

*Le portrait d'Augustine dans La Maison du chat-qui-pelote de Balzac (1830).*

*D'une expérience de subjectivation par la médiation artistique*

Fausto Calaça<sup>1</sup>

En 1982, dans le cours *L'Herméneutique du sujet*, Michel Foucault<sup>2</sup> met la notion de « subjectivation » en discussion en la plaçant sous le signe du « souci de soi » pour développer une étude sur les pratiques de production de la subjectivité dans la culture occidentale. Cette notion désigne « le processus par lequel on obtient la constitution d'un sujet, plus exactement d'une subjectivité, qui n'est évidemment que l'une des possibilités données d'organisation d'une conscience de soi<sup>3</sup> ». Au-delà de toute conception statique et objective de sujet humain, Foucault s'intéresse aux modes de vie et aux processus de subjectivation comme notions dynamiques tant dans les pratiques que dans leurs significations. Le *souci de soi* se réfère à une « certaine manière d'envisager les choses, de se tenir dans le monde, de mener des actions, d'avoir des relations avec autrui<sup>4</sup> ». Se soucier de soi-même, selon les termes foucauldien, c'est une façon de convertir le regard, en le reportant de l'extérieur, des autres, du monde, etc., vers soi-même, impliquant ainsi une attention à ce qu'on pense et à ce qui se passe dans la pensée. Aussi désigne-t-il un certain nombre d'actions que l'on exerce de soi sur soi, actions par lesquelles on se prend en charge, on se purifie, on se transfigure.

Cette perspective transdisciplinaire de Foucault semble compatible avec la création littéraire d'Honoré de Balzac, puisque ses représentations romanesques de la constitution de la subjectivité sont toujours menées par l'analyse complexe de la vie concrète des personnages et par la dialectique entre l'individu et la société. En d'autres mots, puisque les romans balzaciens portent plus sur les interactions entre les individus et les faits sociaux ou les forces sociales que sur les individus eux-mêmes, un rapprochement peut s'opérer entre Balzac et Foucault en ce qui concerne le sujet humain : les études foucauldiennes donnent

---

<sup>1</sup> Professeur adjoint du Programme de Post-graduation en Études des Langages à l'Université de Mato Grosso (Brésil) ; professeur invité à l'Université Diderot-Paris 7, dans le Groupe international de recherches balzaciennes. Ce travail sur la notion de subjectivation est mené en collaboration avec Terezinha de Camargo-Viana (Université de Brasília-Brésil). Cet article, revu dans sa version française par Olivier Bara, est extrait de la thèse en Psychologie Clinique et Culture de Fausto Calaça, soutenue à l'Université de Brasília, codirigée par T. de Camargo-Viana et O. Bara.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, 2001.

<sup>3</sup> Michel Foucault, « Le retour de la morale » [1984], dans *Dits et écrits (1954-1988)*, tome IV (1980-1988), édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, p. 706.

<sup>4</sup> Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, éd. citée, p. 12.

des clés de lecture du roman balzacien lequel, en retour, permet d'en vérifier la fécondité dans le domaine des sciences humaines.

Selon José-Luis Diaz, les objets d'enquête et les centres de l'intérêt romanesque chez Balzac sont constitués par « des individus en crise, dont l'identité à la fois sociale et personnelle est mise en question<sup>5</sup> ». De ce point de vue, on pourrait envisager la notion foucauldienne de subjectivation comme déjà « pressentie » par Balzac en un temps où les sciences sociales, à peine émergentes, ne se distinguaient pas de ce que la modernité circonscrit en tant que « littérature » ou « champ littéraire ». Tel est le programme du romancier : « se faire l'*observateur* des identités en mutation, des physiologies en crise, des moi en rébus – cela de manière à accomplir le projet de d'Arthez : faire une *œuvre psychologique et de haute portée sous la forme du roman*<sup>6</sup> ». Dans cette enquête sur la subjectivation, les personnages balzaciens sont pris dans un processus de « métamorphoses » successives : « les personnages balzaciens sont en devenir » et le roman raconte une identité et un moi en crise<sup>7</sup>. Le sujet balzacien, représenté par plusieurs protagonistes de *La Comédie humaine*, ne cesse d'essayer de reconstruire lui-même une identité et un moi nouveaux.

Esquisser une notion de « sujet » chez Balzac appelle donc une conscience extrême de la mobilité de l'être. Ainsi, puisque Balzac n'est pas un spécialiste des philosophies du sujet – c'est-à-dire, un philosophe, un homme de science, mais un littéraire –, il convient de mener une analyse interprétative et critique de son œuvre, en tenant compte des questions d'historicité discursive. Dans l'*Avant-propos* de *La Comédie humaine*, on trouve l'une des idées fondatrices de la conception balzacienne du sujet :

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 aussi ses penchants mauvais<sup>8</sup>.

Comme l'a noté Madeleine Fargeaud<sup>9</sup>, cette pensée dirigée contre Rousseau, dans l'*Avant-propos*, semble plus proche de la position de Hobbes, selon laquelle l'homme est né mauvais et la société le perfectionne. Mais, ajoute-t-elle, c'est ici le point de vue du

---

<sup>5</sup> José-Luis Diaz, « “De quel moi parlez-vous ?” Quelques réflexions sur la crise des identités chez Balzac », dans *Balzac et la crise des identités*, sous la direction d'Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz & Boris Lyon-Caen, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2005, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.* L'extrait de *La Comédie humaine* [allusion à d'Arthez] est : *Un grand homme de province à Paris* [2<sup>e</sup> partie d'*Illusions perdues*, 1839], dans Balzac, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome V, 1977, p. 314.

<sup>7</sup> José-Luis Diaz, art. cité, p. 18-21.

<sup>8</sup> Balzac, *Avant-propos* de « *La Comédie humaine* » [1842], *La Comédie humaine*, éd. citée, tome I, 1976, p. 12.

<sup>9</sup> Madeleine Fargeaud, Notes de l'*Avant-propos* de « *La Comédie humaine* », *Ibid.*, p. 1128.

philosophe Louis de Bonald que Balzac adopte : « je me range du côté de Bossuet et de Bonald, au lieu d'aller avec les novateurs modernes [Rousseau, comme exemple]<sup>10</sup> ». C'est un Balzac qui se dit du côté de la religion et de la monarchie, faisant de la famille – non de l'individu – « le véritable élément social<sup>11</sup> ». Au pied de la lettre, cette position nous semble bien éloignée de la notion foucauldienne de subjectivation, puisque celle-ci fait référence aux pratiques individuelles, aux pratiques qu'on exerce de soi sur soi. Néanmoins, une bonne lecture de l'ensemble de l'œuvre balzacienne – des premiers essais de jeunesse jusqu'aux derniers chefs-d'œuvre – nous permet de découvrir la perspective d'une pensée complexe et toujours mouvante sur les pratiques de production de la subjectivité à l'époque romantique. Voici une trace du romantisme de l'énergie chez Balzac. Car en mettant en prose un univers de personnages en crise à la recherche d'autres modes de vie, c'est l'écrivain lui-même qui se trouve en processus permanent de subjectivation. L'écrivain, « ayant fait ses premières armes dans la littérature industrielle » et bien aussi étant « libéré des mythes aristocratiques qui engoncent les poètes<sup>12</sup> », s'est lancé dans les diverses expériences de création de soi-même à travers une production intellectuelle dans l'esprit capitaliste.

En cherchant des fondements pour bien dessiner une pensée et une position politiques, Balzac arrive à produire une certaine vision du sujet humain qui ne porte aucune définition ou nature lorsqu'il vient au monde. L'homme balzacien est un être naturellement doté de possibilités de perfectionnement – de facultés pour la subjectivation. Nous pourrions considérer la notion d'« intérêt », portant un côté moraliste dans cette citation (« penchants mauvais »), comme l'une « des aptitudes » de l'individu qui lui permettent d'effectuer des changements dans sa propre subjectivité. L'intérêt, cet état de l'esprit qui prend part à ce qu'il trouve digne d'attention, cette force qui amène l'individu à la recherche d'avantages personnels, peut alors rejoindre le « souci de soi » conçu comme la conversion du regard de l'extérieur vers soi-même.

Le sujet balzacien demeure le résultat d'un processus de production individuelle toujours médiatisé par la culture. Bien entendu, cette pensée assez anthropologique de la notion de « sujet » ne se présente que très imparfaitement dessinée dans *La Comédie humaine*, ou dans les autres publications de Balzac ; elle est dispersée dans l'évolution de l'écriture de

---

<sup>10</sup> Balzac, *Avant-propos* de « *La Comédie humaine* », éd. citée, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 436.

son œuvre, puisqu'il s'agit d'une création littéraire avec ses contradictions, ses instabilités, ses métaphores et ses appâts.

Selon Nicole Mozet,

[...] on ne peut jamais prendre au pied de la lettre aucune de ses déclarations. On ne peut jamais dire : « Balzac a dit »... sans préciser les circonstances de l'énonciation. Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, il claironne qu'il écrit « à la lueur de deux Vérités éternelles : la Monarchie, la Religion [...] », mais toute son œuvre montre qu'il se situe à mi-chemin entre des dogmes auxquels il n'adhère plus et une théorie encore à venir, mais dont le romantisme a jeté les bases sous forme de questionnements<sup>13</sup>.

Elle observe encore que Balzac a été entièrement pris et emporté dans le grand mouvement historique et esthétique du « mélange des genres ». D'ailleurs, il est important aussi de constater qu'il n'existe pas de compatibilité entre discours littéraire et intentions démonstratives et cohérentes d'une thèse académique. Puisqu'il s'agit d'un texte romanesque, nous ne saisissons dans le discours auctorial de Balzac ni linéarité, ni stabilité des opinions.

Le caractère contradictoire, complexe et dispersé du texte balzacien nous amène à poser une série de questions sur la constitution du sujet. En essayant d'établir une certaine continuité de la notion de « sujet » dans l'œuvre balzacienne, on observe que « chez Balzac, on peut dire que rien de ce qui est humain ne lui semble étranger et rien de ce qui est humain ne lui semble éternel<sup>14</sup> ». De plus, « chez Balzac, il n'y a d'individu que dans la société et aussi il n'est pas possible d'appréhender sa vraie nature – sociale et historique – en dehors de la société. Le moi est un moi social. La nature humaine est telle qu'on la produit<sup>15</sup> ». Selon cette réflexion, affirmer que « l'homme n'est ni bon ni méchant » revient à considérer que rien n'est naturel dans sa condition. Ainsi, le sujet balzacien serait le produit provisoire – puisqu'il se trouve en mouvement permanent – de sa propre action dans le monde, motivé par son intérêt.

Dans cet article, la notion de « subjectivité » est utilisée pour désigner un phénomène essentiellement historique et culturel représenté par la littérature, en l'occurrence une scène du roman de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*. Le personnage d'Augustine prend conscience d'elle-même et se constitue comme sujet par la médiation artistique de l'art pictural. Le drame de cette héroïne balzacienne constitue l'une des

---

<sup>13</sup> Nicole Mozet, *Balzac et le temps. Littérature, histoire et psychanalyse*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2005, p. 33-34.

<sup>14</sup> T. de Camargo-Viana, *A Comédia Humana, Cultura e Feminilidade*, op. cit., p. 203 (nous traduisons).

<sup>15</sup> *Ibid.*

vicissitudes du « souci de soi » dans *La Comédie humaine* : dans ce cas précis, on constatera l'échec des pratiques de création de soi par-delà les déterminismes culturels et sociaux.

## MÉDIATION ARTISTIQUE ET NAISSANCE DU SUJET

Paris, 1811 : en conduisant son lecteur vers la rue Saint-Denis, Honoré de Balzac ouvre les rideaux de *La Comédie humaine* et de la série des *Études de mœurs*<sup>16</sup> sous le regard du personnage de Théodore de Sommervieux. « Par une matinée pluvieuse », le « jeune homme, soigneusement enveloppé dans son manteau<sup>17</sup> », se tient sous l'auvent d'une boutique placée en face d'un vieux logis. Il examine, avec un enthousiasme d'archéologue, la façade d'« une de ces maisons précieuses qui donnent aux historiens la facilité de reconstruire par analogie l'ancien Paris<sup>18</sup> » : la maison du Chat-qui-pelote. Sommervieux vient d'obtenir le Grand Prix de Rome de peinture. Ses origines sociales – artiste et aristocrate – le placent doublement à l'écart de la bourgeoisie marchande. Dans le cœur du vieux Paris commerçant, le peintre, l'âme « nourrie de poésie » et les yeux « rassasiés de Raphaël et de Michel-Ange », découvre un décor bizarre, bien éloigné de son propre univers artistique et social : « dessin, couleurs, accessoires, tout était traité de manière à faire croire que l'artiste avait voulu se moquer du marchand et des passants<sup>19</sup> ».

---

<sup>16</sup> Le roman, d'abord intitulé *Gloire et Malheur*, prend le nom de la boutique comme titre définitif, *La Maison du chat-qui-pelote*, en 1842, dans sa 5<sup>e</sup> édition, chez Furne, au début du tome I, immédiatement à la suite de l'« Avant-Propos » dans *La Comédie humaine*. En octobre 1829, il est rédigé et, en avril 1830, publié pour la première fois chez Mame et Delaunay-Vallée, en tête du tome II de l'ouvrage intitulé *Scènes de la vie privée* (2 volumes). Les éditions suivantes de *Gloire et Malheur* font toujours partie de l'ensemble des romans des *Scènes de la vie privée*. Dans la deuxième, ce roman apparaît en tête du tome II de l'édition augmentée en 4 volumes, en mai 1832, chez le même éditeur. Dans la troisième, chez Béchet, il est en seconde position dans le tome I, édition encore augmentée, dans les *Études de Mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, en 12 volumes publiés de 1834 à 1837. La quatrième édition sort en octobre 1839 chez Charpentier, en seconde position du tome I, dans la « nouvelle édition revue et corrigée » (2 volumes).

<sup>17</sup> Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote* [1830], éd. citée, tome I, 1976, p. 39.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. citée, p. 40.



Théodore de Sommervieux devant la *Maison du Chat-qui-pelote*, gravure d'Édouard Toudouze dans *The House of Cat and Racket* d'après Balzac, Philadelphia, George Barrie & Son, 1897. Tous droits réservés.

Tout à coup, à la lucarne de la vieille et sombre maison, il aperçoit une jolie fille et s'enflamme tout de suite pour l'ingénuité de son visage comparée aux sublimes compositions de Raphaël. C'est Augustine Guillaume, la fille du propriétaire de la maison commerciale du *Chat-qui-pelote*. Théodore découvre « une de ces vierges modestes et recueillies que, malheureusement il n'avait su trouver qu'en peinture à Rome<sup>20</sup> ». Il semble ne plus pouvoir détacher son regard de ce portrait vivant. Le texte balzacien construit l'image de ce portrait :

Il existait un charmant contraste produit par la jeunesse des joues de cette figure, sur laquelle le sommeil avait comme mis en relief une surabondance de vie, et par la vieillesse de cette fenêtre massive aux contours grossiers, dont l'appui était noir<sup>21</sup>.

Tel est le cadrage du tableau naturel ; le regard de l'artiste « reconnaît » les contours de la fenêtre comme les contours d'un chef-d'œuvre. Ainsi, le visage de la jeune fille se constitue comme une image « déjà vue » par le peintre, une incarnation parfaite de l'idéal artistique. Mais, entre l'œil du peintre et le réel s'interpose le filtre de l'art. Ici s'annonce la tragédie du roman : l'inadaptation de l'artiste à la réalité bourgeoise et de la bourgeoisie à l'art.

Théodore reste éperdument amoureux de la jeune fille dans la fenêtre puisque, « involontairement », en la comparant « à un ange exilé qui se souvient du ciel », il éprouve

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 43.

« une sensation presque inconnue<sup>22</sup> ». L'artiste s'enferme dans son atelier pour peindre le portrait de la jeune fille et le tableau du Chat-qui-pelote. Son regard réussit à transformer ce qu'il a vu en œuvre d'art et à conférer une immortalité à des images passagères. Tout l'être de l'artiste s'est pris par le désir de reproduire avec perfection la « scène fortuite » de la rue Saint-Denis. Sa profonde admiration pour la figure principale, Augustine, est la pulsion que lui mène à la recherche d'une représentation de la « nature vraie ». Le peintre, chargé d'énergie – en termes freudiens, en état de tension, d'excitation corporelle – ne voit d'autre solution que celle de produire un chef-d'œuvre, façon sophistiquée et sublime de supprimer sa tension : « sa félicité fut incomplète tant qu'il ne posséda pas un fidèle portrait de son idole<sup>23</sup> ».

Selon la *Théorie de la démarche*<sup>24</sup> de Balzac, Théodore peut être défini comme un « observateur » ; dans l'univers de l'art, il est « incontestablement homme de génie au premier chef<sup>25</sup> » :

La nature et la force de leur génie les contraint à reproduire dans leurs œuvres leurs propres qualités. Ils sont emportés par le vol audacieux de leur génie, et par leur ardente recherche du vrai, vers les formules les plus simples. Ils observent, jugent et laissent des principes que les hommes minutieux prouvent, expliquent et commentent<sup>26</sup>.

Cette *Théorie* balzacienne est une interprétation des processus de déplacement de la pulsion corporelle vers l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. Avant l'apparition de la psychanalyse, Balzac essaie d'explorer les processus conscients et inconscients des pratiques de constitution et de transformation de la subjectivité humaine : la notion freudienne de sublimation nous semble être ici esquissée.

Le personnage du peintre, contraint par « une sensation presque inconnue » – c'est-à-dire, par une stimulation interne dans son corps –, cherche à transformer cet état de tension en œuvre d'art. Le corps de l'artiste se charge d'énergie créatrice. L'observateur donne à lui-même la tâche d'élever sa sensation – initialement visuelle, puisqu'il s'agit de son regard vers la lucarne de la maison du Chat-qui-pelote – en la grandissant, en la faisant sublime. À l'« ardente recherche du vrai, vers les formules les plus simples », le peintre représente le monde bourgeois observé sous une forme nouvelle ; il le révèle au monde et, ce faisant, déclenche un drame humain : « Balzac semble avoir besoin de cette assise visuelle et

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Balzac, *Théorie de la démarche* [1833], éd. citée, tome XII, 1981.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 276-277.

de ce tableau complet avant de s'engager dans un second temps de la création<sup>27</sup> », l'histoire du portrait d'Augustine.

La jeune fille, rappelons-le, voit son portrait exposé au Salon. Un frisson la fait trembler. Elle a peur et étouffe en proie à une irritation toute nouvelle. Au fond de son cœur, elle sent une jouissance inconnue qui vivifie tout son être. Elle éprouve une espèce d'enivrement qui redouble ses craintes : une joie mêlée de terreur. Augustine croit qu'elle est sous l'empire de ce démon dont les terribles pièges lui étaient prédits par la parole tonnante des prédicateurs à l'Église. Les palpitations devenues plus profondes se font douleurs, tant son sang plus ardent réveille dans son être des puissances inconnues. Ce moment mêle en elle extase et folie.

Sous le regard du lecteur contemporain, la description de Balzac produit une scène cinématographique d'une expérience d'excitation corporelle presque hystérique provoquée par l'art. Cette scène balzacienne peut dès lors se lire comme un récit des processus de subjectivation qui se donnent toujours dans et par l'élément le plus concret de la subjectivité et du sujet : le corps humain. Dans ce sens, si l'on prend le corps comme l'élément de création et de transformation de la subjectivité, il convient de toujours considérer – selon l'intuition balzacienne – les médiations sociales et artistiques de ce processus. Nous identifions dans le texte balzacien quelques termes-clés de cette expérience : « une irritation toute nouvelle », « une jouissance inconnue », « des puissances inconnues ». Ce sont toujours quelques perturbations corporelles (« irritation », « jouissance », « puissance ») indéfinies (« une », « des ») et inhabituelles (« toute nouvelle », « inconnue ») pour la jeune héroïne, bien distinguées de la sensation corporelle chez le peintre. Augustine est encore trop jeune et naïve pour donner des significations à ses expériences toutes nouvelles.

Les descriptions de l'excitation du corps suggèrent que la sexualité joue un rôle essentiel dans les processus de subjectivation chez les deux protagonistes. Devant la « toile vivante » appréciée en face du vieux logis, Théodore se trouve pris par une sensation qui n'est pas tout à fait nouvelle – « presque inconnue ». En rentrant chez lui, il ne mange pas, ne dort point. Mais, le lendemain, il s'occupe de transformer sa sensation en langage pictural. Chez Augustine, à défaut du verbe, c'est par le corps pulsionnel qu'elle s'exprime devant la toile exposée au Salon : il n'y a pas de langage. Ce n'est qu'un chaos de sensations nouvelles – un mélange de plaisirs et de douleurs – qui se constitue comme sa réponse devant la représentation artistique de son être. Voici une poétique du corps romantique,

---

<sup>27</sup> Will Jung, « L'effet des tableaux ». Lecture picturale de *La Maison du chat-qui-pelote* », *L'Année balzacienne* 2004/1, n° 5, Paris, Presses Universitaires de France, p. 215.



selon les termes de François Kerlouégan<sup>28</sup>, où une représentation littéraire du corps fait appel à des modèles picturaux. La picturalisation de la belle fille du marchand drapier introduit chez l'artiste peintre « une *distance* entre le regard et le corps regardé – distance salutaire qui permet de se préserver du péril de la chair<sup>29</sup> ». Ainsi, sa création picturale se constitue comme une sublimation de sa pulsion sexuelle. Mais, du côté de la fille désirée, l'« Augustine picturalisée » se constitue comme objet en proie à de toutes nouvelles sensations de la chair : au Salon, le regard de Théodore allume « comme un brasier dans le corps de la pauvre fille qui se trouva criminelle en se figurant qu'il venait de se conclure un pacte entre elle et l'artiste<sup>30</sup> ». Désirée, Augustine placée devant son portrait – l'objet de la provocation – se trouve aussi comme objet : l'objet du désir d'un sujet désirant, c'est-à-dire l'artiste peintre. Il lui manque la « finesse des perceptions » qui correspond chez l'artiste « à une égale finesse d'esprit<sup>31</sup> ».

Augustine est une personne commune, placée à son insu au centre de la scène. Le talent artistique de Théodore confère sens et immortalité à des images temporaires, plates et banales. Intégrée dans la banalité bourgeoise, imperceptible au sein de la multitude, la personne est vue par l'artiste, reconnue et identifiée par le chef-d'œuvre. En des termes baudelairiens, le regard du peintre retire ce qui peut résider de poétique dans l'historique – d'éternel dans le transitoire. L'artiste est le « peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel<sup>32</sup> ». Théodore, artiste-dandy balzacien, paraît aussi représenter quelque chose du dandysme construit par Baudelaire après Balzac : une certaine héroïsation ironique du présent. La toile d'Augustine est un chef-d'œuvre produit à partir d'une scène triviale saisie par Théodore au cours d'une de ses flâneries parisiennes. Il tombe amoureux, peint un tableau qui lui amène les plus beaux honneurs et continue ensuite à rechercher d'autres expériences profondes, délaissant son chef-d'œuvre – le tailladant même au terme du roman, au nom de sa vanité. Augustine est une « victime », à la fois, du regard de l'artiste et de la flânerie du dandy. Son drame démontre que le « poétique » et l'« éternel » ne sont pas toujours compréhensibles par tous – dans ce cas, par la bourgeoisie.

Pour le peintre balzacien, il y a « quelque chose de désespérant à vouloir rendre<sup>33</sup> » la scène fortuite de l'apparition de la jeune fille le matin à sa fenêtre. Ce « quelque chose de désespérant » constitue la recherche de sens et de vérité menée par tout véritable artiste,

---

<sup>28</sup> François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir Poétique du corps romantique*. Paris, Éditions Champion, 2006.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>30</sup> Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. citée, p. 56.

<sup>31</sup> Balzac, *Théorie de la démarche*, éd. citée, p. 276.

<sup>32</sup> Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, « Bibliothèque de La Pléiade », 1961, p. 1156.

<sup>33</sup> Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. citée, p. 53.

selon une des idées auxquelles Balzac tient le plus et qu'il développera dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*<sup>34</sup>. Le peintre « impose » ses lois au monde à travers les tableaux. L'art de Sommervieux est un acte de création de sens, mais ce sens n'est pas totalement défini : le regard d'Augustine parachève le processus de signification en projetant dans le tableau ses rêves et ses désirs. La subjectivation est bien ici constitution d'un plan d'intériorité réflexive médiatisée par l'art. Elle est ce processus déclenché par la représentation de la vie et toujours transformé par l'expérience esthétique individuelle d'autrui.

C'est l'amour de l'artiste pour la jeune fille bourgeoise qui s'est traduit dans le tableau. Le personnage de Girodet – peintre ami de Théodore – l'interroge : « Tu es amoureux ? ». Et le narrateur commente : « Tous deux savaient que les plus beaux portraits de Titien, de Raphaël et de Léonard de Vinci sont dus à des sentiments exaltés, qui, sous diverses conditions, engendrent d'ailleurs tous les chefs-d'œuvre<sup>35</sup> ». Encore excités par le regard de l'artiste, les yeux effrayés d'Augustine rencontrent la figure enflammée du jeune peintre qui dit à son oreille : « Vous voyez ce que l'amour m'a inspiré<sup>36</sup> ». Dans la suite du roman, la jeune fille, révélée à elle-même mais aussi *possédée* par cet amour, se transforme à partir de cette expérience subjective fondatrice. Elle invente de nouvelles significations pour sa vie, pour sa personne : « Être la femme d'un homme de talent, partager la gloire !<sup>37</sup> ». Cette pensée fait des ravages au cœur d'une enfant « nourrie jusqu'alors de principes vulgaires<sup>38</sup> », élevée au sein d'une famille marquée par « la vie occupée ». Elle aspire désormais à « la vie élégante ». Elle souhaite effectuer des changements en elle-même, parachever le processus de subjectivation en cherchant une autre forme d'existence : « un rayon de soleil était tombé dans cette prison<sup>39</sup> », commente le narrateur. Si « la scène d'intérieur fait une révolution dans la peinture<sup>40</sup> », cette peinture fait une révolution dans le processus de constitution du sujet : ce dernier prend conscience de soi en se découvrant, dans l'œuvre d'art qui le transfigure et le révèle, objet de désir.

Dans la chronologie des fictions de *La Comédie humaine*, Théodore de Sommervieux est un jeune homme de la génération antérieure à celle du dandysme : il appartient à la jeunesse de l'Empire. Ses attitudes dans la société, avec ses amis, avec les femmes ne caractérisent pas encore pleinement le dandysme balzacien qui apparaît dans *La Comédie*

---

<sup>34</sup> Selon Françoise Pitt-Rivers, *Balzac et l'art*, préface de Félicien Marceau, Paris, Éditions du Chêne, 1993, p. 74.

<sup>35</sup> Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. citée, p. 54.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 54.

*humaine* sous la Restauration, mais elles annoncent quelques traits marqués à partir de 1815 (selon la chronologie interne de la fiction) avec la première apparition du dandy Henri de Marsay<sup>41</sup>. En 1830, année de publication de *Gloire et Malheur*, Balzac n'a pas encore créé un héros romantique-dandy, mais son personnage de peintre anticipe quelques aspects d'un mode de vie propre aux personnages de dandys des années suivantes. Toutefois, Théodore de Sommervieux est plus qu'un homme élégant, plus qu'un dandy : il est un artiste. Sous l'effet du succès, l'inspiration de Théodore nourrit son orgueil : il conquiert les honneurs avec un titre de baron de l'Empire. La recherche ardente du vrai – et du beau – n'exclut jamais la recherche des distractions et des succès mondains : voilà ce qui attire cet artiste du côté du dandysme, présenté comme la dérive ou comme la chute de l'artiste. De cette façon, Sommervieux annonce, dans ce roman liminaire, une tendance dominante qui caractérisera d'autres personnages de *La Comédie humaine*. Le tableau de Théodore, au-delà de sa beauté sublime née de son véritable talent, se fait moyen de conquête pour ses désirs mondains – un moyen trop sophistiqué par rapport la vie des bourgeois.

#### L'IMPOSSIBLE CRÉATION DE SOI ?

Rien dans l'éducation d'Augustine, cette fille de boutiquier, ne la prépare à être la femme d'un jeune homme artiste-dandy-élégant-aristocrate. Après le mariage, l'amour de Théodore s'effrite. L'artiste reconnaît que sa femme ne se confond pas avec l'idéal artistique : elle « n'était pas sensible à la poésie, elle n'habitait pas sa sphère [...] ; elle marchait terre à terre dans le monde réel, tandis qu'il avait la tête dans les cieux<sup>42</sup> ». Il se lasse de sa femme. Comme tous les dandys balzaciens, il préfère une vie pleine de distractions, de succès mondains, guidée par les caprices et le hasard. La révolution déclenchée par le portrait de la jeune fille la mène jusqu'à la mort. Elle vit quelques réussites – les coquetteries des tendresses de l'amour et la connaissance d'un autre monde : la vie d'artiste – et tente de changer son caractère, ses mœurs et ses habitudes ; « mais en dévorant des volumes, en apprenant avec courage, elle ne réussit qu'à devenir moins ignorante<sup>43</sup> ». Elle s'efforce « en vain d'abdiquer sa raison, de se plier aux caprices, aux

---

<sup>41</sup> Le dandysme balzacien se trouve dispersé dans la chronologie de la fiction. Le héros dandy de Balzac est, essentiellement, un héros de la Restauration (1815-1830). Le dandysme qui, dans la chronologie de la fiction, apparaît avant 1815 n'est qu'une première incarnation du dandysme balzacien ; celui qui apparaît après 1830 représente un dandysme sans illusions, décadent. Les dandys balzaciens sous la monarchie de Juillet rejouent en partie les mœurs du dandysme de la Restauration.

<sup>42</sup> Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. citée, p. 74.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 77.

fantaisies de son mari, et de se vouer à l'égoïsme de sa vanité<sup>44</sup> » et ne recueille « point le fruit de ces sacrifices ». Tel est l'échec du « souci de soi » chez le personnage féminin<sup>45</sup> dans *La Comédie humaine* : Augustine demeure le sujet produit par une culture bourgeoise mercantile. Elle est étrangère au désintéressement de l'aristocrate et de l'artiste.

Chez Augustine, nous pouvons remarquer quelques conditions essentielles qui lui manquent pour se soucier d'elle-même – selon les considérations de Foucault relatives aux pratiques de soi<sup>46</sup>. D'abord, l'éducation qu'elle a reçue de ses parents ne l'a pas rendue apte à vivre une vie pleine de découvertes et de changements. De plus, elle n'a jamais rencontré ni maître, ni ami, quelqu'un avec qui elle pourrait partager ses idées, ses expériences, ses angoisses. Enfin, après son mariage, ses « pratiques de soi » n'ont été qu'un moyen pour récupérer et garder l'amour de son époux : son « souci de soi » s'est constitué comme une pratique d'assujettissement de son être au désir d'autrui.

La jeune fille va demander des consolations et des conseils au sein de sa famille. Mais, lorsque qu'elle expose sa situation douloureuse, elle ne retrouve que « le déluge de lieux communs que la morale de la rue Saint-Denis<sup>47</sup> » peut lui offrir. Chez ses parents, son regard tombe sur le tableau de la maison du Chat-qui-pelote. Augustine y reconnaît son propre passé et son milieu d'origine. Devant ce deuxième tableau, elle éprouve une nouvelle expérience esthétique dans le processus de constitution de soi. Dans l'acte de regarder « cette image de leur ancienne existence<sup>48</sup> », la conscience d'Augustine perçoit que, malgré les changements qu'elle a accomplis dans sa personne, elle ne peut être une vraie femme d'artiste. La conscience douloureuse de l'incapacité à se forger un être nouveau s'impose brutalement.

Néanmoins, par la puissance de son portrait qui devient vital pour elle, comme si son être y était inscrit, il subsiste encore un pacte entre son être et l'artiste. Ainsi, elle n'existe plus que par et pour ce tableau. La jeune femme trop bourgeoise demande alors l'aide de sa rivale, la duchesse de Carigliano. La description du boudoir de la duchesse dans le somptueux hôtel du faubourg Saint-Germain se présente comme la plus belle des peintures. Un troisième « tableau » s'offre en effet aux yeux d'Augustine étonnée et toujours produit de nouvelles sensations. Elle a un affreux serrement de cœur et envie les

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>45</sup> La tragédie d'Augustine représente une des voies de l'échec du souci de soi au féminin chez Balzac. Il conviendrait de placer en regard la réussite de quelques femmes comme la princesse de Cadignan, Modeste Mignon, Dinah de La Baudraye, etc.

<sup>46</sup> Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*. éd. citée.

<sup>47</sup> Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. citée, p. 79.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 81.

secrets de la « vie élégante » : « elle éprouv[e] de la jalousie et une sorte de désespoir<sup>49</sup> ». Ses efforts pour deviner le caractère de sa rivale par l'aspect des objets épars échouent parce qu'« il y [a] là quelque chose d'impenétrable dans le désordre comme dans la symétrie et pour la simple Augustine [cela demeure] lettres closes<sup>50</sup> ». Une pensée douloureuse au sujet de sa condition de vie avec Théodore surgit : « si j'avais été élevée comme cette sirène, au moins nos armes eussent été égales au moment de la lutte<sup>51</sup> ». Une conscience de soi chez la jeune fille est bien produite par la contemplation des deux tableaux : le tableau de la maison du Chat-qui-pelote et le « tableau » – créé par la description balzacienne – du boudoir de la duchesse.

Madame de Carigliano lui offre quelques enseignements : dans la « vie élégante », il faut toujours dissimuler, calculer, devenir fausse, se faire un caractère artificiel : « – Oh ciel ! s'écria la jeune femme épouvantée, voilà donc la vie. C'est un combat... – Où il faut toujours menacer, reprit la duchesse en riant<sup>52</sup> ». Mais la tragédie du portrait s'aggrave encore : Augustine jette un cri quand elle découvre son portrait exposé dans le salon de la duchesse, la maîtresse de son mari. « – Si, armée de ce talisman, vous n'êtes pas maîtresse de votre mari pendant cent ans, vous n'êtes pas une femme, et vous mériterez votre sort !<sup>53</sup> », déclare la duchesse. Augustine, envisageant de devenir une femme, cette femme désignée par le portrait, se sauve en s'en emparant. Elle l'expose dans sa chambre et se compose une toilette qui la rend semblable en tout point à l'image offerte par la toile.

Le lendemain, la jeune fille est découverte par ses parents, contemplant sur le parquet les fragments épars d'une toile déchirée et les morceaux d'un grand cadre doré mis en pièce. Chez Augustine, le regard désespéré est la seule expression – infra-verbale – d'une perte d'être. À partir de cette terrible nuit, la jolie fille de la lucarne de la maison du Chat-qui-pelote entre dans une phase de « patiente résignation<sup>54</sup> ». À la fin de ce roman balzacien, encore, à défaut du verbe, c'est aussi par le corps pulsionnel que la jeune fille s'exprime devant les morceaux de son portrait – son être idéalisé. Augustine meurt comme une jeune fille « criminelle » et « démoniaque » qui aurait signé un pacte avec l'art.

Dans ce drame balzacien, la subjectivité est médiatisée par les représentations artistiques et sociales qui peuvent aussi tuer le sujet. Celui-ci, élevé à la conscience de son être social, ne peut connaître, dans le cas d'Augustine, que la déchéance : le personnage

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>50</sup> *Ibid.*.

<sup>51</sup> *Ibid.*.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>54</sup> *Ibid.*.

ancré dans sa bourgeoisie d'origine ne peut combler le fossé qui le sépare de la vie artistique. L'histoire du portrait d'Augustine illustre les conflits sociaux opposant bourgeoisie et aristocratie, et les déchirures psychologiques qui en résultent chez les individus. Néanmoins, chez Balzac, le cas du sujet conscient de son « être social » et triomphant des déterminismes s'observe aussi avec le dandy Eugène de Rastignac<sup>55</sup>. L'une des conditions de la réussite du « souci de soi », chez le romancier est la capacité de dominer les codes de la société mondaine. Ceux-ci se cachent dans la noblesse des gestes, dans la finesse des langages et des expériences artistiques, dans la capacité de saisir l'esprit du comique et du tragique, dans la malice des regards, dans l'ironie implicite d'un commentaire : autant d'actions qui témoignent d'une compréhension de l'esprit de l'époque.

Augustine ne peut incarner l'idéal artistique fixé sur la toile de Théodore parce qu'elle ne comprend pas les codes qui y sont cachés. Le pessimisme de Balzac dans ce roman permet d'éclairer d'importantes caractéristiques de la vie privée de son temps. Le drame d'Augustine met en scène l'échec programmé d'un processus de subjectivation et de création de soi par-delà les déterminismes culturels et sociaux, dans un contexte de conflit social et culturel entre deux univers : d'un côté, la « vie occupée » et, de l'autre côté, la « vie d'artiste » et la « vie élégante ». Certes, le tableau porte une représentation du « sujet » Augustine ; il se fait le médiateur de la naissance d'une nouvelle conscience tragique de soi-même et d'un processus de changement du sujet. Mais, il est responsable de la mort du même sujet. Il porte à la fois la naissance et la fin d'un « souci de soi ».

Cette impossible compréhension (*incorporation*) des codes de la société mondaine constitue aussi l'expérience dramatique du dandy Lucien de Rubempré. Après avoir eu accès à ce monde codifié, à l'instar d'Augustine mais selon un cheminement différent, il ne peut continuer d'y vivre. Curieusement, Augustine et Lucien sont d'origine bourgeoise. Lucien est une fleur qui naît à l'Houmeau, faubourg industriel d'Angoulême et Augustine une fleur de la rue Saint-Denis, cœur du vieux Paris commerçant. Tous les deux incarnent la « poésie » du monde bourgeois. Tous deux mourront tragiquement dans l'univers où ils

---

<sup>55</sup> La prise de conscience de l'être social chez Rastignac – mais aussi chez d'autres dandys balzaciens – a été étudiée dans ma thèse de doctorat intitulée « Dandysme et souci de soi : essais de subjectivation chez Balzac » (voir note 1). Cette thèse analyse l'univers du dandysme dans *La Comédie humaine* à partir de la notion du « souci de soi » chez Foucault. En étudiant le parcours du personnage du dandy comme un processus dynamique de construction du sujet en société, je soutiens l'hypothèse selon laquelle le dandysme balzacien est une représentation romanesque de l'un des moments du « souci de soi » dans l'histoire de la culture occidentale. Le dandysme balzacien est une forme de vie qui se constitue dans l'univers de *La Comédie humaine* et qui signale le processus de changement de la société et des individus. À la fin de ce travail, le dandysme se perçoit comme une mise en scène du héros moderne, motivé par la construction (illusoire ?) pour lui-même du mode de vie souhaité.

ont essayé de nombreuses fois de s'intégrer. La corruption de Carlos Herrera (Jacques Collin) fait des ravages dans l'âme de Lucien. Les mots de Théodore à l'oreille d'Augustine bouleversent le cœur de la jeune fille. Herrera dit à Lucien : « Je suis l'auteur, tu seras le drame<sup>56</sup> ». Théodore dit à Augustine, montrant la toile : « Vous voyez ce que l'amour m'a inspiré<sup>57</sup> ». Les répliques pourraient permuter. Lucien est l'objet d'une mise en scène de Carlos Herrera, dirigée par l'amour et l'ambition. Augustine est mise en scène, à travers le tableau, par l'amour et par l'art de Théodore. Lucien est le « moi » idéalisé de Jacques Collin, Augustine l'objet d'amour idéalisé de Sommervieux. Dans les deux cas, le « souci de soi » des Pygmalion s'exerce sur un tiers sacrifié.

Herrera donne un « moi » à Lucien : ce geste est symbolisé par l'autorisation donnée de porter à nouveau son nom d'aristocrate ; Théodore de Sommervieux offre un « moi » à Augustine à travers son portrait. Lucien et Augustine essaient d'incarner et d'animer un « moi » constitué par autrui. Tous deux ont accès à la conscience d'une nouvelle façon d'exister. Mais cela prélude à la destruction du sujet, conscient de son incapacité à incarner l'idéal – celui d'un nom aristocratique chez Lucien, l'idéal artistique fixé sur le tableau chez Augustine. Telle est l'impossibilité du « souci de soi » par l'assujettissement à l'autre : le moi ne peut exister comme sujet puisqu'il est objectivé par le désir créateur et destructeur de l'autre.

---

<sup>56</sup> Balzac, *Comment aiment les filles* [première partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1843], éd. citée, tome VI, 1977, p. 504.

<sup>57</sup> Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, éd. citée, p. 55.