fois robuste et flexible, ces bras charnus, cet œil allumé d'une paillette de feu, par l'air fier, les cheveux tordus à grosses poignées, le front masculin, la bouche rouge, aux lèvres retroussées par un sourire quasi féroce, qu'Eugène Delacroix, David d'Angers ont tous deux admirablement saisis et représentés. (*Pay.*, IX, 207)

Description d'allégorie, description physiognomonique, description d'œuvre d'art, ce passage est tout cela à la fois, il est aussi et d'abord description d'un personnage distinct, de « chair » et de « sang », ce que n'est pas l'allégorie, alors cantonnée au domaine des œuvres peintes ou des statues²².

Mettre en défaut l'allégorie, voilà donc un moyen trouvé par Balzac pour élaborer et individualiser son personnage. Il a aussi recours à la combinaison, au mélange des types qui se complètent l'un l'autre. Ainsi Mme Vauquer a « le sourire prescrit aux danseuses », « l'amer renfrognement de l'escompteur », elle « ressemble à toutes les femmes qui ont eu des malheurs », a « l'œil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse » (*PG*, III, 54-55). La référence aux « danseuses » indique la volonté de séduire, le caractère factice de l'amabilité, et la vénalité ; le goût de l'argent est confirmé et nuancé par la référence à « l'escompteur », puis à l'« entremetteuse » : Mme Vauquer est prête non seulement à toutes les complaisances pour en obtenir mais aussi à toutes les malhonnêtetés – le rôle de l'« entremetteuse » n'est guère

22. Sur la question des rapports entre statue et allégorie, on peut lire les suggestions de Fl. Dumora dans « Allégorie et onirocritique » (in *L'Allégorie, op.cit.*, p. 73, note 17). Soulignons à ce propos que c'est une statue allégorique qui vient à l'esprit du peintre Joseph Brideau voyant sa mère « épouvantée », ou à l'esprit du narrateur rendant compte de ce qu'il voit : « Sans qu'elle le sût, ses cheveux s'étaient éparpillés par un mouvement de ses mains sur son front : et cette circonstance la rendait si belle d'horreur, que Joseph resta cloué par l'apparition de ce remords, par la vision de cette statue de l'Épouvante et du Désespoir. » (*R*, IV, 336)

moral – et à toutes les hypocrisies (l'antithèse « l'œil vitreux, l'œil innocent » en dénonçant comme jouée l'innocence rappelle le caractère forcé du sourire); corrélativement, la mention de l'« escompteur » suggère qu'elle ne prête pas facilement l'argent (c'est l'avidité de l'acquisition et de la rétention), cette âpreté pécuniaire ayant été, semble-t-il, renforcée par les « malheurs » de l'existence. La singularité du personnage naît donc, dans ce cas, des compléments qu'apporte, sur le plan de la signification morale, chacun des types, et cela d'autant mieux qu'ils sont convoqués à titre de métaphores; l'emploi de cette figure suppose, en effet, selon les propositions de P.Ricœur dans *La Métaphore vive*²³, un autre jeu, un jeu implicite sur l'être/n'être pas (une danseuse, un escompteur, une entremetteuse...) qui interdit une adéquation complète. En revanche, Birotteau peut être considéré comme l'incarnation d'un type complexe, comme on l'a dit ci-avant, car s'il n'est pas littéralement un « gobe-mouches », il est, littéralement, un « paysan » par ses origines, un « villageois transplanté » par son histoire, et un « marchand » par son métier.

Mais la singularité naît mieux encore du caractère disparate, voire contradictoire des types, ou tout simplement des qualités convoqués. À vrai dire, la disparité est parfois plus apparente que réelle, comme dans le cas de Mme Vauquer, ou dans le cas d'Albert Savarus dont on apprend qu'il a « des cheveux comme en ont les saint Pierre et les saint Paul de nos tableaux », « un cou blanc et rond comme celui d'une femme », le « front des grands hommes », un « sourire sarde », la « vraie voix de l'orateur », des « mains de prélat » (*AS*, I, 928-929)... On s'étonne d'abord de ce corps qui tient des représentations d'apôtre, de la femme, du grand homme, du Sarde, de l'orateur et du prélat ! Mais, après tout, le prélat doit maîtriser l'art de la parole publique, posséder les vertus apostoliques ; parce qu'il ne travaille pas de ses mains, celles-ci peuvent bien avoir une délicatesse féminine, non incompatible avec l'envergure morale, intellectuelle d'un grand homme, – Sarde, pourquoi pas ? En revanche, on rencontre des êtres doubles, nettement contradictoires, telle Gabrielle, déjà évoquée, c'est la fille de Beauvoulair dans *L'Enfant maudit* :

La ligne du nez eût paru froide comme une lame d'acier, sans deux narines veloutées et roses dont les mouvements semblaient en désaccord avec la chasteté d'un front rêveur, souvent étonné, riant parfois, et toujours d'une auguste sérénité. (*EM*, X, 933)

23. P.Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1975.

L'hérédité, dont on sait l'importance qu'elle prendra chez Zola, dans ce cas explique l'afflux de la sensualité, visible aux narines, dans une « âme pure » au front pur :

Mais il se trouvait de plus en Gabrielle le sang de la Belle Romaine qui avait rejailli à deux générations, et qui faisait à cette enfant un cœur de courtisane violente dans une âme pure [...]. (*Ibid.*, 941)

Et cette alliance des contraires (« cœur de courtisane », « chasteté du front ») sur le plan moral et sur le plan physique, cette alliance qui encore nous ramène à la question des mélanges, souligne à son tour l'importance et la fécondité de ceux-ci dans l'univers balzacien. Parce que Gabrielle exemplifie à la fois deux types peu compatibles, et la courtisane et l'enfant chaste, elle n'incarne exactement ni l'un ni l'autre, et c'est dans le jeu du « et... et », ou du « ni... ni... » que s'impose la singularité ou qu'elle tend à s'imposer, la singularité issue de l'alliance des contraires pouvant se payer d'une confusion des valeurs : on pense, cette fois, à Véronique Graslin, à la description plusieurs fois reprise de son visage dans *Le Curé de village*. Les métaphores du « voile », puis du « masque » y soulignent la dualité du personnage, dualité simple d'abord, quoiqu'originale, de la chair abîmée par la maladie, et de l'âme occultée par le corps²⁴ sauf lorsqu'elle le transfigure, puis de la chair, abîmée par le remords et la pénitence, « masque » de la pureté restée intacte de l'enfance. Mais le personnage est plus complexe encore. L'âme recouverte par le « voile » des séquelles de la petite vérole, cette âme resplendissante, qui à de rares occasions réapparaît sur le visage, est à la fois le foyer de l'amour religieux et de l'amour charnel, qui prendra des formes criminelles. Et l'on est frappé que Balzac associe étroitement l'ardeur amoureuse et l'« exaltation religieuse » (CV, IX, 652). Le romancier confond du point de vue moral ce que l'on oppose volontiers. Et il rassemble encore les contraires en matière d'esthétique : on se rappelle que la beauté de Véronique mortifiée, repentante et souffrante est « horrible » (*ibid.*, 850). L'esthétique du sublime va de pair avec l'élaboration d'êtres complexes et singuliers, laideur et beauté s'associant aussi étroitement que le bien et le mal en Mme Graslin, d'autant plus grande dans le repentir qu'elle est plus coupable.

Certes les jeux du « et... et... », du « ni... ni... » ramènent volontiers, à leur tour, au type dans *La Comédie humaine*. Sur le plan esthétique, ce sera par exemple le type sublime de l'« horrible beauté »,

24. La belle âme de l'abbé Bonnet est aussi masquée par la chair, par l'apparence des mains, on l'a noté (CV, IX, 720). On retrouve le cas Socrate.

dont il a déjà été question : Véronique de ce point de vue n'est pas sans rapport avec Chabert. Sur le plan sexuel, c'est celui de l'androgynisme, dont on a aussi déjà parlé. Le mélange existentiel de la vie et de la mort, quant à lui, produit encore un type, celui du vieillard fantastique et mort et vivant, ou ni mort, ni vivant, type incarné par Zambinella centenaire, par l'antiquaire de *La Peau de chagrin*, ou encore par les « momies » du *Cabinet des Antiques* (CA, IV, 976). L'alliance des contraires peut tendre au chimérique.

Dans le cas de Benassis (difficile à saisir pour Genestas qui observe son apparence, on l'a vu), Balzac semble éviter les pièges du « et... et... » ou du « ni... ni... », car il s'agit moins d'associer les contraires, que d'opérer des restrictions (ceci... mais cela...). Ainsi, Benassis est comme tout le monde (il est d'une taille « ordinaire » et sa « physionomie » présente des « analogies avec les autres figures humaines »), mais n'est semblable à personne (il a un « visage extraordinaire ») ; il ressemble à un « satyre », mais s'en distingue par les bosses de son front (« cet homme avait un visage semblable à celui d'un satyre : même front légèrement cambré, mais plein de proéminences toutes plus ou moins significatives ») ; il tient du sanguin, mais s'en démarque par son « teint jaune » ; il ressemble à Balzac mais s'en différencie par son âge (MC, IX, 400-401)... C'est la multiplication des restrictions pour chaque modèle explicite ou implicite (le type humain vulgaire, le type mythologique du satyre, le type humoral du sanguin, Balzac) qui permet à la singularité individuelle d'advenir sur fond de classifications insuffisantes²⁵.

Balzac trouve donc des moyens subtils et divers pour énoncer la singularité du personnage. En s'interrogeant sur ces moyens, on confirme que la fiction parle de quelque chose, crée sa référence, en particulier dans le cas de Benassis où les modèles utilisés pour le décrire s'avèrent tous insuffisants ; en revanche on ne prouve rien sur la nature de cette référence, car la description d'une personne réelle pourrait procéder de la même manière. Toutefois, les moyens employés permettent de situer la manière de Balzac par rapport à la rhétorique (il met en défaut l'allégorie), et de voir réapparaître, dans l'art de combiner les types, ou les qualités typiques, dans une perspective individualisante, une pensée du mélange.

On remarque, enfin, que la polarité du type et de l'individu est fondamentale, voire indépassable dans l'élaboration par le détail phy-

25. Pour ce personnage, je tire parti des remarques formulées dans « Ressemblance et interprétation. À propos d'un portrait du *Médecin de campagne* », *op.cit.*

sique du personnage balzacien. Cette tension rejaillit sur une autre question que suscitent les portraits de corps : le personnage est-il déterminé, libre, soumis au hasard, à la Providence ?

CHAPITRE 10

Un personnage déterminé ?

Un déterminisme de l'inné

Si Lavater admet que les mœurs, l'éducation, les circonstances, peuvent avec le temps modifier le corps, il met l'accent, on l'a déjà suggéré, sur l'inné plutôt que sur l'acquis. Ainsi, à qui conteste la physiognomonie en avançant l'art de dissimuler, il répond :

Je dis qu'il y a dans l'extérieur de l'homme diverses choses qui ne sont pas susceptibles de déguisement, et que ces choses-là même sont des indices très certains du caractère intérieur.

Quel est l'homme par exemple, qui puisse influencer à son gré sur le système de ses os ? faire paraître son front cintré lorsqu'il est plat, ou le rendre inégal et anguleux lorsqu'il est naturellement régulier ?

Quel est l'homme qui pourra changer la couleur, la forme et la position de ses sourcils, grossir ou diminuer ses lèvres, arrondir son menton ou l'aiguiser en pointe, substituer un nez à la grecque au nez écrasé qu'il tient de la nature ?

[...] Qu'un homme sujet à la colère s'efforce à paraître flegmatique, ou bien qu'un mélancolique cherche à paraître sanguin, dépendra-t-il de lui de changer à l'instant même son sang, son teint, ses nerfs, ses muscles, et les caractères qui en sont l'expression ? (III, V, 271)

Et il s'en prend à Helvétius, auteur d'un *De l'Homme* auquel il reproche d'affirmer une foi trop absolue dans les pouvoirs de l'éducation, alors que pour lui, par « nature », les hommes sont ou non capables de certaines choses. Il pose la question de la liberté, et se prononce pour une forme de déterminisme, un déterminisme de l'inné, lisible dans le corps, dans sa « conformation primitive » :

[...] l'homme est libre dans le monde comme un oiseau dans sa cage ; il a un cercle d'activité et de sensibilité au-delà duquel il ne peut s'élancer. De même que le corps humain a des contours qui le terminent, chaque esprit a sa sphère dans laquelle il se meut ; mais cette sphère est invariablement déterminée.

Avoir attribué à la seule éducation le pouvoir de former et réformer l'homme, est un *des péchés irrémissibles* qu'Helvétius a commis contre la raison et l'expérience. Peut-être n'a-t-on pas soutenu de proposition plus révoltante dans ce siècle philosophique. Qui pourrait nier qu'avec certaines

têtes, certaines figures, on est naturellement capable ou incapable d'éprouver tels sentiments, d'acquérir tels talents, tel genre d'activité ? Je dis incapable, parce que la capacité est bornée à un point qui la rend nulle. Vouloir contraindre un homme à penser, à sentir comme moi, ce serait exiger que son front et son nez prissent la forme des miens ; ce serait dire à l'aigle : Soyez lent comme la tortue ; et à la tortue : Imitiez la vitesse de l'aigle. [...]

Chaque homme ne peut que ce dont il est capable, et ne peut être que ce qu'il est. Il peut s'élever jusqu'à un certain degré ; mais il ne saurait le franchir, y allât-il de sa vie. [...] *Jusqu'ici, et point au-delà, mais jusqu'ici !* c'est la voix de Dieu, c'est la vérité et la physiognomonie qui nous adressent ce langage ; elles disent à tous ceux qui ont des oreilles pour entendre : *Sois ce que tu es, et deviens ce que tu peux.* (III, III, 162 sq.)

Diderot lui-même avait déjà contesté les idées d'Helvétius, mais on est d'autant moins étonné de la position de Lavater que la notion de prédestination, étayée chez lui par une vision chrétienne (« la voix de Dieu »), protestante (Lavater était pasteur), se trouve au cœur de la physiognomonie des traits fixes. T. Thoré, dans son *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie* parle après lui en ces termes, dans une perspective, cette fois, proprement physique et psychologique (les « lois de leur organisation ») :

L'innéité des facultés étant démontrée, les individus se trouvent ainsi prédestinés à tels ou tels sentiments, à tels ou tels actes, puisqu'ils obéissent aux lois de leur organisation. Chaque individu est prédestiné à une certaine vie, en raison des qualités qu'il porte en soi-même, comme un rosier est prédestiné par sa nature à porter des roses.²⁶

Et en sa veine occultiste, bien sûr, la discipline est largement dominée par une pensée de la prédestination ; on peut tout aussi bien lire le futur d'une personne, d'après son visage, ses mains, que son passé, la divination étant réversible.

Balzac, à son tour, exploite cette vision de la personne, sur des fondements, semble-t-il, physiques et psychologiques, parfois astrologiques, plutôt que chrétiens ; de là en particulier la possibilité d'anticiper, à partir de la description des traits innés de son corps, la suite de l'histoire d'un personnage, ou de déduire à partir de lui son passé ; de là la complémentarité des portraits et des récits dont on a déjà vu des exemples, le récit suivant en général le portrait qu'il développe. Dans ces conditions, si tout est déterminé, disons même prédé-

26. Thoré, *op.cit.*, p.356.

terminé dans un personnage, si tout est commandé par des dispositions que les traits du visage, donnés par la nature, exhibent, le roman de formation n'est pas vraiment possible. Ce genre implique, en effet, une certaine ouverture du sujet de l'histoire, une possibilité d'évolution par modelage, acquisition de qualités. Or cette ouverture, elle semble manquer, par exemple, chez un Lucien de Rubempré ; *Illusions perdues* pourtant se présente comme un roman de formation, au même titre que d'autres récits de *La Comédie humaine* : on y voit un jeune homme affronter l'univers nouveau de la capitale, et y faire ses expériences, scénario déjà bien connu du XVIII^e :

Paris est comme la forteresse enchantée à l'assaut de laquelle toutes les jeunesses de la province se préparent ; aussi, dans cette histoire de nos mœurs en action, les personnages du jeune vicomte de Portenduère (*Ursule Mirouët*), du jeune comte d'Esgrignon et celui de Lucien sont-ils les parallèles nécessaires de ceux d'Émile Blondet, de Rastignac, de Lousteau, de d'Arthez, de Bianchon, etc. Dans la comparaison des moyens, des volontés, du succès, il y a l'histoire tragique de la jeunesse depuis trente ans. (*Pré.IP*, V, 119)

On est frappé de ce que les « moyens », les « volontés », le « succès » soient déjà en germe dans le corps de Lucien. Le récit actualise les promesses du portrait. Sur le plan des « moyens », des « volontés », la féminité de certains aspects de son physique annonce déjà ses relations au moins tendanciellement homosexuelles avec Jacques Collin/Carlos Herrera, planche de salut du jeune homme à la fin du roman, et la finesse astucieuse, lisible dans ses hanches, prépare au peu de scrupule, au manque de moralité de Lucien ; enfin pour ce qui est du « succès », « le sourire des anges tristes » qui « errait sur ses lèvres » préfigure une chute à laquelle il semble prédestiné. L'essentiel est programmé. Ainsi, lorsque le jeune homme se détourne du vertueux Cénacle, rencontré à Paris tout comme le groupe des journalistes, le lecteur n'est pas plus surpris de son parcours que d'Arthez, qui a pu prédire devant lui : « Il te sera plus difficile qu'à tout autre de te conserver pur et d'avoir ta propre estime » (*ibid.*, 515), et écrire dans une lettre à sa sœur Ève : « Il signerait volontiers demain un pacte avec le démon, si ce pacte lui donnait pour quelques années une vie brillante et luxueuse » (*ibid.*, p. 578), transparente annonce de la rencontre prochaine entre le jeune homme et Carlos Herrera. L'accord entre l'histoire du personnage et sa personnalité, révélée par son corps, renforce la dimension causale du récit.

Tensions : l'inné et l'acquis, déterminisme et hasard, déterminisme et liberté, déterminisme et Providence

Mais aussi, Balzac pratique le portrait *instantané* qui, déjà illustré notamment dans la partie consacrée au corps esthétique ou dans la rubrique des portraits focalisés, n'a pas vraiment été mis en valeur comme tel jusqu'ici, car l'intérêt des citations était alors qu'elles montraient les formes du beau, du laid, ou qu'elles ouvraient des horizons narratifs sur les relations du sujet et de l'objet du regard ; maintenant intéresse le fait que, captant dans l'instant, dans son présent, le personnage décrit, le portrait le délivre ou presque de toute attache avec le passé et le futur. Le portrait instantané prend plusieurs formes. À la manière d'Homère, décrivant en action le personnage quand par exemple il s'habille, Balzac insère dans le récit au passé simple les détails descriptifs portant de même sur le vêtement et les moyens d'élégance, quand de même le personnage s'occupe de sa toilette :

Il [Lucien] mit son beau pantalon collant de couleur claire, de jolies bottes à glands qui lui avaient coûté quarante francs, et son habit de bal. Ses abondants et fins cheveux blonds, il les fit friser, parfumer, ruiseler en boucles brillantes. Son front se para d'une audace puisée dans le sentiment de sa valeur et de son avenir. Ses mains de femme furent soignées, leurs ongles en amande devinrent nets et rosés. Sur un col de satin noir, les blanches rondeurs de son menton étincelèrent. Jamais un plus joli jeune homme ne descendit la montagne du pays latin. (*IP*, V, 349)

Il arrive aussi que le personnage immobile soit tout simplement saisi à un moment particulier par le narrateur, ou par un autre personnage qui le regarde. Souvent alors c'est encore la parure, l'habillement qui suscite le détail descriptif, comme dans cette description en pied d'Honorine, aussi irrésistible que sa chambre qu'elle a « parée », et où la grâce du fond s'harmonise au personnage comme dans une toile, la photographie n'ayant pas encore inventé l'instantané :

La chambre était pleine de fleurs, parée, illuminée, Honorine avait fait une toilette qui la rendait ravissante. Ses cheveux encadraient de leurs rouleaux légers cette figure que vous connaissez ; des bruyères du Cap ornaient sa tête ; elle avait une robe de mousseline blanche, une ceinture blanche à longs bouts flottants. (*H*, II, 591)

La beauté d'Ursule tient aussi d'abord à sa mise dans la description de la jeune femme vue par Désiré, « sous le porche de la paroisse au moment où il passait », « par un effet du hasard » (*UM*, III, 808). Le

détail pittoresque permet alors de fixer une forme de la mode – l'historien poursuit sa lutte contre l'oubli –, et une forme de l'élégance féminine — le romancier œuvre en peintre et cultive le détail esthétique. Mais l'instantané a une valeur indiciare quand, la représentation mettant en œuvre le déchiffrement pathognomonique, des émotions s'expriment, plutôt qu'un caractère, et s'expriment aussi bien par l'attitude, par la mise, que par la disposition des traits de la figure. Jacqueline Collin, ou Asie, reconnaît, par exemple, dans la marquise de Sérisy, dans la façon négligée dont elle est vêtue, et dans son visage abîmé, fatigué, les traces d'une « vraie douleur », d'une douleur actuelle (*SetM*, VI, 742). Dans ces conditions, le portrait rappelle les têtes d'expression, ou l'art de la gestuelle, et, en matière de rhétorique, l'hypotypose ainsi définie dans l'*Institution Oratoire* de Quintilien, avec à l'appui un court exemple de portrait instantané, pathognomonique : « Quant à la figure, dont Cicéron dit qu'elle place la chose sous nos yeux, elle sert généralement, non pas à indiquer un fait qui s'est passé, mais à montrer comment il s'est passé, et cela non pas dans son ensemble, mais dans le détail : cette figure, dans le livre précédent, je l'ai liée à l'*evidentia* (l'illustration). C'est bien le nom que lui a donné Celse. D'autres l'appellent (en grec) *upotuposis* (hypotypose), et la définissent comme une représentation des faits proposée en termes si expressifs que l'on croit voir plutôt qu'entendre : « Lui-même, tout enflammé de folie criminelle, il arrive au forum ; son regard était enflammé, tout son visage respirait la cruauté »²⁷. Or quand est privilégiée l'expression du moment, on s'éloigne bien sûr de toute pensée de l'inné.

Par ailleurs, Balzac insiste sur l'acquis lorsqu'il met en relief, comme on l'a vu aussi dans la partie précédente, que la maladie, l'expérience, les mœurs, non fixées d'avance, modifient le corps, ce dont le corps témoigne. Le cas Socrate n'est pas, dans *La Comédie humaine*, présenté comme un cas gênant, difficile à résoudre, voire à dissoudre, mais il est l'échantillon exemplaire, plusieurs fois avancé, d'une tendance générale : avec le temps, et des efforts, on peut modifier ses inclinations morales, et même, rappelons-le, imprimer « à la longue » sur un visage « tourmenté[...] », une expression de « sérénité presque divine » (*SPC*, VI, 978). L'expression « à la longue » rend compte du caractère progressif de la modification, et la met en valeur : le personnage, son corps, sont dans le temps au sens où ils changent avec lui, selon des efforts volontaires. Par ses pénitences, Véronique

27. *Institution oratoire*, op.cit., IX, 2, 40.

Graslin efface ainsi de sa figure le signe de « violence quasi morbide dans la passion » que constituaient « son menton et le bas de son visage » « un peu gras » (CV, IX, 652), puisque s'imposant un régime ascétique, elle maigrit, y compris de cette partie du visage (« Le menton, où dans la jeunesse une chair abondante recouvrait les muscles, s'était amoindri, mais au désavantage de l'expression ; il révélait alors une implacable sévérité religieuse [...] » (*ibid.*, 745) : c'est déjà mettre en œuvre une liberté. Ailleurs ce sont les événements de la vie, les malheurs de l'expérience qui modifient le physique – une déception amoureuse, par exemple, a laissé ses marques, on l'a vu, sur celui de Mme d'Aiglemont. De ce sens de l'acquis viennent les portraits à *surimpression* qui décrivent à la fois ce que fut et ce qu'est devenu le corps d'un personnage, parfois en privilégiant le passé sur l'actuel quand le portrait est *décalé*, viennent aussi de lui les portraits *progressifs* qui montrent le changement en train de s'opérer, et les portraits à *reprises* qui rendent compte à divers moments de l'état d'un corps, donc de son évolution – autant de types de portraits évoqués dans la partie qui précède.

Plus encore, le romancier met explicitement en question l'innéité lorsqu'il déclare : « aujourd'hui, l'individu ne tient sa physionomie que de lui-même » (*Pré.FE*, II, 263). Certes, parce que la physionomie a d'abord été conçue comme un héritage de « caste », dans le cadre de cette interprétation sociale des visages dont on a déjà parlé — « Jadis, la caste donnait à chacun une physionomie qui dominait l'individu » (*ibid.*) —, déclarer que « l'individu ne tient sa physionomie que de lui-même » (*ibid.*) renvoie à la question de la désorganisation des hiérarchies sociales, à la question des mélanges, et sur le plan littéraire, à l'« adieu aux convenances ». Mais surtout, ces déclarations tendent à saper les fondements innéistes de la physiognomonie, parce qu'elles mettent au premier plan l'idée d'un façonnement du visage progressif ou relatif aux circonstances.

Pour toutes ces raisons, Balzac semble, en dépit de la période à laquelle il écrit, plus proche qu'un Lavater de la pensée du XVIII^e, en particulier dans sa préoccupation pour le temps, le temps biographique, ce qui rappelle la vision sensualiste de la personne ; de même insister sur la perfectibilité à travers le cas de Socrate ramène à la pensée des Lumières, optimiste aussi sur le plan social si l'on en croit certains romans importants, de la première moitié du siècle il est vrai : Gil Blas et Jacob réussissent leur ascension ; enfin, présenter comme ouvert l'individu c'est, *a priori*, se réaménager la voie du roman de formation.

Toutefois, le portrait instantané, pour y revenir, fréquemment se convertit en portrait *synthétique*, ramassant à terme en lui, de nouveau, le passé, voire le futur du personnage : le romancier résiste difficilement à la tendance à l'élargissement temporel. Ainsi, dans cette description déjà citée de Sylvie Rogron, à deux reprises Balzac outrepassa les limites de l'instant :

Y a-t-il rien de plus horrible à voir que la matinale apparition d'une vieille fille laide à sa fenêtre ? [...] Cette vieille fille, à l'oreille si alerte, se présentait dépouillée des artifices en tout genre qu'elle employait pour s'embellir : elle n'avait ni son tour de faux cheveux ni sa collerette. [...] Vue à sa croisée, cette demoiselle paraissait grande à cause de la force et de l'étendue de son visage qui rappelait l'ampleur inouïe de certaines figures suisses. [...] Ces expressions alors visibles se modifiaient habituellement par une sorte de sourire commercial, par une bêtise bourgeoise qui jouait si bien la bonhomie, que les personnes avec lesquelles vivait cette demoiselle pouvaient très bien la prendre pour une bonne personne. (*P*, IV, 32-33)

L'adverbe « habituellement » et l'évocation de la vie quotidienne en la compagnie de la « vieille fille laide », point nommée encore alors que l'élargissement prouve, on revient aux contradictions du point de vue, que le narrateur en sait plus qu'il ne dit, l'adverbe donc et l'évocation de la vie quotidienne montrent que le portrait à ce moment englobe une tranche de vie bien plus large que le temps de la « matinale apparition ». Puis de nouveau l'instantané reprend dans un court récit d'action, l'adverbe « toujours » étendant de nouveau à l'habituel, comme irrésistiblement, la notation initialement ponctuelle :

La vieille demoiselle avança la tête hors de la fenêtre, leva vers la mansarde ses petits yeux d'un bleu pâle et froid, aux cils courts et plantés dans un bord presque toujours enflé [...]. (*Ibid.*)

De même, dans la description de Catherine Crochard, Balzac élargit au-delà du moment le portrait, non parce que l'instantané, c'en est une nouvelle forme, est itératif (le visage de Catherine se donne à voir de la même façon aux passants toutes les fois que la mère de la jeune fille a « poussé quelque exclamation de surprise »), mais parce que la vie fatigante de l'ouvrière, ses nuits « laborieuses », se lisent sur ses traits en plein jour :

La fille levait rarement la tête ; la pudeur, ou peut-être le sentiment pénible de sa détresse, semblait retenir sa figure attachée sur le métier ; aussi, pour qu'elle montrât aux passants sa mine chiffonnée, sa mère devait-elle avoir poussé quelque exclamation de surprise. L'employé vêtu d'une redingote

neuve, ou l'habitué qui se produisait avec une femme à son bras, pouvaient alors voir le nez légèrement retroussé de l'ouvrière, sa petite bouche rose et ses yeux gris toujours pétillants de vie, malgré ses accablantes fatigues ; ses laborieuses insomnies ne se trahissaient guère que par un cercle plus ou moins blanc dessiné sous chacun de ses yeux, sur la peau fraîche de ses pommettes. (*DF*, II, 21)

Or en réouvrant au-delà de l'instant l'évocation de la vie du personnage, c'est aussi bien le destin et la physionomie que remet en accord le portrait dans une perspective volontiers fataliste et innéiste. On le voit dans le double portrait de David Séchard et de Lucien de Rubempré, qui en effet commence lui aussi comme un instantané. Les jeunes gens sont d'abord présentés dans des circonstances précises, aux côtés l'un de l'autre :

En 1821, dans les premiers jours du mois de mai, David et Lucien étaient près du vitrage de la cour au moment où, vers deux heures, leurs quatre ou cinq ouvriers quittèrent l'atelier pour aller dîner. [...] Tous deux s'assirent sous un berceau d'où leurs yeux pouvaient voir quiconque entrerait dans l'atelier. [...] Le contraste produit par l'opposition de ces deux caractères et de ces deux figures fut alors si vigoureusement accusé, qu'il aurait séduit la brosse d'un grand peintre. (*IP*, V, 144)

Or très vite, on peut s'y attendre à cause du mot « caractère », la description devient l'interprétation non d'une émotion actuelle mais d'une personnalité et d'un destin, pour David d'abord, qui « avait les formes que donne la nature aux êtres destinés à de grandes luttes, éclatantes ou secrètes », dans les yeux duquel se perçoit en particulier le « feu continu d'un unique amour », l'adjectif « continu » débordant explicitement l'instant de la pose ; pour Lucien ensuite, dans la description duquel l'interprétation, fataliste pour un lecteur tourné vers le futur du personnage, s'affirme, on le sait.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'acquis, dû à l'influence du milieu, Balzac dégage des lois d'évolution, qui correspondent à une pensée du général, du type ; en dégageant ces lois, Balzac ne revient pas exactement au déterminisme de l'inné, mais propose un déterminisme de l'acquis. C'est déjà le cas chez Diderot, sur un plan strictement physique, lorsque celui-ci, soulignant la progressive évolution d'un corps accidenté ou malade, certes le met dans le temps, ce que la physiognomonie traditionnelle ne fait guère, on l'a dit, mais aussi laisse apparaître une certaine fatalité dans la transformation physique. Ainsi il y a au moins, selon le philosophe, des principes anatomiques d'évolution : si l'on peut reconnaître en telle femme qu'elle « a perdu les yeux dans sa

jeunesse », c'est parce que dans ce cas, le corps se modifie selon certaines lois naturelles :

Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. L'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières. Elles sont rentrées dans la cavité que l'absence de l'organe a creusée ; elles se sont rapetissées. Celles d'en haut ont entraîné les sourcils ; celles d'en bas ont fait remonter légèrement les joues. La lèvre supérieure s'est ressentie de ce mouvement et s'est relevée. L'altération a affecté toutes les parties du visage, selon qu'elles étaient plus éloignées ou plus voisines du lieu principal de l'accident. Mais croyez-vous que la difformité se soit renfermée dans l'ovale ? Croyez-vous que le col en ait été tout à fait garanti ? Et les épaules et la gorge ? Oui, bien pour vos yeux et les miens. Mais appelez la nature, présentez-lui ce col, ces épaules, cette gorge ; et la nature vous dira, Cela c'est le col, ce sont les épaules, c'est la gorge d'une femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse.²⁸

Dans cette même perspective, Balzac fait valoir des lois d'évolution anatomique, dont celle-ci :

Le temps, qui change si malheureusement les figures à traits fins et délicats, embellit celles qui, dans la jeunesse, ont des formes grosses et massives. (*Bou.*, VIII, 90),

Et ces lois d'évolution complètent les principes physiognomoniques portant sur les traits fixes. Mais surtout les lois anatomiques s'assortissent volontiers, chez lui, de paramètres concernant les types professionnels, leurs mœurs et le fatalisme de leurs conséquences :

La beauté des femmes du peuple dure peu, surtout quand elles restent en espalier à la porte d'un restaurant. Les chauds rayons de la cuisine se projettent sur les traits qui durcissent, les restes de bouteilles bus en compagnie des garçons s'infiltrent dans le teint, et nulle fleur ne mûrit plus vite que celle d'une belle écaillère. (*CP*, VII, 520-521)

Car si la physionomie du personnage n'est pas ou n'est plus le produit de sa « caste », elle est le produit de sa profession, et de son milieu : Samanon, par exemple, est la création (« s'était permis de créer ») de la « nature sociale et parisienne » :

Aucun des personnages introduits dans les romans d'Hoffmann, aucun des sinistres avarés de Walter Scott ne peut être comparé à ce que la nature sociale et parisienne s'était permis de créer en cet homme, si toutefois Samanon est un homme. (*IP*, V, 507)

28. Diderot. *Essais sur la peinture pour faire suite au salon de 1765*. « Mes pensées bizarres sur le dessin », *op.cit.*, p.343.

Cela dit, le déterminisme des castes ne doit pas être tenu pour nul dans *La Comédie humaine*. On y trouve toujours, on l'a dit, des têtes d'aristocrate, d'homme du peuple... Et si l'hérédité déraile au point de contrarier, par exemple, l'alliance conforme aux convenances du noble et du beau, il existe encore une hérédité sociale qui veut que seuls les gens bien nés sauront acquérir les vraies bonnes manières : on se rappelle en particulier Clotilde de Granlieu. Et à la différence de ce qui se passe pour le Jacob du *Paysan parvenu* qui ne désespère pas de s'instruire, et dont le destin reste ouvert puisque le roman est inachevé, le déterminisme tend au fatalisme social dans *La Comédie humaine*, notamment dans le parcours de Lucien, encore lui, mélange raté ou voué à l'échec de roturier et d'aristocrate (et d'homme et de femme...). À sa manière, Balzac fait écho au pessimisme du *Rouge*.

À ce déterminisme social s'ajoute le déterminisme de l'histoire, des circonstances historiques. À propos du chevalier de Valois et de du Bousquet, le romancier emploie des métaphores significatives :

Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouaient la vérité de cet axiome par l'opposition des teintes historiques empreintes dans leurs physionomies, dans leurs discours, dans leurs idées et leurs costumes. (VF, IV, 830)

Le verbe « déteindre » caractérise la nature du rapport entre l'individu et le temps de l'événement et de l'évolution culturelle : l'histoire façonne l'homme, qui la subit. Cette idée qui certes n'est pas formulée par la physiognomonie, ni même mise en avant par la pensée des Lumières, témoigne de la part de Balzac, jumelée à la sensibilité au paramètre socioculturel, d'une vision bien plus élaborée, bien plus complexe du personnage, en confirmant une forme de déterminisme de l'acquis. Chateaubriand, plus optimiste sur ce point, valorisait davantage l'action de l'homme sur son temps²⁹.

Mais dans le déterminisme de l'acquis, comme de l'inné, Balzac creuse aussi des failles – nouveau renversement qui atteste l'importance des tensions dans la pensée balzacienne, subtile. La faille, il est vrai, n'est que momentanée quand les signes physiques sont présentés comme ambigus aux yeux de qui n'a pas suffisamment de perspicacité pour saisir l'« imperceptible » ; on se rappelle, en effet, la vieille mère de *La Bourse* :

29. Chateaubriand. *Études historiques, op.cit.*, p.32 : «De même qu'un siècle influe sur un homme, un homme influe sur un siècle : si un homme est le représentant des idées du temps, plus souvent aussi le temps est le représentant des idées de l'homme.»

Les chagrins avaient prématurément flétri le visage de la vieille dame, sans doute belle autrefois ; mais il ne lui restait plus que les traits saillants, les contours, en un mot le squelette d'une physionomie dont l'ensemble indiquait une grande finesse, beaucoup de grâce dans le jeu des yeux où se retrouvait l'expression particulière aux femmes de l'ancienne cour et que rien ne saurait définir. Ces traits si fins, si déliés pouvaient tout aussi bien dénoter des sentiments mauvais, faire supposer l'astuce et la ruse féminines à un haut degré de perversité que révéler les délicatesses d'une belle âme. En effet, le visage de la femme a cela d'embarrassant pour les observateurs vulgaires, que la différence entre la franchise et la duplicité, entre le génie de l'intrigue et le génie du cœur, y est imperceptible. (*Bo.*, I, 424-425)

Certes la suite de l'histoire résout dans ce récit l'alternative ; mais au moins temporairement, et de façon d'autant plus consistante que l'incertitude relève de la loi en matière de visage féminin, l'hésitation réintroduit du possible dans la vie de la vieille dame. L'indétermination du sens due à des raisons physiognomoniques, d'anatomie selon les sexes (« le visage de la femme a cela d'embarrassant... »), indétermination renforcée semble-t-il par la situation historique (la vieille femme ayant vécu sous l'Ancien Régime a peut être côtoyé des « femmes de l'ancienne cour » et appris avec elles certains jeux d'expression) circonscrit le déterminisme du caractère inscrit dans le visage en le rendant presque indéchiffrable : ce personnage, le pire ou le meilleur des êtres, peut avoir mené et être appelé à mener la pire ou la meilleure des existences. La mise en question du déterminisme est du même ordre, mais plus marquée, quand le romancier, se plaçant encore du point de vue de l'interprète, choisit de ne pas répondre aux questions que suscite le corps d'un personnage : on a déjà souligné que l'on ne saurait jamais exactement ce qu'il en est du passé de monsieur de Jordy, ou de celui de Mlle Michonneau à propos de qui le narrateur multiplie les hypothèses. Tout n'est donc pas lisible sur un corps, et si le passé n'est pas déchiffrable en lui parce que des causes différentes, tenant ici aux sentiments, aux mœurs, à l'activité sociale, peuvent produire des effets similaires – il s'agit cette fois de signes acquis – on peut affirmer de nouveau que, les traces du déterminisme se confondant, le déterminisme lui-même n'est plus repérable, et s'en trouve comme suspendu. Les mélanges décidément brouillent les cartes. Plus radicalement, le romancier parfois formule l'hypothèse d'un autre destin possible pour son personnage. On se souvient, une fois de plus, du portrait de Natalie Evangelista dans *Le Contrat de mariage*, jeune fille au physique trompeur même pour les plus perspicaces. Or Balzac nous amène à concevoir un observateur non seulement sagace mais actif au

point de cultiver, « maître habile », les bonnes qualités de la jeune fille au détriment des mauvaises, on l'a dit ; en d'autres termes, l'histoire de Natalie aurait pu être différente si elle avait rencontré un homme autre que Paul de Manerville (*CM*, III, 550). N'est-ce pas créer une belle brèche dans le déterminisme physiognomonique que d'évoquer le hasard d'une rencontre qui eût pu tout changer ? De pareilles hypothèses, qui amènent à concevoir la possibilité d'un autre destin que le destin effectif, rappellent la façon dont Chateaubriand parle de sa vie dans les *Mémoires*. À l'irréel du passé, il imagine volontiers pour lui un tout autre parcours, et par là insère de l'aléatoire dans son histoire personnelle.

La brèche dans le déterminisme individuel, Balzac l'opère également en réduisant le portrait physique dont les détails ne sauraient alors annoncer la suite en donnant l'impression que le corps et le caractère qu'il manifeste conditionnent la vie. On le voit dans *Le Père Goriot*, œuvre d'autant plus intéressante qu'il s'agit là d'un autre roman de formation, antérieur à *Illusions perdues* ; le genre en est, paradoxalement il est vrai, suggéré par les représentations sur papier verni des « principales scènes de *Télémaque* », dans la salle à manger de la pension Vauquer (*PG*, III, 53). Or Rastignac, le héros, est fort rapidement décrit par rapport à Lucien de Rubempré, et par rapport aux autres personnages dont les portraits encadrent le sien, puisque, on le sait, le romancier s'emploie, au début de cette œuvre, à brosser l'image des clients de Mme Vauquer. Si ses manières montrent l'éducation choisie du jeune homme tandis que la mise en exhibe la pauvreté, on ne peut guère tirer d'elles, ni du corps en général, de conclusions pour l'avenir – on se rappelle de même l'incertitude qui pèse quant aux modèles littéraires à l'œuvre dans ce début de roman :

Eugène de Rastignac avait un visage tout méridional, le teint blanc, des cheveux noirs, des yeux bleus. Sa tournure, ses manières, sa pose habituelle dénotaient le fils d'une famille noble, où l'éducation première n'avait comporté que des traditions de bon goût. S'il était ménager de ses habits, si les jours ordinaires il achevait d'user les vêtements de l'an passé, néanmoins il pouvait sortir quelquefois mis comme l'est un jeune homme élégant. Ordinairement il portait une vieille redingote, un mauvais gilet, la méchante cravate noire, flétrie, mal nouée de l'étudiant, un pantalon à l'avenant et des bottes ressemelées. (*PG*, III, 60)

Dans ces conditions, Rastignac paraît plus ouvert que Lucien de Rubempré. Contraint à un « combat », il se développe, en effet, autant en vertu qu'en vices : « Depuis un mois il s'était d'ailleurs développé chez Eugène autant de qualités que de défauts » (*ibid.*, 132-133). Il

connaît de véritables hésitations, et opère de vrais choix dans son parcours, comme si à travers lui était mise en œuvre une vraie liberté, on y revient. L'importance de ses délibérations intimes, elles-mêmes combats intérieurs, frappe :

« Être fidèle à la vertu, martyr sublime ! Bah ! tout le monde croit à la vertu ; mais qui est vertueux ? Les peuples ont la liberté pour idole ; mais où est sur la terre un peuple libre ? Ma jeunesse est encore bleue comme un ciel sans nuage : vouloir être grand ou riche, n'est-ce pas se résoudre à mentir, plier, ramper, se redresser, flatter, dissimuler ? [...] Eh bien, non. Je veux travailler noblement, saintement ; je veux travailler jour et nuit, ne devoir ma fortune qu'à mon labeur. » (*Ibid.*, 146)

En se débattant contre sa conscience, en sachant qu'il faisait mal et voulant faire mal, en se disant qu'il rachèterait ce péché véniel par le bonheur d'une femme, il s'était embelli de son désespoir, et resplendissait de tous les feux de l'enfer qu'il avait au cœur. (*Ibid.*, 195)

Il avait vu les trois grandes expressions de la société : L'Obéissance, la Lutte et la Révolte ; la Famille, le Monde et Vautrin. Et il n'osait prendre parti. (*Ibid.*, 262)

À cause de ce que l'on a dit sur le rapport entre le corps et l'histoire de Lucien, et parce qu'*Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes* sont des romans postérieurs au *Père Goriot*, on peut considérer que la vision de Balzac quant à l'ouverture des destins s'est assombrie avec le temps. Toutefois, en ce qui concerne le cas même de Lucien, on remarque, à la réflexion, quelque mince décalage dans le rapport portrait/récit qui permet à son tour de réintroduire une petite part d'indéterminé dans le parcours du jeune homme. Il s'agit d'un détail concernant ses mains :

Il avait les mains de l'homme bien né, des mains élégantes, à un signe desquelles les hommes devaient obéir et que les femmes aiment à baiser. (*IP*, V, 145)

Dans la suite, on ne voit pas quels sont ces hommes qui « devaient obéir » aux mains de Lucien, le jeune homme étant même appelé, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, à obéir, plutôt qu'à commander. Certes, on peut comprendre « devaient » comme l'équivalent de « auraient dû », auquel cas Balzac soulignerait d'emblée une faille dans la personnalité et le parcours du personnage, décidément promis à l'échec en dépit de dons certains. Si l'on laisse au verbe sa valeur prospective, on peut aussi considérer comme une fausse piste cette précision. On peut enfin la tenir pour une négligence, voire une inadvertance inspirée qui suggère, aussi mince soit le détail, que tout

n'était pas exactement déterminé, prédéterminé, dans la vie du jeune homme : il aurait dû réussir son parcours social, exercer un charisme actif sur son entourage – mais les circonstances, ou encore ses propres et libres choix ou renoncements (la place de la volonté est en lui une place vide) en auraient décidé autrement. Un décalage assez proche se constate dans le portrait d'un personnage secondaire dont on a déjà parlé, Asie. Curieusement étant donné l'ensemble de la description (il est question notamment de « tigre » à propos de ses yeux comme à propos de ceux de Jacques Collin dont elle est la tante et la complice, et de ses dents « entrecroisées », signe dans *La Comédie humaine*, de prédisposition au meurtre), et curieusement pour qui a lu la suite, le narrateur met en avant la « lâcheté » lorsqu'il caractérise l'expression générale de cette physionomie étonnante, épouvantable :

Asie, qui paraissait être née à l'île de Java, offrait au regard, pour l'épouvanter, ce visage cuivré particulier aux Malais, plat comme une planche, et où le nez semble avoir été rentré par une compression violente. L'étrange disposition des os maxillaires donnait au bas de cette figure une ressemblance avec la face des singes de la grande espèce. Le front, quoique déprimé, ne manquait pas d'une intelligence produite par l'habitude de la ruse. Deux petits yeux ardents conservaient le calme de ceux des tigres, mais ils ne regardaient point en face. Asie semblait avoir peur d'épouvanter son monde. Les lèvres, d'un bleu pâle, laissaient passer des dents d'une blancheur éblouissante, mais entrecroisées. L'expression générale de cette physionomie animale était la lâcheté. (*SetM*, VI, 483)

Pourquoi parler de « lâcheté » alors que le personnage, au contraire, inspiré par un dévouement complet à l'égard de Jacques Collin, fera preuve d'audace dans le danger ? S'agit-il de montrer les limites de la physiognomonie, les limites de l'interprétation des visages ? Si tel n'est pas le projet du romancier, c'est du moins la conclusion que l'on pourrait tirer de la mise en rapport du portrait et du récit ; de ce fait on aurait encore là comme le sursaut d'une pensée non déterministe. Et en matière de conception du personnage, peut-être peut-on rapprocher ces deux cas de celui de Julien Sorel, dont l'imprévu dans le comportement, en particulier au moment de la tentative de meurtre, opérée comme en songe, a pu choquer les lecteurs de l'époque³⁰ ; pour le héros du *Rouge*, qui de la haine³¹ passe à l'amour en fin de livre,

30. Le narrateur énonce le caractère imprévisible de cette personnalité : «La profondeur, l'inconnu du caractère de Julien eussent effrayé, même en nouant avec lui une relation ordinaire.» (*Le Rouge et le Noir*, *op.cit.*, p. 334)

31. «De grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu, étaient animés en cet instant de l'expression de la haine la plus féroce. Des cheveux châtain foncé, plantés fort bas, lui donnaient un petit front, et, dans les moments de colère, un air méchant. [...] Objet des mépris de tous à la maison, il haïssait ses frères et son père [...]». (*Ibid.*, p.26-27)

comme pour Lucien, ou Asia, il y a de l'imprévisible, de l'inexplicable, du contradictoire, voire de la liberté dans le cas des jeunes gens, au risque d'une brèche dans la cohérence narrative.

L'imprévisible peut enfin tenir à la possibilité toute chrétienne de la conversion, dont les modèles sont Paul et Madeleine. E. Pommier souligne que Félibien, dans la deuxième moitié du XVII^e, s'était insurgé contre la métoposcopie en avançant qu'un destin pouvait toujours être modifié par Dieu – la pensée chrétienne dénonçant là encore la conception astrologique (qu'elle rencontrait, en revanche, dans l'idée de prédestination) : « [...] le visage de Paul de Tarse, par exemple, persécuteur des chrétiens, ne peut être le même que celui de Paul devenu l'apôtre du Christ ; ni le visage de Madeleine pécheresse le même que celui de Madeleine repentie » explique É. Pommier³². Sur cette possibilité de la conversion providentielle, Hugo lui-même a rêvé dans *Les Misérables* à travers le personnage de Jean Valjean dont les premières descriptions physiques ne donnent aucunement les germes d'une conversion en monsieur Madeleine. Dans *Le Curé de village*, le visage de Farrabesche, en dépit de sa douceur actuelle, révèle, quant à lui, une prédisposition intime à la « férocité »³³ ; mais transformé par la parole de l'abbé Bonnet, par l'action de la grâce divine, l'homme a choisi la religion et la vertu. De là cette douceur extrême en ses traits, au moment où Véronique Graslin le rencontre, douceur qui recouvre comme un voile la « férocité » non pas annulée certes, mais domptée. Et les effets de la Providence se manifestent encore en Benassis, en lequel Dieu rencontre le sage antique s'il est vrai que le triomphe de la vertu chez cet homme à visage de Silène non seulement rappelle le travail sur lui-même que le philosophe disait avoir effectué, mais aussi prouve l'accomplissement des dessins divins ; ce personnage au passé coupable, mais au présent édifiant, déclare en effet :

Le doigt de Dieu me parut donc avoir fortement tracé ma destinée, quand je songeai que la première pensée grave de ma jeunesse m'avait fait incliner vers l'état de médecin, et je résolus de le pratiquer ici. (*MC*, IX, 574)

C'est une autre et ultime façon de résoudre l'épineux cas Socrate, les désordres de l'être et du paraître, le mélange de la laideur et de la

32. É. Pommier, *Théories du portrait*, p. 248.

33. « Mme Graslin, à qui ce nom ne disait rien, regarda cet homme et observa dans sa figure, excessivement douce, des signes de férocité cachée : les dents mal rangées imprimaient à la bouche, dont les lèvres étaient d'un rouge de sang, un tour plein d'ironie et de mauvaise audace ; les pommettes brunes et saillantes offraient je ne sais quoi d'animal. Cet homme avait la taille moyenne, les épaules fortes, le cou rentré, très court, gros, les mains larges et velues des gens violents et capables d'abuser de ces avantages d'une nature bestiale. Ses dernières paroles annonçaient d'ailleurs quelque mystère auquel son attitude, sa physionomie et sa personne prêtaient un sens terrible. » (*CV*, IX, 765)

vertu. Le pasteur Lavater, qui n'en parle pas, aurait-il désavoué un pareil point de vue ?

En conclusion

Pourquoi tant de détails physiques dans les portraits de *La Comédie humaine* ? Une pareille question revenait à s'interroger, en tenant pour admis le génie personnel de Balzac, sur les conditions d'émergence de son style, et sur les effets recherchés ou tout simplement produits par lui.

Dans un contexte romanesque et doctrinal défaillant, la physiognomonie est apparue comme un arrière-plan particulièrement fécond pour la création balzacienne. Cette première thèse en a appelé une seconde : Balzac a la conscience de vivre à une époque de « macédoines » sociales¹, et le détail physiognomonique lui permet de restituer celles-ci, et de les rendre lisibles ; voire, la pratique du détail qui permet de rendre compte d'une prolifération des mélanges, la suscite, en un cercle fécond. Dans *La Comédie humaine*, ils s'étendent, en effet, aux domaines esthétique, éthique, sexuel, existentiel, à leurs rapports ; et sur le plan narratif, les horizons de récit souvent se multiplient par le détail qui entraîne mélange de références, de modèles littéraires, de points de vue, et à terme mélange des horizons de vie pour le personnage. Voilà qui perturbe les lois et les repères habituels... Ainsi, l'origine de l'enseigne de la pension Vauquer qui ouvre la voie aux « macédoines » les moins concevables (« *Pension bourgeoise des deux sexes et autres* ») pourrait être plaisamment emblématique ; cette formule, Balzac l'aurait trouvée, de plus, dans un journal appelé *La Lorgnette*, comme si une lorgnette était d'autant plus nécessaire que les mélanges étaient plus vertigineux².

Balzac réagit donc aux mélanges qu'il constate dans son monde et réproouve, par la pratique du mélange détaillé ; ce faisant, il s'éloigne doublement des conventions littéraires héritées de la rhétorique précisément réticente à l'égard des détails en lesquels le romancier, quant à lui, voit désormais le « mérite des ouvrages improprement appelés *Romans* » (I, 1175)³, et soucieuse de préserver les hiérarchies de styles et de genres. Mais sans doute les conventions en matière de détails étaient-elles plus fortes à l'époque que les conventions en matière de séparations stylistiques et génériques puisque les contemporains ont

1. N.Mozet a souligné l'importance de la question des mélanges dans « Temps historique et écriture romanesque. 1830 a consommé l'œuvre de 1793 », in *L'Année balzacienne* 1990, p.233-241.

2. R.Fortassier commente en note (et l'on relèvera aussi le mot « macédoine ») : « M.Bruce Tolley a découvert l'origine de cette indication singulière dans *La Lorgnette* [...]. On y rencontre en effet, sous la rubrique « Macédoine », dans le numéro du 22 juin 1824, les lignes suivantes : « On lit sur le Boulevard, derrière le Jardin du Roi : Pension bourgeoise des deux sexes et autres ... Comment l'entend la maîtresse de la pension bourgeois ? » (*PG*, III, 1224)

réagi sur ce point-là plutôt que sur celui-ci, puisque Balzac se justifie sur ce plan-là plutôt que sur l'autre.

On a pu, ainsi, esquisser les rapports complexes de la rhétorique avec la physiognomonie, physiognomonie d'obédience chrétienne, chez Lavater, à la différence de ce qu'elle était à ses origines, ce qui a des conséquences notables du point de vue esthétique, et sur le plan de la pensée du sujet.

Celle-ci s'avère complexe dans les portraits balzaciens. On a remarqué l'importance étonnante accordée au temps, la conception qui s'impose d'un sujet pris, le corps en témoigne, dans un temps personnel et collectif – par quoi le romancier se démarque nettement de Lavater. Et la subtilité, sans précédent chez ce dernier, des moyens qui permettent à Balzac de représenter l'individu dans le personnage, en particulier sur fond de types mélangés, la subtilité des moyens qui lui permettent de créer la référence individuelle, frappe : on voit comment la fiction énonce le singulier. De même, frappe la mosaïque de pensées que propose *La Comédie humaine*, pensées contradictoires aussi bien puisque se côtoient ou se confrontent rationalisme et irrationalisme (c'est le double héritage des Lumières et de l'illuminisme), vision déterministe et pensée de la liberté, du hasard ou de la Providence. La pensée du mélange débouche sur un mélange de pensées.

Ces « macédoines » amènent à parler de crise d'identité, crise d'identité généralisée dans ses enjeux (sur le plan sexuel, pourquoi un des plus fameux héros balzacien préfère-t-il les hommes ?), et dans ses sujets : la bourgeoisie n'est pas seule en cause, quoique la démocratisation du portrait peint que *La Comédie humaine* évoque, indique chez elle en particulier, dans la fiction comme dans la réalité, la recherche, donc le manque d'une image de soi satisfaisante⁴. De cette crise on trouve des échos ailleurs, par exemple en dehors du roman chez un Chateaubriand, aristocrate marqué par les conséquences de la secousse révolutionnaire, et qui se présente, dans ses

3. Extrait d'une note de la première édition des *Scènes de la vie privée*. J.Gleize présente le détail comme une notion «anti-classique», romantique, et elle cite l'*Avertissement du Gars* (VIII, 1681) : «[Notre littérature moderne] n'a plus que l'immense vérité des détails : l'idéalisation des formes, la longue concrétion de ces œuvres sublimes où l'on a mis le germe de tout, de ces situations fécondes à peine effleurées est hors de notre portée. Dans ce genre tout est dit.» («*Immenses détails*. Le détail balzacien et son lecteur», in *Balzac ou la tentation de l'impossible*. Études réunies et présentées par Raymond Mahieu et Franc Schwerewegen, Paris, SEDES, 1998, p.97-106).

4. À propos de la réalité historique A.Corbin écrit : «Pour le bourgeois, hanté par le rôle de héros fondateur, il ne s'agit plus, comme naguère pour l'aristocratie, de s'inscrire dans la continuité des générations, mais de créer une lignée, dont il se doit d'inaugurer le prestige par sa réussite personnelle, dont il se doit de la commémoration est aussi celui de la fondation des généalogies boutiquières, fièrement affichées.» (A.Corbin, «Le secret de l'individu», in *Histoire de la vie privée*, tome 4. *De la Révolution à la grande guerre*, Paris, Points/Seuil, 1999, «La démocratisation du portrait», p.392). Au siècle suivant, J.Green ouvre son roman, *Adrienne Mesurat*, sur la description d'une galerie de portraits d'ancêtres dans une famille bourgeoise.

Mémoires, comme un « être chimérique », comme un « androgyne bizarre »⁵. Chimère, androgynie, bizarrerie, voilà des notions chères à Balzac, sans doute lui-même, comme notre époque, « en quête d'identité » selon la formule de N.Mozet⁶.

Toutefois, s'il y a crise identitaire, Balzac respecte l'intégrité de ses créatures ; et même il s'efforce par le détail de recomposer l'identité problématique. À ses successeurs de la mettre en péril plus radicalement à propos des leurs. Elle perd de sa consistance, en effet, quand, dans des portraits de groupe, la description détaillée devient collectiviste plutôt que collective ; c'est le cas chez Flaubert, dans ces tableaux où les parties du corps et de l'habillement sont traitées en série, de sorte qu'est minée l'individualité (indivisible) du corps de chacun, par exemple lors du fameux bal à la Vaubyessard :

Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchons d'or tournaient dans des mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus. Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bluets.⁷

À vrai dire Balzac, dans *La Peau de chagrin*, commence de même sa description des femmes présentes à l'orgie à laquelle participe Raphaël :

C'était une haie de fleurs mêlées de rubis, de saphirs et de corail ; une ceinture de colliers noirs sur des cous de neige, des écharpes légères flottant comme les flammes d'un phare, des turbans orgueilleux, des tuniques modestement provocantes.

Mais il retrouve vite l'entité de la personne selon l'âge et le sexe, la classe sociale, ou l'appartenance nationale ; il distingue ensuite, en effet, des « jeunes filles », des « beautés aristocratiques », « une Anglaise », « la Parisienne », des « Italiennes »... (*PCh.*, X, 110). Flaubert se complait en ce que la personne physique, à la manière

5. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, première partie, livre 11, p.350 : «Aventureux et ordonné, passionné et méthodique, il n'y a jamais eu d'être à la fois plus chimérique et plus positif que moi, de plus ardent et de plus glacé ; androgyne bizarre, pétri des sangs divers de ma mère et de mon père».

6. «Alors on peut se demander qui était Balzac. [...] Se dessine peu à peu l'image d'un homme lui-même en quête d'identité, dont l'histoire personnelle a été rythmé par les ruptures politiques : Empire, Restauration, Monarchie de Juillet, révolution de 1848» écrit N.Mozet («La critique balzacienne : objectifs et outils», *Magazine littéraire*, fév.1999, p.59-61).

7. Flaubert, *Mme Bovary* (1857), Paris, Gallimard, Folio, 1972, p.83.

impressionniste, soit au même titre que les choses élément du décor, en ce qu'elle soit traitée comme eux, jusqu'à la dilution d'identité – car les « mères » évoquées à la suite des « chevelures » constituent un autre groupe que celui des « femmes assises ». De même, « la main d'une femme un peu maigre » devient pure palette de couleurs sous la plume d'un Baudelaire :

Si l'on veut examiner le détail dans le détail, sur un objet de médiocre dimension, – par exemple, la main d'une femme un peu sanguine, un peu maigre et d'une peau très-fine, on verra qu'il y a harmonie parfaite entre le vert des fortes veines qui la sillonnent et les tons sanguinolents qui marquent les jointures ; les ongles roses tranchent sur la première phalange qui possède quelques tons gris et bruns. Quant à la paume, les lignes de vie, plus roses et plus vineuses, sont séparées les unes des autres par le système des veines vertes ou bleues qui les traversent. L'étude du même objet, faite avec une loupe, fournira dans n'importe quel espace, si petit qu'il soit, une harmonie parfaite de tons gris, bleus, bruns, verts, orangés et blancs réchauffés par un peu de jaune ; – harmonie qui, combinée avec les ombres, produit le modelé des coloristes, essentiellement différent du modelé des dessinateurs, dont les difficultés se réduisent à peu près à copier un plâtre.⁸

Et l'intégrité du sujet, dès lors, est encore menacée parce que l'équilibre du tout et de la partie n'est plus respecté : les détails « centrifuges », dont celui de la marque des ongles dans le passage cité de Flaubert, font loucher sur la partie au détriment de l'ensemble ; Zola à son tour nous fait loucher dans *La Curée* sur un poil agrandi par la loupe de Renée (on pense à celle de Baudelaire) au point de devenir monstrueux et de n'avoir plus sa place dans le tout ; c'est une pièce détachée, comme les rides et les « trous mal bouchés » :

Un jour même, elle se fit apporter une forte loupe, ayant cru apercevoir un poil sur le nez de l'Écrevisse. Et, en effet, la loupe montra un léger fil d'or qui s'était égaré des sourcils et qui était descendu jusqu'au milieu du nez. Ce poil les amusa longtemps. Pendant une semaine, les dames qui vinrent durent s'assurer par elles-mêmes de la présence du poil. La loupe servit dès lors à éplucher les figures des femmes. Renée fit des découvertes étonnantes ; elle trouva des rides inconnues, des peaux rudes, des trous mal bouchés par la poudre de riz. Et Maxime finit par cacher la loupe, en déclarant qu'il ne fallait pas se dégoûter comme cela de la figure humaine.⁹

Ces déformations et ces dégoûts auront leurs échos en peinture, de Soutine à Bacon, jusqu'à la défiguration, perte ou saccage d'identités, en souffrance.

8. Baudelaire, *Salon de 1846*, III. «De la couleur», in *Œuvres complètes, op.cit.*, vol.1, p.224.

9. Zola, *La Curée* (1871), Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p.144.

Annexe :

perspectives sur la rhétorique du portrait

Dans la rhétorique¹ antique, encore largement présente dans les traités du XIX^e dont elle est le fond, la catégorie du portrait est presque introuvable. L'apparence physique, dont la description souvent ne porte pas de nom particulier, fait notamment partie des attributs de la personne dont on peut tirer des arguments pour les trois genres de la rhétorique. Cicéron, dans le *De Inventione*, au livre I, annonce :

Tout cas est étayé par une argumentation dérivée soit des attributs des personnes, soit des attributs des actions. Et pour les personnes, voici quels sont, pensons-nous, les attributs : le nom, la nature, le genre de vie, la condition, la façon d'être, la sensibilité, les goûts, les intentions, la conduite, les coups du sort, les propos tenus. [...] Il est difficile de définir la nature en soi. Mais il est plus facile d'en dénombrer les éléments dont nous avons besoin pour ces préceptes. [...] Et, pour le genre humain, on envisage le sexe – soit masculin, soit féminin –, la race, le lieu de naissance, la parenté, l'âge. [...] En outre on considère les qualités et les défauts naturels de l'âme ou du corps, en procédant ainsi : est-il fort ou faible ? grand ou petit ? beau ou laid ? rapide ou lent ? vif ou un peu mou ? doué ou non de mémoire ? affable ou rustre ? réservé, endurant ou l'inverse ? Et d'une manière générale on envisage tout ce qui, dans l'âme et le corps, vient de la nature.²

Au livre II, Cicéron parle encore des conjectures à tirer des attributs de la personne, pour tous les genres oratoires. Parmi ces attributs figure l'apparence physique, qui ne correspond toujours pas à une notion particulière³. Dans l'*Institution oratoire*, la représentation du corps est abordée par Quintilien lors de l'étude d'ensemble des causes et des catégories qui permettent de traiter les causes⁴ ; il n'y a pas non plus de terme spécifique. On peut remarquer, toutefois, que les arguments à tirer des attributs de la personne sont en particulier développés par les auteurs dans les parties consacrées au discours épideictique⁵. Reprenant une distinction traditionnelle, l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* écrit par exemple :

1. Cette annexe est destinée à compléter les informations sur la rhétorique données en introduction.

2. Cicéron, *De Inventione*, Paris, «Les Belles lettres», texte établi et traduit par G.Achard, 1994, livre 1, XXIV, 34.

3. *Ibid.*, livre II, IX, 29-30.

4. Quintilien, *l'Institution oratoire*, tome II, livres II et III, texte établi et traduit par J.Cousin, Paris, «Les Belles Lettres», 1976, III, 6, 25.

Un éloge peut concerner ce qui est extérieur à l'individu, ce qui est physique, ce qui est moral. Est extérieur ce qui peut résulter soit du hasard soit de la bonne ou de la mauvaise fortune : la naissance, l'éducation, l'argent, les signes du pouvoir, les titres de gloire, la patrie, les amitiés et toutes les choses similaires ou leurs contraires. Sont physiques les qualités ou les défauts que la nature a donnés à notre corps : agilité, vigueur, prestance, santé ou leurs contraires. Sont moraux ceux qui dépendent de notre jugement et de notre réflexion : la sagesse, la justice, le courage, la modération et leurs contraires.⁶

Certes, la représentation du physique, tant qu'elle constitue un argument, n'a toujours pas de statut particulier. Toutefois dans le livre de ce même ouvrage consacré à l'élocution, l'auteur a recours à deux mots, *effictio* (*characterismos*, *eikonismos* en grec) et *notatio* (*ethopoia* en grec), pour désigner et distinguer description physique et description morale, alors que chez la plupart des rhéteurs antiques la représentation du corps est volontiers l'un des domaines de pratique d'une autre figure : ainsi l'*ekphrasis* (description détaillée qui met sous les yeux ce qui est montré : personnes, événements, moments, lieux, animaux, plantes...) et le parallèle (qui « consiste à comparer entre eux deux objets dans ce qu'ils ont de louable ou de blâmable »⁷) peuvent porter entre autres sur l'apparence extérieure⁸ ; la représentation de celle-ci, tout en relevant de l'élocution, n'est pas dans ces cas une figure à part entière. Elle le devient dans la *Rhétorique à Hérennius*. Mais, il est vrai, c'est la *notatio* qui attire toute l'attention du rhéteur, et elle prend aussitôt, dans l'exemple développé, un tour général qui l'apparente au « caractère » ; on croirait lire du Théophraste, ou les descriptions consacrées aux mœurs, dans la *Rhétorique*, par son maître, Aristote. Quant

-
5. Dans le *De Inventione*. Cicéron précise à propos de l'éloge et du blâme qu'ils «seront tirés des attributs des personnes, attributs dont nous avons parlé plus haut. Mais si l'on veut traiter de ceux-ci de manière plus méthodique, il sera possible de les diviser en éléments moraux, physiques et extérieurs. [...] les qualités du corps sont la santé, la prestance, la vigueur, l'agilité [...]» (Livre II, LIX.177). Quintilien parle aussi de la description physique des personnes dans la partie consacrée à l'éloge : «L'éloge du personnage lui-même doit se tirer de son caractère, de son physique et d'éléments extérieurs.» (III, 7, 12)
 6. *Rhétorique à Hérennius*, texte établi et traduit par G.Achard, Paris, «Les Belles Lettres», 1989, III, 10. On n'est pas sûr de l'auteur ni de la date de cet ouvrage que l'on situe entre mi-86 et fin 83 av.J.C.
 7. M.Patillon, *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1990, p.149.
 8. Voir les *Progymnasmata*, ou exercices préparatoires (à recevoir l'enseignement des rhéteurs) qui datent des débuts de l'époque impériale, et ont été traduits par Priscien en latin au début du VI^e siècle. On peut consulter la traduction espagnole : *Ejercicios de retóricas*. Teon, Hermogene, Aftonio, Madrid, Biblioteca clasica Gredos, 158, 1991. Ces manuels sont remis en circulation dans les collèges de Jésuites de la Renaissance au XIX^e siècle (sur ce point voir «Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique», par Fr.Douay-Soublin, in Chervel et Compère (éd.), *Les Humanités classiques*, p.151-186). Les exercices sont censés correspondre à la pratique des formes élémentaires mises en œuvre par les discours littéraires. Il y est donc question de représentation de l'apparence physique dans l'éloge et le blâme, et à propos du parallèle (qui peut porter entre autres sur les qualités corporelles) ou de l'*ekphrasis*. Comme exemple de description de personnes, Théon propose en particulier *L'Odyssée*. XIX, 246, et *L'Iliade* II, 217 : un vers ou deux dans chaque cas !

à l'*effictio*, qui sert à faire reconnaître celui dont on parle, elle n'est traitée que fort rapidement, et même, le rhéteur conseille en ce domaine la concision⁹.

Donc le statut de la représentation de l'apparence physique, argument, partie de figure ou figure, est plutôt variable et sans grande consistance dans la rhétorique antique. On peut toutefois retenir que son rattachement privilégié au genre épидictique et à l'élocution met en valeur, au moins potentiellement, sa fonction ornementale.

Cela se confirme dans les arts poétiques du Moyen Âge¹⁰. On y traite de la représentation des corps dans la description, figure du discours et moyen de l'éloge et du blâme. Cette corrélation peut aider à comprendre que, selon Faral, « [...] dans toute la littérature du Moyen Âge, la description ne vise que très rarement à peindre objectivement les personnes et les choses et qu'elle soit toujours dominée par une intention affective qui oscille entre la louange et la critique »¹¹. Il s'agit, dans une description physique, de faire impression sur le lecteur, de susciter en lui de l'admiration ou de la répulsion, la recherche de l'effet, par l'ornement, se fondant sur des clichés de la beauté ou de la laideur, cette fois longuement illustrés par des exemples détaillés, qui procèdent de la tête aux pieds. De ces clichés on trouve maintes illustrations dans le roman médiéval¹², et encore des échos, on l'a annoncé, dans la littérature romanesque héroïque du XVII^e siècle.

Car les traités de rhétorique ou de poétique postérieurs au Moyen Âge, autant qu'on puisse en présenter un rapide survol, défendent une conception de la représentation physique proche, sur le plan de la fonction, de la conception médiévale – quand ils en parlent, car la description du corps n'est pas toujours considérée. Si elle l'est, elle peut prendre le nom de « prosopographie » par opposition à l'« éthopée », peinture des mœurs ; elle figure souvent à l'article « hypotypose » ou à l'article « description » sous le nom de « prosopographie » ou de « portrait », le mot pouvant aussi désigner la simple description

9. *Rhétorique à Herennius*, IV, 63.

10. E. Faral, *Les Arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924.

11. *Ibid.*, p. 76.

12. A.M. Colby met l'accent dans le chapitre trois de son ouvrage sur le recours à l'éloge et au blâme qui interdit le mélange d'appréciations valorisantes et dévalorisantes, et pousse à l'emploi de stéréotypes de la beauté ou de la laideur (*op.cit.* p. 90). L'auteur note aussi la fonction du portrait d'un beau personnage : annoncer qu'il va jouer un rôle important et attirer la sympathie ; c'est le contraire pour un portrait de personnage laid (p. 99).

morale, ou la description à la fois physique et morale¹³ ; parfois il est question de portrait à propos de la narration¹⁴, et pour certains il constitue un genre, quand il est détaché, plutôt qu'une figure : Lanson le présentera, au même titre que la maxime, comme une « forme fixe » de la prose¹⁵. On le voit, la définition et le statut de la notion ne sont pas stabilisés.

Mais surtout, le projet d'éloge ou de blâme, qui tend à l'idéalisation ou à l'anti-idéalisation au détriment de la réalité du modèle, s'il existe, ou au péril du vraisemblable, persiste et s'impose, les propos de Richelet le montrent :

Le portrait est une description grave, enjouée, ou satirique de quelque personne ; il en a pour matière le corps, l'esprit, les vertus ou les vices. Son caractère est fleuri, et naturel. On fait le portrait en vers, ou en prose, ou en vers et en prose tous ensemble. Les choses s'y tournent d'une manière à inspirer de l'estime, de l'amour, ou de la haine [...]. Il ne faut pourtant pas peindre si fort d'après nature qu'on n'aille un peu au-delà ; mais sans choquer la vraisemblance.¹⁶

Ou il ressort de la nature des exemples, comme chez Fontanier qui traitant de prosopographies fictives, cite Milton, Fénelon, ou un conte de Voltaire ; dans celui-ci, par exemple, la laideur de la fée Urgelle est décrite en termes attendus dans le cadre d'un vitupère :

Il ne vit plus qu'une vieille édentée,
Au teint de suie, à la taille écourtée,
Pliée en deux, s'appuyant d'un bâton ;

-
13. L'Abbé Bateau dit de l'hypotypose qu'elle «répond à ce qu'on appelle en français image, portrait, récit frappé, description» ; elle «peint l'extérieur des hommes» ; «cette image s'appelle parfois «prosopographie», ajoute-t-il et l'on parle d'«éthopée» quand sont peintes les mœurs (*Principes abrégés de la littérature à l'usage de l'École militaire*, deuxième édition augmentée, Paris, chez Nyon, 3 volumes, 1784, 1789, 1790 ; voir dans «Des genres en prose», le développement sur l'hypotypose). J.V.Le Clerc, dans la partie consacrée aux figures, écrit à l'article «hypotypose», qu'elle «peint l'objet avec des couleurs si vives et des images si vraies, qu'elle le met en quelque façon sous les yeux» ; dans ce cadre, l'effiction ou prosopographie représente «les traits extérieurs d'une personne, le visage, l'air, le maintien» ; l'éthopée est la représentation des mœurs, et la réunion des deux constitue un caractère ou portrait – notions en revanche clairement distinguées par un Marmontel, la dernière désignant la représentation d'une personne particulière et réelle, à la différence de la première, de portée générale (J.V.Le Clerc, *Nouvelle rhétorique extraite des meilleurs écrivains anciens et modernes* (1822), 22^e édition, Paris, Imprimerie et librairie classiques, Delalain frères, successeurs, 1883, p.275 ; J.F.Marmontel, *Éléments de littérature*, tome cinquième, *op. cit.*, «Portrait», p.459). P.Fontanier, dans le cadre des «espèces de descriptions» distingue «prosopographie» et «éthopée», le «portrait», selon lui, combinant l'une et l'autre (*Les Figures du discours* (1821-1827), Paris, Flammarion, 1977, p.420-428).
14. A.Chervel note que, parmi les travaux imposés aux élèves, existait un exercice intitulé «narration» qui consistait en l'écriture de portraits, de parallèles, de descriptions, et de récits (*Histoire de l'éducation*, Janv. 1987, n°33, «Observations sur l'histoire de l'enseignement de la composition française, p.21-34).
15. G.Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, Nizet, 1905-1907, «Les «formes fixes» de la prose. Portraits et maximes».
16. P.Richelet, *Les Plus Belles Lettres des meilleurs auteurs français*, Bruxelles, 1696, p.95 sqq. Dans *La Rhétorique française... où l'on trouve de nouveaux exemples sur les passions et sur les figures* (Paris, P.Le Petit, 1659), R.Bary ne parle pas de portrait mais fait du corps, comme de Dieu, des anges, des âmes etc. l'objet possible d'un éloge. (p.157)

Son nez pointu touche à son court menton ;
D'un rouge brun sa paupière est bordée ;
Quelques crins blancs couvrent son noir chignon ;
Un vieux tapis, qui lui sert de jupon,
Tombe à moitié sur sa cuisse ridée.¹⁷

En matière d'œuvres, et en dehors du récit, le recueil de Mlle de Montpensier à une époque (1659) où le portrait est à la mode, atteste pour la pratique mondaine, de l'importance du projet d'éloge ou de blâme, ne serait-ce que par son titre : *Recueil de portraits et éloges*¹⁸. Le genre du roman héroïque manifeste le même souci épидictique, on l'a dit, ainsi qu'en poésie le genre du blason et de son envers, le contre-blason, au XVI^e siècle.

Bien sûr, l'utilisation de clichés de la beauté ou de la laideur, donc l'idéalisation et son contraire impliquent un renoncement à toute singularisation par l'apparence physique, comme y renonce le caractère pour la représentation morale. On voit donc se manifester des réactions contre l'idéalisation ; elles apparaissent à travers la parodie dans la poésie et dans le roman burlesque¹⁹, ou sous forme plus sérieuse : Condillac, par exemple, à propos de modèles réels et de portraits de mots écrira :

Il faut un grand fonds de jugement pour bien faire un portrait, et la plupart de ceux qui se piquent d'exceller en ce genre, ont tout au plus ce qu'on appelle par abus *esprit*... Ils courent après les antithèses, ils s'épuisent pour trouver des distinctions fines, ils ne songent qu'à faire de jolies phrases, et la ressemblance est la seule chose dont ils ne sont pas occupés.²⁰

Toutefois, il est remarquable que, dans la plupart des traités de rhétorique ou de poétique modernes, peu de précisions soient données sur la manière de portraiturer le physique d'une personne, ou d'un personnage. Certes, Aphonios, rhéteur grec, avait dans ses *Progumnasmata*, traduits et édités au XVI^e et au XVII^e siècles, énoncé une consigne :

17. P.Fontanier, *op.cit.*, p. 426.

18. Sur cet ouvrage voir J.Plantié, *op.cit.*, deuxième partie.

19. *Ibid.*, p. 58 sqq.

20. Condillac, *Œuvres. Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme. L'art d'écrire*, Paris, de l'imprimerie de Ch.Houel, an VI-1798, p.367. Dans l'*Encyclopédie* (tome treizième, à Neufchastel, chez Faulche et compagnie, 1765) de même on lit à l'article «Portrait» (Prose et poésie) : «L'art de bien peindre les qualités particulières de l'esprit et du cœur d'une personne, n'est pas une chose facile. Il faut aussi caractériser l'air qui forme la ressemblance». Et en matière de portrait peint, É.Pommier montre que les attaques contre les représentations flatteuses et mensongères se développent surtout à partir du milieu du XVIII^e siècle (*op.cit.*, p.314 sqq.).

En ce qui concerne la description des personnes, il convient de procéder en partant de ce qui se représente d'abord et en allant vers les extrémités, c'est-à-dire en partant de la tête pour aller jusqu'aux pieds [...] ²¹

consigne assez mal illustrée par l'exemple, tiré d'Homère, de la description (très succincte) d'Euryale, qui va des épaules aux cheveux... Mais, plus vaguement, il s'agit par exemple pour Richelet de rendre « l'air, le visage » ²², et Bary conseille simplement de « considérer sa taille [du modèle], son port, sa grâce, ses proportions, ses couleurs, et son agilité » ²³, ce qui peut se faire aussi bien à la manière de La Bruyère, en quelques traits. Giton par exemple, dans le cadre d'un parallèle avec Phédon « [...] a le teint frais, le visage plein et les joues pendantes, l'œil fixe et assuré, les épaules larges, l'estomac haut, la démarche ferme et délibérée » ²⁴. Ajoutons que lorsque le portrait physique relève de l'hypotypose, les rhéteurs ou les poéticiens conseillent de donner l'impression que la chose décrite soit mise sous les yeux... Comment ? Les traités sont avares de conseils sur ce point. Cette avarice peut devenir silence, on l'a dit, ou même se renverser en hostilité à l'égard des détails physiques.

Absence, ou assujettissement au projet d'éloge ou de blâme, tels sont les traits que l'on peut mettre en avant pour rendre compte de la place du portrait dans la rhétorique.

21. *Aphthonii sophistae progymnasmata*, Paris, édition jésuite, 1685 ; texte cité et traduit par Ph.Hamon, dans *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p.24.

22. Richelet, *op.cit.*, p.95.

23. Bary, *op.cit.*, p.157.

24. La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, GF-Flammarion, 1965, p.187.

Bibliographie

Œuvres de Balzac

La Comédie humaine, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1965-1966, 7 vol.

La Comédie humaine, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

Œuvres diverses, sous la direction de Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Roland Cholet, René Guise et Nicole Mozet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1990 ; avec la collaboration de Roland Cholet, Christiane Guise et René Guise, tome II, 1996.

Œuvres complètes, sous la direction de Maurice Bardèche, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1956-1963, 28 vol.

Correspondance, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier, 1960-1969, 5 vol.

Balzac. Écrits sur le roman. Anthologie, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de poche, 2000.

Autres œuvres données en référence

Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle, Paris, Poésie/Gallimard, 1987.

Anthologie thématique de la poésie amoureuse baroque (1570-1620), Paris, 10/18, 1979, présentée par G. Mathieu-Castellani.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Le Club du meilleur livre, vol.1, 1955.

BELLEAU, Rémy, *Œuvres poétiques*, édition critique sous la direction de G. Demerson, Paris, Champion, 1995.

- BRANTÔME, Pierre de Bourdeille seigneur de, *Les Dames galantes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981.
- CHALLE, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Le Livre de poche, « Bibliothèque classique », 1996.
- CHATEAUBRIAND, René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 1973.
- Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Classiques Garnier, 1989, préface de J.Cl.Berchet.
- CONSTANT, Benjamin, *Adolphe. Le Cahier rouge. Cécile*, Paris, Gallimard, « Folio », 1951-1958.
- DIDEROT, Denis, *Les Deux amis de Bourbonne*, in *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Le Club français du livre, 1971.
- Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
- FÉNELON, Bertrand de Salignac de la Mothe, *Télémaque*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois*, in *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », textes présentés et annotés par A. Adam, 1958.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1966-1974.
- Les Misérables*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1985.
- L'Homme qui rit*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, 2 vol.
- LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- LAFAYETTE, madame de, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996.
- LESAGE, René, *Le Diable boiteux*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984.
- LUCIEN, *Les Portraits*, in *Œuvres*, traduites du grec d'après une copie vérifiée et revue sur six manuscrits de la Bibliothèque du roi, tome troisième, Paris, chez J.-F. Bastien, 1788.

- MARIVAUX, *Le Paysan parvenu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- MERCIER, Sébastien, *Tableau de Paris*, édition établie sous la direction de J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, tomes I et II.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, PUF, tome II, 1965.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.
- RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas, *La Paysanne pervertie*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, 2 vol.
- SAINT RÉAL, César de, *Dom Carlos, in Dom Carlos et autres nouvelles françaises du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.
- SCUDÉRY, Madeleine de, *Clélie. Histoire romaine*, Genève, Slatkine reprints, tome IX, 1973.
- SOREL, Charles, *Le Berger extravagant où parmi des fantaisies amoureuses on voit les impertinences des romans et de la poésie*, Paris, chez Tous-saint du Bray, 1627.
- La Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits, in Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques, songes, visions et romans cabalistiques*, tome XXVI, Amsterdam, 1687.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Livre de poche classique, 1997.
- VOLTAIRE, *Candide, in Romans et contes*, Paris, Garnier, 1960.
- ZOLA, Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, Le Livre de poche, 1984.
- L'Assommoir*, Paris, Le Livre de poche, 1996.
- La Curée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

Critique balzacienne

- BALDENSPERGER, Fernand, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1927.
- BARBÉRIS, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.
- BARDÈCHE, Maurice, *Balzac romancier. La Formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot » (1820-1835)*, Plon 1940, réimp. Genève, Slatkine, 1967.

- BARON, Anne-Marie, *Le Fils prodige. L'Inconscient de « La Comédie humaine »*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », 1993.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BÉRARD, Suzanne J., « Une énigme balzacienne : la *spécialité* », in *L'Année balzacienne* 1965, p. 61-82.
- BONARD, Olivier, *La Peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturales de « La Maison du-chat-qui-pelote » au « Père Goriot »*, Genève, Librairie Droz, 1969.
- BORDAS, Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997.
- « Écriture et peinture », in *Balzac et la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Tours/*farrago*, 1999, p. 119-131.
- BORDERIE, Régine, « Portrait de corps. Questions de ressemblances et de références (Balzac, *L'Interdiction*) », in *Poétique* 97, fév. 1994, p. 65-79.
- « Ressemblance et interprétation. À propos d'un portrait du *Médecin de campagne* », in *La Lecture littéraire* n° 1, « L'Interprétation », Paris, Klincksieck, nov. 1996, p. 71-86.
- Compte rendu de l'ouvrage de Cl. Brémond et Th. Pavel, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critique d'une fiction*, in *Critique*, décembre 1999, n° 631, p. 1039-1044.
- BREMOND, Claude, et PAVEL, Thomas, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, 1998.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Balzac* (1923), tr. fr., Paris, Grasset, 1933.
- DIAZ, José-Luis, « Balzac-oxymore : logiques balzaciennes de la contradiction », in *Revue des Sciences humaines* n° 175, Juil.-Sept. 1979, p. 33-47.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Balzac et l'androgynie dans *La Comédie humaine* », in *L'Année balzacienne* 1973, p. 253-277.
- L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1976.
- GENDZIER, Stephen J., « L'Interprétation de la figure humaine chez Balzac et Diderot », in *L'Année Balzacienne* 1962, p. 181-193.

GLEIZE, Joëlle, « Immenses détails. Le détail balzacien et son lecteur », in *Balzac ou la tentation de l'impossible, études réunies et présentées par R. Mahieu et F. Schuerewegen*, Paris, SEDES, 1998, p. 97-106.

GUICHARDET, Jeanine, « Balzac et le conte de fée », in *Revue des Sciences humaines* n° 175, juil.-sept. 1979, p. 111-121.

HERSCHBERG PIERROT, Anne (éd.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998.

HOFFMANN, Léon François, « Les Métaphores animales dans *Le Père Goriot* », in *L'Année balzacienne* 1963, p. 91-105.

LABOURET, Mireille, « L'Aristocratie balzacienne : du blason au bestiaire », in *L'Année balzacienne* 1985, p. 285-298.

« Corps et diachronie : variations sur le portrait balzacien », in *Le Portrait*, textes regroupés par J.-M. Bailbé, publications de l'Université de Rouen, n° 128, 1987, p. 85-106.

« Méphistophélès et l'androgynie. Les figures du pacte dans *Illusions perdues* », in *L'Année balzacienne* 1996, p. 211-230.

LAUBRIET, Pierre, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961.

LE HUENEN, Roland, et PERRON, Paul, *Balzac. Sémiotique du personnage romanesque : l'exemple d'Eugénie Grandet*, Montréal, PU de Montréal, Paris, Didier érudition, 1980.

MICHEL, Arlette, « Balzac et la rhétorique : modernité et tradition », in *L'Année balzacienne* 1988, p. 245-269.

MITTERAND, Henri, « Un bel artiste », in *Balzac et le style*, études réunies et présentées par A. Herschberg Pierrot, Paris, SEDES, 1998, p. 135-144.

MOLINO, Jean, « Balzac et la technique du portrait. Autour de *Sarrasine* », in *Lettres et réalités. Mélanges offerts au professeur Henri Coulet par ses amis*, Université de Provence, 1988, p. 247-283.

MOZET, Nicole, « Temps historique et écriture romanesque. 1830 a consommé l'œuvre de 1793 », in *L'Année balzacienne* 1990, p. 233-241.

Balzac au pluriel, Paris, PUF, 1990.

« La Critique balzacienne : objectifs et outils », in *Magazine littéraire*, fév. 1999, p. 59-61.

NEEFS, Jacques, « Figures dans le paysage : *Le Curé de village* », in *Littérature* n° 61, 1986, p. 34-48.

PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, « Donner corps, donner sens : deux écritures du portrait Balzac/Stendhal », in « *Balzacien* ». *Styles des Imaginaires, Eidolon* n° 52, études réunies et présentées par É. Bordas, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, mai 1999, p. 163-176.

PITT-RIVERS, Françoise, *Balzac et l'art*, Paris, Chêne, 1993.

PLANTADE, Philippe, « Balzac et son œuvre face à madame Hanska ou l'influence d'un portrait en miniature de Daffinger », in *Balzac et la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Tours/farrago, 1999, p. 53-62.

PONCIN-BAR, Geneviève, « La vision fantastique des personnages dans *La Comédie humaine* », in *L'Année balzacienne* 1973, pp. 279-299.

« Fragments d'un discours poétique dans *La Peau de chagrin* », in *Nouvelles lectures de La Peau de chagrin*, ouvrage collectif présenté par P.-G. Castex, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres, 1979, p. 29-41 (multigraphié).

« Le Livre dans le livre dans *Illusions perdues* », in *Interférences*, Université de Haute-Bretagne, 1980.

RICHARD, Jean-Pierre, « Corps et décors balzaciens », in *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1960, p. 5-140.

TERRASSE-RIOU, Florence, *La Représentation de la communication dans le roman balzacien : fonctionnements, dysfonctionnements*, thèse de Doctorat (nouveau régime), Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1995.

Balzac, le roman de la communication. Conversations, lettres, silences dans La Comédie humaine, Paris, SEDES, 2000.

THÉRIEN, Michel, « Métaphores animales et écriture balzacienne : le portrait et la description », in *L'Année balzacienne* 1979, p. 193-208.

VACHON, Stéphane, « On ne relit une œuvre que pour ses détails », in *Pouvoirs de l'infime. Variations sur le détail*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997, sous la direction de L. Raisson et F. Schuerewegen, p. 111-122.

Balzac, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1999.

VANNIER, Bernard, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972.

VOUILLOUX, Bernard, « Titien-la-couleur et la couleur-fard. Code et Singularité dans *La Comédie humaine* », in *Romantisme* n° 79, 1993, p. 15-27.

« La Peinture dans l'écriture. Esquisse d'une typologie », in *Balzac et la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Tours/*farrago*, 1999, p. 133-152.

YÜCEL, Tahsin, *Figures et messages dans La Comédie humaine*, Paris, Mame, « Univers sémiotique », sous la direction de A.J. Greimas, 1972.

Autres ouvrages de critique et de théorie littéraires

ALBOUY, Pierre, « Le Mythe de l'androgynisme dans *Mademoiselle de Maupin* », in *RHLF* n° 4, juil.-août 1972, p. 600-608.

« L'Allégorie », *La Lecture littéraire* n° 4, Paris, Klincksieck, fév. 2000.

AUERBACH, Éric, *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), tr. fr., Paris, Gallimard, « Tel », 1968.

BAILBÉ, Jean-Marie, « Le Portrait féminin chez Stendhal : rhétorique et illusion », in *Stendhal Club* n° 106, janv. 1985, p. 148-158.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), tr. fr., Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

BALDENSPERGER, Fernand, *Études d'histoire littéraire*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1910.

BARDÈCHE, Maurice, *Stendhal romancier*, Paris, La Table ronde, 1947.

BERCEGOL, Fabienne, *La Poétique de Chateaubriand : le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Honoré Champion, 1997.

BOUILLIER, Henri, *Portraits et miroirs*, Paris, SEDES/CDU, 1979.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris, Gallimard, « Tel », 1993.

COIRAULT, Yves, « Un La Bruyère à la Tacite : les maximes et les portraits dans l'œuvre et la pensée historique du duc de Saint-Simon », in *CAIEF*, mars 1966, p. 159-166.

COLBY, Alice Mary « The portrait in 12th century literature », *Romance Philology*, Genève, fév. 1965, p. 529-534.

The Portrait in twelfth-century french literature. An example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes, Genève, Droz, 1965.

COUISSIN, Jean, « Suétone physiognomoniste dans les *Vies des XII Césars* », in *REL* n° 31, 1953, p. 234-256.

CROUZET, Michel, *Le Naturel, la grâce et le réel*, Paris, Flammarion, 1996.

DEL LITTO, Victor, « Stendhal adepte de la physiognomonie », in *Stendhal club* n° 109, oct.1985, p. 43-47.

DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, « Écriture », 1992.

DEZALAY, Auguste, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « La Couleur de la chair ou le paradoxe de Tertullien », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n° 35, printemps 1987, p. 9-49.

DUFOUR, Hélène, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, Paris, PUF, « Écriture », 1997.

DUFOUR, Philippe, *Le Réalisme*, Paris, PUF, « Premier cycle », 1998.

DUMORA-MABILLE, Florence, « Allégorie et onirocritique », in « L'Allégorie », *La Lecture littéraire* n° 4, Paris, Klincksieck, fév. 2000, p. 69-89.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne* (1956), tr. fr., Paris, Le Livre de poche, 1999.

GEFFRIAUD-ROSSO, Jeannette, *Diderot et le portrait*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1998.

GÉLY-GHÉDIRA, Véronique, *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, PUF, « Littératures européennes », 2000.

GODENNE, René, *Les Romans de Mlle de Scudéry*, Genève, Droz, 1983.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature* n° 6, mai 1972, p. 86-108.

La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie, Paris, Macula, 1991.

HAUTCEUR, Guiomar, *La Nouvelle espagnole du siècle d'or en France au XVII^e siècle (1610-1715)*, thèse nouveau régime, Paris III-Sorbonne nouvelle, 1999.

- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 1992.
- LAFON, Henri, « Sur les descriptions dans les romans du XVII^e siècle », in *Poétique* n° 51, 1982, p. 303-313.
- LAFOND, Jean, « Les Techniques du portrait dans le *Recueil de Portraits et Éloges de 1659* », in *CAIEF*, mars 1966, p. 139-148.
- LANSON, Gustave, *L'Art de la prose*, Paris, Nizet, 1905-1907.
- LECERCLE, François, *La Chimère de Zeuxis. Portrait peint et portrait poétique en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, G. Narr, « Études littéraires françaises », 1987.
- LE MEN, Ségolène, « Peints par eux-mêmes... », in *Les Français peints par eux-mêmes (1839-1842)*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993, p. 4-46.
- MAGENDIE, Maurice, *Le Roman français au XVII^e siècle. De L'Astrée au Grand Cyrus*, Genève, Droz, 1932.
- MARCHAL, Bertrand, « Les Chimères de Nerval », in *Gérard de Nerval*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 117-127.
- MARIN, Louis, *Des Pouvoirs de l'image – Gloses*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1993.
- « Le Motif du masque dans sa relation au portrait », in *Image et signification*, Paris, La Documentation française, 1963, pp.163-179.
- « Figurabilité du visuel : la Véronique – La question du portrait à Port-Royal », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n° 35, printemps 1987, p. 51-65.
- « Mimesis et description », in *Word and Image*, vol. 4, n° 1, Londres, Taylor and Francis, janv.-mars 1988.
- MATORÉ, Georges, *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Genève, Droz, Lille, Librairie Giard, 1951.
- NIDERST, Alain, « La Ressemblance au XVII^e siècle », p. 255-263, in *Le Portrait*, textes regroupés par J.-M. Bailbé, publications de l'Université de Rouen, n° 128, 1987.
- « La Théorie du portrait littéraire et du portrait pictural au XVII^e siècle », in *Word and Image* vol. 4, n° 1, Londres, Taylor and Francis, janv.-mars 1988, pp. 105-108.

- PAVEL, Thomas, « *Convention et représentation* », in *Littérature* n° 57, fév. 1985, « Logiques de la représentation », p. 31-47.
- « Between history and fiction : on Dorrit Cohn's poetics of prose », in *Neverending stories. Towards a Critical Narratology*, A. Fehn, I. Hoesterey and M. Tatar (eds.), Princeton University Press, 1992, p. 17-19.
- « Freedom, from Romance to the Novel : three Anti-Utopian American Critics », in *New Literary History*, vol. 29, aut. 1998, John Hopkins University Press, p. 579-598.
- PICARD, Raymond, *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1977.
- PLANTIÉ, Jacqueline, *La Mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Champion, « Lumières classiques », 1994.
- Le Portrait littéraire*, sous la direction de K. Kupisz, G.A. Pérouse, J.-Y. Debreuille, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- PREISS, Nathalie, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont de Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1999.
- PROUST, Jacques, « Diderot et la physiognomonie », in *CAIEF* n° 13, juin 1961, p. 317-328.
- « Le Corps de Manon », in *Littérature* n° 4, déc. 1971, p. 5-21.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Le Seuil, 1967.
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- ROUSSET, Jean, « Les Difficultés de l'auto-portrait (Mlle de Scudéry, Segrais, Nicole, R. Chasles) », in *RHLF*, mai-août 1969, p. 540-550.
- SCHOR, Naomi, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », 1994.
- SOUILLER, Didier, *Le Roman picaresque*, « Que sais-je ? » n° 1812, Paris, PUF, 1980.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Hachette, 1998.

- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Points », 1977.
- VADÉ, Yves, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1990.
- VALÉRY, Paul, « Degas, Danse, Dessin » (1936), in *Pièces sur l'art, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, 1960, p. 1163-1240.
- VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993.
- VAN DER CRUYSSSE, Dirk, *Le Portrait dans les Mémoires du duc de Saint Simon*, Paris, A.G. Nizet, 1971.
- VIIATTE, Auguste, *Les Sources occultes du Romantisme. Illuminisme, théosophie 1770-1820*, Paris, Champion, 1979, 2.vol.
- WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque » (1957, tr. fr. 1973), in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982.

Rhétorique et poétique

- ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J.Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.
- AMAR, Jean-Augustin, *Cours complet de rhétorique*, deuxième édition, Paris, chez A. Lenglois, 1811.
- AYGON, M., « L'Ecphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique », in *Pallas. Revue d'études antiques* n° 41, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, 41-56.
- BARY, René, *La Rhétorique françoise, où l'on trouve de nouveaux exemples sur les passions et sur les figures* (1653), nouvelle édition, Paris, P. Le Petit, 1659.
- BATTEUX, Charles, *Principes de la littérature*, Paris, Desaint et Sailland, 1764, 5 vol.
- Principes abrégés de la littérature à l'usage de l'École militaire*, deuxième édition augmentée, Paris, chez Nyon, 3 volumes, 1784, 1789, 1790.
- BLAIR, Hugh, *Cours de rhétorique et de Belles Lettres* (1783), tr. fr., seconde édition, Paris, de l'imprimerie d'Auguste Delalain, tome premier et tome second, 1821.

BOILEAU, Nicolas, *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin* (1674), in *Cœuvres complètes*, Paris, de l'imprimerie de Mame, frères, 1809, t. II.

CARPENTIER, L.J.M., *Le Gradus ou dictionnaire de la langue poétique*, Paris, chez Alexandre Johanneau, 1822.

CHERVEL, André, « Observations sur l'histoire de l'enseignement de la composition française », in *Histoire de l'éducation*, 1987, n° 33, p. 21-34.

CICÉRON, *De Inventione*, Paris, « Les Belles lettres », texte établi et traduit par G. Achard, 1994.

CONDILLAC, Étienne BONNOT de, *Cœuvres. Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme. L'art d'écrire*, Paris, de l'imprimerie de Ch.Houel, an VI-1798.

CREVIER, Jean Baptiste Louis, *Rhétorique française*, Paris, chez Saillant, 1765.

CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1947), tr. fr., Paris, PUF Agora, 1956, 2 vol.

DEPLACE, François, et NOËL, François, *Leçons de littérature et de morale*, Paris, chez Le Normant, 1804.

DOUAY-SOUBLIN, Françoise, « Les Recueils de discours français pour la classe de rhétorique », in A. Chervel et M.M. Compère (éd.), *Les Humanités classiques*, numéro spécial de la revue *Histoire de l'Éducation*, p. 151-186.

DUBOIS-FONTANELLE, Joseph-Gaspard, *Cours de Belles-Lettres*, Paris, G. Dufour, 1813, 4 vol.

Ejercicios de retóricas. Teon, Hermogene, Aftonio, Biblioteca clasica Gredos, 158, Madrid, 1991.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, tome treizième, à Neufchastel, chez Faulche et compagnie, 1765, « Portrait » (Prose et poésie).

FARAL, Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie ancienne, Honoré Champion, 1924.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* (1827), Paris, Flammarion, « Champs », 1977.

GÉRUSEZ, Eugène, *Cours de littérature rédigé d'après le programme pour le baccalauréat ès Lettres*, Paris, Delalain, 1841.

Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950, sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1999.

LE CLERC, Joseph-Victor, *Nouvelle Rhétorique extraite des meilleurs écrivains anciens et modernes* (1822), 22^e édition, Paris, Imprimerie et librairie classiques, Delalain frères, successeurs, 1883.

MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, tome cinquième et tome neuvième des *Ceuvres complètes*, Paris, Née de La Rochelle, 1787.

MEERHOFF, Kees, « La Description : réflexions sur un manuel de rhétorique », in *Description. Écriture. Peinture*, textes réunis par Yvette Went-Daoust, CRIN, 17, 1987, p. 21-35.

MOLINO, Jean, « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », in *RHLF*, mars-avril 1980, p. 181-192.

NOËL, François, *Abrégé de la mythologie universelle, ou dictionnaire de la fable*, Paris, chez Le Normant, 1805.

PATILLON, Michel, *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1990.

PRISCIEEN, *Praeexercitamina*, in *Opuscula*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, vol. 1, 1987.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, tome II, livres II et III, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, « Les Belles Lettres », 1976.

RAPIN, René, *Les Réflexions sur la poésie de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675), édition critique publiée par E.T. Dubois, Genève-Paris, Droz, Minard, 1970.

Rhétorique à Herennius, texte établi et traduit par G. Achard, Paris, « Les Belles Lettres », 1989.

RICHELET, Pierre, *Les Plus Belles Lettres des meilleurs auteurs français*, Bruxelles, J. de Grieck, 1696.

Le Nouveau Dictionnaire françois (1709), nouvelle édition, Rouen, chez J.-B. Machuel le jeune, 1719, 2 vol.

ROLLIN, Charles, *De la Manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres par rapport à l'esprit et au cœur* (1726), nouvelle édition, Paris, chez les frères Estienne, 1765.

SENSARIC, *L'Art de peindre à l'esprit*, Paris, A.-M. Lottin l'aîné, 1758, 3 vol.

Physiognomonie

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes* (1957). *Les Perspectives dépravées - I*, Paris, Flammarion, « Champs », 1995.

BUFFON, Georges-Louis LECLERC comte de, *De L'Homme* (1749), Paris, Maspéro, 1971.

Histoire naturelle, choix de textes, Paris, Gallimard, « Folio », 1984.

CABANIS, Pierre Jean Georges, *Des Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802), Paris, nouvelle édition, Paris, Fortin, Masson et C^{ie}, 1855, 2 vol.

CAMPER, Pierre, *Dissertation physique sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays et de différents âges ; sur le beau qui caractérise les statues antiques et les pierres gravées...* Publiée après le décès de l'auteur par son fils Adrien Gilles Camper, tr. fr., Autrecht, chez B. Wild et J. Altheer, 1791.

CARDAN, Jérôme, *La Métoposcopie* (1648), tr. fr., Paris, chez Th. Jolly, 1658.

CAROLI, Flavio, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori, 1995.

COURTINE, Jean-Jacques, « Corps, regard, discours. Typologies et classifications dans les physiognomonies de l'âge classique », *Langue française* n° 74, 1987, p. 108-128.

COURTINE, Jean-Jacques et HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions, XVI^e-début XIX^e siècle*, Paris, Rivages/ Histoire, 1988.

CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin, *L'Art de connaître les hommes où sont contenus les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science*, troisième édition revue et corrigée, Paris, chez Jacques d'Allin, 1667.

DAGOGNET, François, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1982.

DANDREY, Patrick, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991.

DÉMORIS, René, « Le Langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », in *Des Mots et des couleurs* II, sous la direction de J.-P. Guillermin, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986.

Dictionnaire du Grand Siècle, Paris, Fayard, 1990, sous la direction de F. Bluche.

Dictionnaire européen des Lumières, Paris, PUF, 1997, sous la direction de M. Delon.

DIDEROT, Denis, *Éléments de physiologie*, in *CŒuvres*, Paris, Hermann, vol. 17, 1987.

DUMONT, Martine, « Le Succès mondain d'une fausse science : la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater », in *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 54, sept. 1984, p. 1-30.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, tome deuxième, à Neuchastel, chez Samuel Faulche et compagnie, 1765.

KLIBANSKY, Raymond, PANOVSKY, Erwin, et SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie* (1964), tr. fr., Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989.

GALL, Franz Joseph et SPURZHEIM, G., *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, Paris, 1810-1819.

GRATIOLET, Louis-Pierre, *De la Physionomie et des mouvements d'expression*, Paris, Bibliothèque d'éducation et de récréation, J. Hetzel, 1865.

LAVATER, Johann Gaspard, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomie*, Paris, Depérlafol, 1820.

LE BRUN, Charles, *L'Expression des passions et autres conférences. Correspondance*, Paris, éd. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

Mlle LE NORMAND, *Traité complet de chiromancie ancienne et moderne*, suivi de *Petit traité de physiognomonie d'après Lavater et Gall*, Paris, Dépôt du grand jeu de Société, 1845.

« La Passion », *Nouvelle Revue de psychanalyse* n° 21, printemps 1980, Paris, Gallimard.

PERNETY, Antoine-Joseph, *La Connaissance de l'homme moral par celle de l'homme physique*, Berlin, G.J. Decker, 1776-1777, tomes I et II.

PORTA, Giambattista della, *La Physionomie humaine* (1586), tr. fr., Paris, J. et D. Berthelin, 1655.

De Humane Physiognomoniam. Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la bibliothèque interuniversitaire de Lille, n° 8, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.

Rhétoriques du corps, Ph. DUBOIS et Y. WINKIN (éd.), Bruxelles, De Boeck Université, 1988.

RUBENS, Pierre-Paul, *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*, tr. fr., Paris, Ch-A Jombert, 1773.

THORÉ, Théophile, *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie à l'usage des artistes, des gens du monde, des instituteurs, des pères de famille, des jurés, etc.*, Paris, Librairie usuelle, 1836.

Histoire de l'art, écrits sur l'art

L'Age d'or du petit portrait, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

ALBERTI, Léon Battista, *De la Peinture* (1435), tr. fr., Paris, Macula Dédale, 1992.

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Paris, Aux Amateurs de livres, 1989.

BAUDELAIRE, Charles, *Salons*, in *Œuvres complètes*, t. 1 et 2, Paris, Le Club du meilleur livre, « Le Nombre d'or », 1955.

DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, ENSBA, « Beaux-arts histoire », 1993.

COYPEL, Antoine, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, imprimerie de J. Collombat, 1721.

DELACROIX, Eugène, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, reconstitution et édition par A. Larue, Paris, Hermann, « Savoir : sur l'art », 1996.

DIDEROT, Denis, *Salons de 1759, 1761, 1763*, texte établi par J. Seznec, Paris, Flammarion, « Arts et métiers graphiques », « Images et Idées », 1967.

Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765, in *Œuvres complètes*, tome XIV, Paris, Hermann, 1984.

Salon de 1767, in *Œuvres complètes*, tome XVI, Paris, Hermann, 1990.

Les Deux Amis de Bourbonne (1773), in *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Le Club français du livre, 1971.

FONTAINE, André Jean Charles, *Les Doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens éditeur, 1909.

FRANCASTEL, Galienne et Pierre, *Le Portrait - Cinquante siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969.

GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid* (1978), Seyssel, Champ Vallon, 1994.

GUERLIN, Henri, *Le Portrait. Choix de textes précédés d'une étude*, Paris, H. Laurens éditeur, 1936.

GOMBRICH, Ernst, *L'Art et l'illusion* (1959), tr. fr., Paris, Gallimard, 1971.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique* (1835-1838), tr. fr., Paris, Le Livre de poche, « Classiques de la Philosophie », 1997, 2 vol.

HOGARTH, William, *Analyse de la beauté* (1753), Paris, ENSBA, « Beaux-arts histoire », 1991.

INGRES, Jean Auguste Dominique, *Écrits sur l'art. Dessins d'Ingres*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1994.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'Invention du corps*, Paris, Flammarion, 1997.

LESSING, Gotthold Ephraïm, *Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766), tr. fr., Paris, chez Antoine-Augustin Renouard, 1802.

La Peinture, sous la direction de Jacqueline LICHTENSTEIN, Paris, Larousse, coll. « Textes essentiels », 1995.

PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, « Tel », 1989.

POMMIER, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1998.

RENONCIAT, Annie, *La Vie et l'œuvre de J.-J. Grandville*, Paris, ACR édition, 1985.

LEE, RENNELAER W., *Ut Pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles* (1967), tr. fr., Paris, Macula, 1991.

REYNOLDS, sir Joshua, *Discours sur la peinture* (1769-1790), tr. fr., Paris, ENSBA, « Beaux-Arts histoire », 1991.

SCHNEIDER, Norbert, *L'Art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes, 1420-1670*, tr. fr. Cologne, Taschen, 1994.

VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture* (1595-1599), tr. fr., Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1910.

Histoire, Histoire des idées, Philosophie, Sociologie

BURKE, Edmond, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), tr. fr., Paris, Vrin, 1973.

CAZENEUVE, Jean, *La Personne et la société*, Paris, PUF, 1995.

CHATEAUBRIAND, René de, *Études historiques, in Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, tome IX, 1859-1861.

CONDILLAC, Etienne Bonnot de, *Traité des sensations* (1754), Paris, PUF, 1947.

CASSIRER, Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* (1927), tr. fr., Paris, éd. de Minuit, 1983.

CORBIN, Alain, « Le Secret de l'individu », in *Histoire de la vie privée* (1987), tome IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, « Points », 1999 sous la direction de Ph. Ariès et G. Duby, volume dirigé par M. Perrot, p. 389-460.

DAUMARD, Adeline, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848* (1^{re} éd. 1963), bibl. de « L'Évolution de l'humanité », Albin Michel, 1996.

DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme* (1649) précédé de *La Pathétique cartésienne* par J.M. Monnoyer, Paris, Gallimard, « Tel », 1988.

ELIAS, Norbert, *La Société de cour* (1974), tr. fr., Paris, Flammarion, « Champs », 1985.

FOURIER, Charles, *L'Harmonie universelle et le phalanstère*, Paris, Librairie phalanstérienne, 1849.

GINZBURG, Carlo, *Mythes, Emblèmes, Traces* (1986), tr. fr., Paris, Flammarion, 1989.

Histoire et dictionnaire de la Révolution française 1789-1799 de J. Tulard, J.-F. Fayard et A. Fierro, Paris, Robert Laffont, 1987.

KOYRÉ, Alexandre, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971.

Du Monde clos à l'univers infini (1957), tr. fr., Paris, Gallimard, « Idées », 1973.

LACOSTE, Jean, *L'Idée de beau*, Paris, Bordas, 1986.

LEFRANC, Jean, *La Philosophie en France au XIX^e siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? » n° 3331, 1998.

LETERRIER, Sophie-Anne, *Le XIX^e siècle historien. Anthologie raisonnée*, Paris, Belin Sup, 1997.

LIBERA, Alain de, *La Querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Seuil, « Des Travaux », 1996.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe* (1885-1911), Paris, Seuil, 1978.

PERROT, Philippe, *Le Corps féminin, XVIII-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1984.

RICCEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1975.

« Approches de la personne », *Esprit*, mars-avril 1990, p. 115-130.

Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1990.

SIMMEL, Georg, « La signification esthétique du visage » (1901), in *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, « Petite bibliothèque Rivages », 1988.

TOCQUEVILLE, Alexandre de, *L'Ancien Régime et la Révolution* (1856), Paris, Flammarion, 1988.

TUZET, Hélène, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, Corti, 1965.

Index

A

Albert Savarus 7, 29, 48, 66, 80, 105, 180, 190

Article sur La Chine et les Chinois 121

Auberge rouge (l') 7, 134

Autre étude de femme 7, 74, 75, 104

Avant-propos de La Comédie humaine 28, 37, 52, 75

B

Bal de Sceaux 7, 31, 173

Béatrix 7, 29, 30, 33, 37, 45, 47, 50, 66, 102, 103, 108, 116, 151, 152

Bourse (la) 7, 173, 204

C

Cabinet des antiques (le) 7, 66, 67, 101, 103, 192

César Birotteau 7, 67, 68, 104, 107, 127, 146, 162, 181, 190

Chef-d'œuvre inconnu (le) 7, 112

Chouans (les) 7, 46, 110, 112, 180

Colonel Chabert (le) 7, 101, 146, 166, 187

Comédiens sans le savoir (les) 7, 33, 125, 182

Contrat de mariage (le) 7, 29, 30, 31, 33, 42, 74, 104, 117, 154, 162, 163, 167, 205

Cousin Pons (le) 7, 33, 34, 35, 44, 74, 92, 121, 135, 136, 144, 164, 165, 202

Cousine Bette (la) 7, 31, 80, 101, 102,

104, 105, 109, 111, 114, 124, 137, 146, 158

Curé de village (le) 7, 30, 32, 34, 46, 47, 51, 56, 69, 105, 107, 114, 131, 137, 146, 167, 180, 191, 199, 208

D

Duchesse de Langeais (la) 7, 79, 154

E

Employés (les) 7, 90, 123, 126, 140

Enfant maudit (l') 7, 28, 33, 108, 109, 114, 132, 147, 153, 154, 160, 170, 190

Études de mœurs 60, 108, 178, 187, 188

Eugénie Grandet 7, 104, 114, 117, 136, 172, 186

F

Facino Cane 7, 43, 110, 138

Femme de trente ans (la) 7, 138, 145, 155, 180

Ferragus 7, 52, 88, 89

Fille aux yeux d'or (la) 7, 69, 105, 109, 110, 117, 125, 181, 182, 186

G

Gobseck 7, 52, 81, 90

Grenadière (la) 7, 66

H

Honorine 7, 29, 42, 104, 109, 110, 180, 197

Hôpital et le Peuple (l') 7, 107

I

Illusions perdues 7, 29, 35, 36, 38, 58,
72, 73, 75, 78, 79, 82, 90, 91, 100,
103, 108, 109, 110, 133, 155, 165,
170, 181, 196, 197, 201, 202, 206
Illustre Gaudissart (l') 7, 66
Interdiction (l') 7, 28, 42, 53, 69, 82

L

Louis Lambert 7, 43, 44, 45, 48, 49,
103, 104, 116
Lys dans la vallée (le) 7, 31, 33, 46, 48,
50, 55, 147

M

Mademoiselle du Vissard 8, 66, 69, 153
Maison du chat-qui-pelote (la) 7, 13,
33, 69, 105, 106, 129, 186
Maître Cornélius 7, 80, 81, 168, 187
Marana (les) 7, 103, 107, 170
Massimilla Doni 7, 103, 105, 122, 164
Médecin de campagne (le) 7, 87, 90,
103, 175, 180, 192, 208
Mémoires de deux jeunes mariées 7, 80,
88, 102, 185
Messe de l'athée (la) 7, 154
Modeste Mignon 7, 30, 55, 101, 102,
110
Muse du département (la) 7, 79

P

Pathologie de la vie sociale 8, 41, 42, 51,
60, 68
Paysans (les) 7, 28, 29, 31, 46, 50, 69,
81, 89, 90, 106, 118, 122, 124,
125, 131, 140, 149, 163, 164, 182,
184, 189
Peau de chagrin (la) 7, 30, 37, 41, 44,
45, 77, 100, 101, 109, 111, 114,

115, 121, 134, 140, 150, 171, 186,
192, 213

Père Goriot (le) 7, 30, 50, 78, 128, 148,
156, 158, 159, 170, 189, 205, 211
Petits Bourgeois (les) 7, 32, 37, 43, 46,
49, 82, 127, 146, 179, 202
Physiologie du mariage 8, 29, 30, 42,
49, 55, 102
Pierre Grassou 7, 36, 86, 106, 126
Pierrette 7, 28, 31, 48, 56, 113, 123, 129,
132, 200
Proscrits (les) 8, 113, 150

R

Rabouilleuse (la) 8, 90, 110, 128, 184,
186, 189
Recherche de l'Absolu (la) 8, 30, 53,
102, 156

S

Sarrasine 8, 70, 101, 104, 108, 135, 138,
164, 205
Scènes de la vie privée 212
Secrets de la princesse de Cadignan (les)
8, 47, 56, 145, 163, 198
Séraphîta 8, 105, 107, 111, 113, 117
Splendeurs et misères des courtisanes 8,
10, 28, 29, 34, 37, 51, 59, 60, 61,
63, 66, 68, 70, 73, 74, 75, 80, 82,
102, 103, 105, 114, 123, 135, 155,
168, 174, 198, 206, 207

Sur Catherine de Médicis 7, 30, 43, 48

U

Un début dans la vie 7, 73, 125
Un drame au bord de la mer 7, 35, 156
Une double famille 7, 92, 174, 175, 201
Une fille d'Ève 7, 34, 36, 66, 199
Une ténébreuse affaire 8, 33, 34, 42, 45,

50, 56, 113, 127, 151, 152, 153,
158, 163

Ursule Mirouët 8, 28, 30, 42, 48, 130,
132, 146, 157, 180, 189, 197

V

Vendetta (la) 8, 29, 85, 104

Vieille Fille (la) 8, 32, 49, 66, 73, 79,
81, 104, 108, 147, 148, 166, 188,
203

Z

Z.Marcas 8, 28, 48, 49, 50, 66, 149

N° d'Éditeur : 10096778 - 1 - (0,5) - osb 80 - novembre 2002

Achévé d'imprimer sur les presses numériques de BOOKPOLE
BP 12 - ZI route d'Étampes - 45330 Malesherbes - <http://www.bookpole.com>
N° d'impression : K02/02049B
Imprimé en France



Balzac, peintre de corps

La Comédie humaine ou le sens du détail

Exploration de la représentation du corps dans les portraits de *La Comédie humaine*, cet ouvrage montre comment Balzac nourrit subtilement son œuvre des principes de la physiognomonie et invente une esthétique romanesque — en résonance avec les expériences picturales de l'époque — qui se dégage des convenances classiques du Beau.

Pourquoi tant de détails physiques dans les portraits balzaciens ?

L'afflux de fronts, de sourcils, de bouches, de nez, de mains, de pieds et les interprétations possibles de ces témoignages du corps sont matière romanesque. On en voit la richesse esthétique et narrative dans un temps où la prolifération des mélanges, la " macédoine sociale ", brouille les repères. Le contexte socio-historique et l'identité du personnage sont devenus complexes. Balzac les donne à voir comme tels.

Régine Borderie met d'abord l'accent sur la physiognomonie, puis développe d'autres aspects du portrait détaillé : sociaux, esthétiques, narratologiques, philosophiques. Une double mise en perspective, littéraire et picturale, permet d'ouvrir l'analyse à d'autres œuvres, d'autres auteurs. Une bibliographie et un index balisent commodément la recherche.

Régine Borderie, ancienne élève de l'École Normale Supérieure, agrégée de lettres, est maître de conférences à l'Université de Reims.

ISBN 2718194391



9 782718 194394

