

# MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

## PORTRAITS D'INCONNUS

---

Maria Luizete S.S. Carliez  
Universidade Federal doPará

### RESUMO

Neste artigo, estudam-se os retratos de desconhecidos nos *Contes philosophiques* de Honoré de Balzac, marcados por uma *estética do retrato* cujo princípio fundamental e a materialização daquilo que nos é desconhecido nos traços físicos das personagens, estabelecendo-se confrontação entre a proposta desse livro de contos com as obras *La peau de chagrin* e *Gambara*, também de H. De Balzac. Privilegia-se a análise intrínseca da narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Balzac; descrição; narrativa; estética do retrato.

### RÉSUMÉ

On étudie dans cet article les portraits d'inconnus dans les *Contes philosophiques* d'Honoré de Balzac, marqués par une *esthétique du portrait* dont le principe fondamental est la matérialisation de ce que nous ignorons des traits physiques des personnages. Ce recueil de contes est confronté, de ce point de vue, aux oeuvres *La peau de chagrin* et *Gambara*, également d'H. de Balzac. On privilégie l'analyse intrinsèque du récit.

**MOTS-CLÉS:** Balzac; description; récit; esthétique du portrait.

### 1 PORTRAITS D'INCONNUS DANS LES CONTES PHILOSOPHIQUES

Pourquoi parler de portraits d'inconnus dans les *Contes philosophiques* de Balzac ? Voilà la question centrale à laquelle nous essayerons de répondre dans les lignes qui suivent.

Il nous semble que l'esthétique du portrait balzacien trouve sa souche dans le système qu'il a voulu établir dans ses *Contes philosophiques* et dont les idées clefs sont associées au pouvoir destructeur de la pensée. Une telle théorie romanesque ne peut que susciter du mystère dans les divers thèmes abordés par l'auteur.

S'il y a dans ces récits beaucoup de thèmes qui peuvent être incontestablement liés à la vie de l'auteur, à travers les pulsions de son inconscient ou bien attachés à des traits ou aspects de la vie des personnages réels dont il s'inspire, nous y trouvons parallèlement, d'innombrables éléments qui ne sont autre chose que le foisonnement de son imagination créatrice. Ainsi, réaliste dans l'observation, notre auteur ne bride pas souvent les élans de son imagination dans la mise en scène de ses personnages, dans les longues descriptions qu'il leur consacre parfois. Cette procédure n'est point incompatible avec la mise en place de son système car il nous paraît que, pour l'auteur de *La Comédie humaine*, observer signifie avant tout trouver des moyens adéquats pour exprimer ce que nous voyons.

A la recherche de ses moyens d'expression, nous savons que Balzac avait le souci de systématiser *scientifiquement* des principes théoriques à partir des sujets qui lui étaient parfois fort inconnus, dans le but de rendre vraisemblable à sa narration : songeons à ses théories du mouvement dans *La Peau de chagrin* ou à ses théories musicales dans *Gambara*. Pourquoi s'intéressait-il donc à ce qui lui était inconnu ? Tout d'abord parce que Balzac s'intéressait à tout. En deuxième lieu, il était à la fois observateur et visionnaire : justement, à force de trop observer les particularités des événements du quotidien<sup>1</sup>, tout en imaginant le non-observé, ce qui restait tout de même voilé dans l'apparence des choses, Balzac a pu non seulement créer de nombreux cas de figures mais aussi insérer dans son système romanesque des hypothèses ou des causes déterminantes qui assuraient, dans son imagination et dans celle du lecteur, l'existence de tel comportement ou de tel caractère de ses personnages : Juana, le personnage du récit

<sup>1</sup> Songeons au cas de Victor, le jeune sauvage trouvé dans le bois d'Aveyron, qui a été soigné par le médecin Itard dont l'ouvrage « De l'éducation d'un homme sauvage ou Des premiers développements physiques et moraux du jeune sauvage d'Aveyron » a certainement inspiré Balzac dans l'élaboration de ses théories pour la guérison de la maladie de Stéphanie.

*Les Maranas*, par exemple, ne peut pas échapper à la tradition des Maranas et son portrait porte la marque de son passé inconnu<sup>2</sup>. La courtisane, qui est d'une certaine manière cachée derrière les préjugés de la société, ne représenterait-elle pas un portrait d'inconnu en soi ? Et dans cette perspective nous pourrions peut-être énumérer beaucoup d'autres portraits d'inconnus dans les textes qui nous occupent : la grisette, la folle, le fou, le joueur, le génie, le réquisitionnaire, le voyageur, le castrat, le caissier, le quartier-maître, le jeune homme, la jeune fille, l'amant, le rebouteur, le père (inconnu du fils ou de la fille), la mère (inconnue de la fille), le pêcheur (ermite), l'accusateur public, le criminel, le bourreau, le sauvage, le narrateur inconnu. Enfin, tous ces personnages portent en eux un mystère qui justifie leur statut d'inconnu et leur état civil ne suffit pas à élucider l'énigme qui lie leur passé à leur vie présente.

Mais comment pourrions-nous deviner ces portraits cachés ? Nous croyons que le dévoilement du mystère passe forcément par la représentation objective du portrait balzacien dont le principe fondamental est celui de la matérialisation de ce qui nous est inconnu dans les traits physiques des personnages. Cette théorie que Balzac a voulu systématiser trouve sa vraisemblance dans la variation des hypothèses qui donnent à chaque portrait d'inconnu une nuance différente et particulière. Par exemple, les pensées de Mme d'Hérouville auraient peut-être agi sur le physique de son fils :

Cette terreur qui agitait l'arbre troubla-t-elle le fruit ? (*L'Enfant Maudit*, Pléiade, 1977, t. X, p. 873)

<sup>2</sup> Montefiore « reconnu le sang des Maranas dans l'œillade que la jeune fille avait échangé avec lui... ». *Les Maranas*, Pléiade, p. 1051. Dans le portrait de Grabrille de *L'Enfant maudit* nous trouvons à peu près la même idée : « ... le sang de la Belle Romaine [...] faisait à cette enfant un cœur de courtisane violente dans une âme pure; de là procédait une exaltation qui lui rougit le regard [...] ce phénomène qu'on pourrait qu'aujourd'hui nommer la phosphorescence. » p. 941.

Le lecteur est sensé trouver derrière le portrait d'Etienne ce qui est inconnu au personnage même et aussi ce que l'auteur veut cacher à son lecteur ; il est curieux de remarquer que dans *L'Enfant maudit* Balzac n'hésite pas à faire de ces lectrices mères les personnages de son récit à travers son discours persuasif :

Vous savez, vous qui, dans l'ombre et le silence, mères soupçonnées, avez travaillé pour des enfants adorés.<sup>3</sup>

Mais ne serait pas cela aussi une parole amère de ses malheurs d'enfance, lui qui ne se considérait pas comme un enfant adoré et, dans ce cas, l'auteur cherche peut-être à se persuader lui-même de l'idée d'un sentiment maternel qui lui a été refusé.

Dans *L'Auberge rouge*, la pensée est matérialisée dans l'accomplissement d'un crime inconnu dont l'accusé trouve sa justification dans un éventuel somnambulisme<sup>4</sup> ; l'innocent — le personnage qui est accusé du meurtre — mû par l'apparente évidence de ses idées, incarne le portrait du criminel<sup>5</sup> et, des années plus tard, c'est à travers le portrait de l'un des auditeurs à qui le récit est raconté que le vrai coupable est décelé.

<sup>3</sup> Lorsque Balzac nous peint le portrait des femmes mal mariées il fait aussi appel à ses lectrices sensées deviner ce qui est caché derrière ce portrait : « pour exprimer l'un de ces faits latents dont toutes les misères sont ensevelies par les femmes au fond de leurs âmes [...] De cette vie, un homme ne peut raconter que les faits, les cœurs féminins seuls en devineront les sentiments. » *Les Maranas*, Pléiade, 1977, t. X, p. 1069.

<sup>4</sup> La comtesse d'Hérouville nous dira : « Je ne me crois pas coupable, se dit-elle; mais si je le parais aux yeux du comte, n'est-ce pas comme si je l'étais ? Peut-être le suis-je ! La sainte Vierge n'a-t-elle pas conçu sans... » (*L'Enfant maudit*, Pléiade, 1977, t. X, p. 877).

<sup>5</sup> Mais nous connaissons le portrait d'un criminel : il s'agit de Vautrin, dont la façon de cracher « annonçait un sang-froid imperturbable qui ne devait pas le faire reculer devant un crime pour sortir d'une position équivoque » (*Le Père Goriot*). Le lecteur se demande si cette attitude est un déterminant des portraits des criminels. En tout cas, nous croyons que cette association est presque inévitable même si l'intentionnalité du romancier ne peut jamais être prouvée.

Cependant, découvrir le criminel inconnu derrière le portrait du banquier connu nous paraît assez simple pour un auteur dont la perspicacité éveille souvent le soupçon chez son lecteur : il nous semble donc que le dévoilement de l'inconnu suggère, ici, un rapprochement du portrait caché de Taillefer et de celui de Du Marsay des *Filles aux yeux d'or* : cette ressemblance tient ici à la froideur avec laquelle l'idée du crime est conçue par ces deux personnages<sup>6</sup>.

La scène mystérieuse (*L'Enfant maudit*, p.883) de l'accouchement de la comtesse d'Hérouville révèle un jeu d'inconnus assez curieux où tous les personnages se trouvent masqués pour ne pas révéler leurs vraies identités. Mais, soudain, l'on fit tomber au cou de l'inconnu le bandeau [...] un Rebouteur [...] maître Antoine Beauvouloir [...] avait à sa disposition des secrets de vie et de mort qui concernaient les familles nobles du pays [...] des secrets honteux et horribles [...] ce bonhomme cachait un excellent cœur... (Ibidem, pp. 883/884). Balzac nous donne quelques pistes à travers cette scène théâtrale : dans le dévoilement de l'inconnu il faut non seulement faire tomber le bandeau ou apprendre son identité, mais surtout pénétrer les mystères que voile, par exemple, un excellent cœur. Or ce rebouteur inconnu qui recelait les secrets des autres, en cachait un qui nous révèle ses vrais sentiments de père, image qui contraste d'ailleurs avec celle du comte d'Hérouville :

Beauvouloir aima sa Gabrielle [...] Sa science et ses soins constants prêtèrent une vie factice à cette frêle créature, qu'il cultiva comme un fleuriste cultive une plante étrangère. (Ibidem, p. 926)

<sup>6</sup> Nous connaissons le portrait diabolique de Taillefer traduit dont l'image est bien celle d'un criminel sans remords : « ... son visage en sueur et sanguinolant fit planer sur cette scène infernale l'image du crime sans remords ». *La Peau de chagrin*, Pléiade, p. 206.

Ces soins nous renvoient à ceux qui étaient prodigués à Juana et dont l'image pourrait aussi ressembler à celle d'une *plante étrangère*<sup>7</sup>. Le sens du mot *étrangère* est bien celui d'inconnue dans son milieu. Que cache donc ce portrait de jeune fille inconnue dont le « bras menu pendait avec l'inertie qu'une pensée profonde imprime à l'attitude » (*L'Enfant maudit*, p. 932) ? La pensée d'une « angélique enfant » (Ibidem, pp. 934/935) dont les formes ne présentent pas de contrastes visibles :

Ce n'était ni la beauté normande [...] ni la beauté méridionale [...] ni la beauté française [...] ni la beauté du Nord [...] c'était la séraphique et profonde beauté de l'Eglise catholique, à la fois souple et rigide, sévère et tendre. (Ibidem, p. 933)

Si chez Juana *la religion* triompha (*Les Maranas*, p. 1069), Gabrielle était toute religion. Cependant, nous ne pouvons appréhender la totalité du portrait de Gabrielle que lorsqu'il est juxtaposé à celui d'Etienne, *ce poète inconnu* (qui) *n'admettait que la noble et belle passion de Pétrarque pour Laure, de Dante pour Béatrix* (*L'Enfant maudit*, p.926), car ils se complètent dans l'image du génie idéal : l'un étant le don et l'autre la science<sup>8</sup>.

Il est question ici de deux portraits d'inconnus qui caractérisent plusieurs personnages des contes philosophiques balzacien : celui de la jeune fille et celui du jeune homme. Commençons par le premier dont la mise en scène nous servira pour le dévoilement d'autres portraits d'inconnus et dont Balzac nous peint le tableau :

Confiante et fière, une jeune fille [...] ne connaît pas ni le monde ni les hommes assez pour rester calme au sein de ses passions soulevées [...]. Depuis la sublime construction des sociétés, la jeune fille se trouve dans les horribles déchirements que lui

<sup>7</sup> Ces deux filles avaient été élevées écartées du monde extérieur : Beauvouloir « écarta soigneusement les livres, les tableaux, la musique, toutes les créations des arts qui pouvaient éveiller la pensée » (Ibidem, pp. 928/929).

<sup>8</sup> Cette idée est exprimée dans *La Peau de chagrin* : « Ce qui étend la science étend l'art ».

causent et les calculs d'une vertu prudente et les malheurs d'une faute. (*Les Maranas*, op. Cit., pp.1052/1053).

Ainsi peint, le portrait nous révèle l'image d'une jeune fille naïve dans ce sens qu'elle méconnaît un monde qui lui a été caché et qui ne pouvait être qu'idéalisé. Les paroles de Montefiore, par exemple, convenaient donc aux rêves de Juana :

Il embrassa l'innocente fille dans tous les projets [...] lui peignit le monde. (*Les Maranas*, p. 1058)

Cette jeune fille, *recluse*<sup>9</sup>, réunit en soi deux inconnus<sup>10</sup> : celui de son passé et celui d'un monde avec lequel elle n'a jamais eu de contact. Le terrain est tout à fait propice aux paroles persuasives de Montefiore qui s'investit dans son projet diabolique :

Pauvre petite, comment avez-vous pu respirer si longtemps dans cette noire maison sans y périr ? Vous, faites pour régner dans le monde, pour habiter le palais d'un prince, vivre de fête en fête, ressentir les joies que vous faites naître, voir tout à vos pieds, effacer les plus belles richesses par celle de votre beauté qui ne rencontra pas de rivales, vous avez vécu là, solitaire, avec ces deux marchands ! (Ibidem, p. 1055)

Le ton persuasif de cette parole a une arrière pensée explicitée par l'auteur : celle de *savoir si Juana n'avait point d'amant* (Ibidem) mais il nous paraît que l'intention cachée de ce discours est surtout celle que nous présente l'image d'un Montefiore prophétique dont les paroles séduisantes nous

<sup>9</sup> « Montefiore entra tou palpitant, et reconnu en la recluse une expression de naïve curiosité... » Ibidem, p. 1054.

<sup>10</sup> Les mêmes inconnus qui font partie de l'histoire de Garielle de *L'Enfant maudit*.

<sup>11</sup> Les moyens d'expressions qui mettent en scène le portrait de Marianna prennent une tonalité tout à fait différente de celle du portrait de jeune fille de Juana. Le langage est, ici, à l'origine d'une sensibilité musicale : « Cette musique digne des anges accusait les trésors cachés dans cet immense opéra [...] dans lequel un étranger aurait pu croire que le facteur avait caché des jeunes filles invisibles [...]. Le visage de Marianna était éclairé par une magnifique lueur d'espérance qui lui rendit les splendeurs de la jeunesse. » *Gambara*, p. 496.

renvoient à celles prononcées par le comte Andrea Marcosini de Gambarà, lorsque celui-ci essaye de deviner Marianna<sup>12</sup> dans le but de la séduire. Comme Marianna, qui se voit dessinée dans le tableau peint par Andrea (*Ibidem*, p. 483 et suiv), Juana confirme à son insu les paroles prophétiques de Montefiore :

Mais qui donc vous a dit mes paroles les plus secrètes ? (*Les Maranas*, p.1055)

Il s'agit ici de cette seconde vue d'artiste que l'auteur attribue à Marcosini et à Montefiore, ces deux Italiens qui cachent leur état civil. Montefiore a d'ailleurs ce don de pénétrer dans ce qui est apparemment caché :

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 tout le bonheur de l'amour. (*Ibidem*, p.1045)

Mais Montefiore est plus médiocre qu'Andrea pour qui la musique ne doit que *réveiller en nous des sensations*<sup>12</sup>. Si les deux cachent un portrait d'artiste, c'est peut-être parce qu'ils arrivent quand même à se faire aimer, ce que Diard est incapable de réaliser. Celui-ci ne pouvait jamais correspondre à un portrait d'artiste, même si au début du texte il nous est présenté comme philosophe et artiste (*Ibidem*, p. 1040) dans une piste déroutante de l'auteur :

L'homme de moins propre de ce qui demandait de la suite dans les idées. Il ne comprenait rien au rôle qu'il devait jouer dans le monde, il n'en saisissait ni l'ensemble, ni les nuances, et les nuances y étaient tout. (*Ibidem*, p.1074)

<sup>12</sup> *Gambarà*, p. 511. Il faut dire aussi que, contrairement à ce qui se passe avec Marianna, le discours diabolique de Marcosini n'atteint pas son but persuasif car Gambarà reste fidèle à son idéal impossible qui fait de lui un génie inconnu.

Il est vrai que les nuances cachent les détails les plus banals qui confèrent aux portraits balzaciens une particularité significative. En ce qui concerne justement le contraste entre le portrait d'artiste de Montefiore et celui d'Andrea dont la supériorité est largement attestée, il y a, d'un côté, la sensibilité musicale de celui-ci, et de l'autre, le fait que Marianna soit française, ce qui justifie l'analyse plus approfondie de son portrait par Marcosini. Balzac en est ici le grand connaisseur. Chez l'italo-espagnole, cette science visionnaire manque d'éléments réels qu'aurait besoin l'observateur consciencieux pour établir ses thèses, ce qui fait de Montefiore un artiste sans valeur significative. Outre cela, celui-ci croit jouer le rôle du héros de sa propre histoire où il est certain de maîtriser même le hasard. En artiste, il ne pouvait être qu'un joueur médiocre. Ses précautions pour *ne rien laisser de sa proie* (*Ibidem*, p. 1060) s'écoulent, et son portrait contraste avec cette image d'un *tigre* (*Ibidem*), l'image de courage et de fierté du capitaine qui avait jadis gagné un pari avec le *célèbre capitaine Bianchi* (*Ibidem*, p.1038). Or derrière cette fausse image de *tigre*, le vrai portrait de l'Italien nous est dévoilé :

L'Italien se montra pâle et blême [...] il est trop lâche. (*Ibidem*, p. 1064)

C'est en proie à ce monstre<sup>13</sup> que se trouve Juana. Cette infortune ajoutée à *la sollicitude, l'ennui, des travaux en opposition avec (sa) nature* (*Ibidem*, p. 1058) déterminent la trajectoire inéluctable de la destinée de cette jeune fille. Ainsi, nous croyons que, malgré l'apprentissage prodigué à Juana, son portrait portera toujours les mystères cachés depuis sa naissance. Raisonner sur ses douleurs enfantines, c'est revenir sur son origine, sa nature courtisane. Juana est condamnée par l'idée que sa mère se fait de sa destinée et, en reniant sa propre tradition, non seulement elle prive sa fille de son amour maternel, mais elle renforce ce préjugé d'honneur chez Juana

<sup>13</sup> Cette fois-ci son portrait est peint par lui-même lorsqu'il dit à Juana : « Il faudrait être un monstre pour te tromper... » *Ibidem*, p. 1058.

qui finit par tuer son mari pour sauvegarder l'honneur de ses enfants. Juana s'est mariée au nom de cet honneur quelle impose à ses fils de manière inconsciente, lorsqu'elle les prive de leur père, comme elle-même a été privée de l'amour de sa mère. Juana porte le nom de son père, Mancini, qui symbolise la vertu et dont l'image supprime celle de sa mère de qui la fille ne reçoit point le nom Marana. Avec la disparition de son mari, Juana fait disparaître aussi sa mère dont l'intuition visionnaire la pousse au mariage avec un homme qu'elle n'aime pas. Finalement, tout avait contribué à la fixation de l'image de la mère dans l'inconscient de Juana. Et si le sacrifice de Marana peut être considéré comme sublime, la pensée qui a motivé ce renoncement est certainement épouvantable et destructrice. Cette pensée inconnue qui agit sur Juana cache une tendance meurtrière et finit par tuer la mère de celle-ci. Balzac nous montre clairement ici, le mécanisme de sa théorie exposée dans ses *Études philosophiques* dont le principe fondamental repose sur la puissance destructrice de la pensée — des forces en opposition avec la nature de courtisane de Juana : raisonner tout en imposant une volonté dont l'idée — ici la vertu — s'oppose à la nature de sa pensée — ici raisonnement sur une destinée courtisane, c'est vouloir l'impossible, vouloir tout maîtriser ; par conséquent, la dépense d'énergie est inutile et la mort inévitable.

Etienne d'Hérouville, un jeune homme, est aussi obligé de renoncer à l'hérédité de son nom, mais ici le préjugé repose sur l'opinion publique à propos de l'accouchement précoce qui condamne Mme d'Hérouville à vivre le reste de sa vie en proie à des pensées inéluctables dont le pouvoir délétère lui enlève la vie et ensuite celle de son fils. Celui-ci est détruit par ce qui lui est inconnu : l'image d'un père brutal. Il ne faut pas oublier que Mme d'Hérouville désire l'impossible<sup>14</sup>. Cette volonté dont l'idée est contraire à la nature de la pensée — ici raisonnement sur une paternité douteuse — est responsable de l'état

<sup>14</sup>Songeons à ses pensées obscures : « La Sainte Vierge n'a-t-elle pas conçu sans... » *L'Enfant maudit*, p. 877.

d'étrangeté d'Etienne éprouvant ses premiers contacts avec un monde qui lui est étranger. Si Juana a été privée de l'amour maternel, l'excès de ce sentiment chez Etienne a anéanti ses rapports de force entre son père inconnu et lui. Son dedans et son dehors ne se contredisaient pas : sans aucun rapport conflictuel avec son être, Etienne, comme Juana d'ailleurs, vivait dans une harmonie factice. Ainsi, que ce soit la privation ou l'excès d'amour, ces deux jeunes cachaient dans leurs portraits d'inconnus un manque, une absence incontestable.

Etienne et Gabrielle sont tués par des émotions trop fortes qui leur étaient inconnues :

Chez l'un et l'autre de ces deux enfants, l'âme devait tuer le corps.<sup>15</sup>

De la même manière, d'ailleurs, qu'un bonheur trop vif enlève la vie à Stéphanie, personnage d'*Adieu*, qui, dans des circonstances bien particulières, nous est montrée comme une folle, que les effets de la maladie rendent sauvage en l'écartant du monde extérieur<sup>16</sup>. Or ce qui est inconnu chez Gabrielle ressort involontairement et se manifeste dans le rougissement de son regard. Ce regard rouge symbolise aussi les ravages de la passion sur son physique et cela n'a pas échappé au médecin observateur qui nous peint le portrait de sa fille lors de sa première rencontre avec Etienne :

Une exaltation qui lui rougit le regard, qui lui sanctifia le front, qui lui fit exhiler comme une lueur, et communiqua les pétilllements d'une flamme à ses mouvements [...] et que le médecin observait alors comme une promesse de mort. (Ibidem, p. 941)

<sup>15</sup> Gabrielle parle à son père d'une force qui lui est inconnue : « Je sens en moi comme une force qui veut s'exercer, je lutte contre quelque chose ». (Ibidem, p. 934).

<sup>16</sup> Le portrait du sauvage prend une couleur différente chez Etienne dont l'affinement des sens joue un rôle important dans sa sensibilité : « ... semblable aux sauvages d'Amérique, Etienne distinguait le pas de son père, savait écouter sa voix à des distances éloignées, et prédisait sa venue. » (Ibidem, p. 900).

Les mystères de ces deux âmes ne pouvaient être décelés que par un langage inconnu, celui de *la musique, le plus sensuel des arts pour les âmes amoureuses* (et qui) fut le *truchement de leurs idées* (Ibidem, p. 946). L'union de Gabrielle et d'Etienne à travers la romance populaire symbolisait un idéal d'amour universel que seuls les initiés peuvent atteindre indépendamment de leurs milieux sociaux. N'oublions pas que le chant populaire est aussi l'expression de ce qui est resté très longtemps inconnu et caché sous des préjugés classiques. Les initiés ne sont pas ici une élite mais ceux qui portent en eux la sensibilité propre aux transformations de leurs temps : dans ce sens, le langage ne serait-il pas l'un des traits fondamentaux de ces changements ? Cela nous a été montré dans l'étendue de la vie de Gabrielle et d'Etienne :

Ce fut l'enfance du plaisir grandissant sans connaître les belles fleurs rouges qui couronneront la tige [...] ils dépensaient dans ces secrètes idylles des trésors de langage [...] mettez toute une vie, la mort se chargera de justifier le mot. (Ibidem, p. 948)

Leurs portraits se fondent en une métaphore, celle de la *perle mystérieuse* et le langage prend ici toute sa puissance poétique :

Ils avaient accompli ce beau rêve du génie mystique de Platon et de tous ceux qui cherchent un sens à l'humanité : ils ne faisaient qu'une seule âme, ils étaient bien cette perle mystérieuse destinée à orner le front de quelque astre inconnu, notre espoir à tous ! (Ibidem, p. 951)

Dans *Adieu*, Stéphanie incarne bien le portrait d'une femme mystérieuse et inconnue, tout au long du récit, soit dans les scènes de guerre soit dans son état d'absence :

Une femme s'élança de dessous un noyer planté à droite de la grille, et sans faire de bruit passa devant le conseiller aussi rapidement que l'ombre d'un nuage [...] une femme étrange ; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants<sup>77</sup>. Elle est si svelte, si légère, si vaporeuse,

<sup>77</sup> Philippe semble vivre sous l'idée d'une ombre.

qu'elle doit être diaphane. Sa figure est aussi blanche que du lait. Ses vêtements, ses cheveux, ses yeux sont noirs. (Ibidem, pp. 978/979)

Ce portrait relève d'un vocabulaire dont les effets paradoxaux nous écartent de tout ce qui pourrait nous ramener à l'idée réelle et visible d'un être humain. Le portrait d'inconnu atteint ici son paroxysme dans l'image romanesque du vampire, suggérée dans le contraste de la figure blanche aux yeux et cheveux noirs.

L'idée d'un bonheur absolu dévoilé soudainement dans l'esprit de Stéphanie la tue et c'est la mort qui achève son portrait :

La figure de Stéphanie sur laquelle la mort répandit sa beauté resplendissante, fugitive auréole, le gage peut-être d'un brillant avenir. (*Adieu*, Pléiade, p.1013)

Le mystère demeure et ce personnage ne reste qu'un souvenir dans l'esprit du lecteur, comme il a toujours été d'ailleurs dans celui de Philippe de Sacy. C'est d'ailleurs sur la reconstitution de ses souvenirs que Philippe fonde son espoir de guérir Stéphanie. Philippe reconstitue matériellement des souvenirs cachés dont la violence est la cause de la folie de sa maîtresse. La puissance réelle de cette *affreuse vérité* agit violemment sur son physique et finit par la tuer dès qu'elle reprend ses esprits : cette femme est victime de la puissance nocive de l'idée qu'elle se fait d'un bonheur sublime à côté de son amant.

Le crime de *L'Auberge rouge* est différemment reconstitué à travers le récit d'un narrateur dont la puissance des détails réels a un effet foudroyant sur la physionomie d'un des spectateurs. Ici, le portrait nous est montré d'une façon plus directe car ce spectateur connaît l'histoire qui nous a été racontée par le narrateur et dont il fait partie intégrante. Les traits de ce spectateur, Taillefer, révèlent dans un portrait effrayant, qu'il a du mal à dissimuler l'angoisse d'une culpabilité meurtrière. Le lecteur est en face de deux types de

portraits d'inconnus : celui d'un personnage mystérieux que l'on ne reconnaît pas tout de suite et celui d'un personnage bouleversé par ce qui lui était inconnu d'un crime qu'il a commis lui-même. Les déclarations de l'inculpé puni injustement, racontées par le narrateur, bouleversent Taillefer et cela nous est traduit sur son portrait. Son idée de bonheur a été aussi illusoire que celle de Stéphanie. Ces deux idées s'harmonisent dans ce qu'elles portent de plus contradictoire : l'idée d'un bonheur dans le crime et l'idée d'un bonheur sublime dans un monde des misères.

N'oublions pas que les paroles d'Albon ont aussi suscité chez Philippe des souvenirs qui nous ont été suggérés par un portrait mystérieux traduit dans sa physionomie :

Philippe tressaillit violemment ; son large front se plissa ; sa figure devient aussi sombre que l'était le ciel en ce moment. Quoiqu'un souvenir d'une affreuse amertume crispât tous ses traits... (Ibidem, p. 976)

Le principe romanesque<sup>18</sup> qui est à l'origine de la composition de ces portraits les rend forcément mystérieux et renforcent leur statut d'inconnus. Songeons, par exemple, au pouvoir télépathique de Taillefer, Marana, Louis Lambert et de Mme de Dey. Nous ne saurions pas expliquer comment le narrateur peut affirmer que Mme de Dey est morte au même instant que son fils puisqu'elle a été retrouvée déjà morte dans sa chambre. Une pareille pensée s'empare du lecteur au moment où l'oncle de Stéphanie, la trouvant dépourvue de sa raison, peut raconter l'histoire de sa nièce dans tous ses détails. Ainsi, il nous semble qu'il est possible d'établir dans les contes présents une esquisse de portraits de narrateurs inconnus. Nous essayerons de suivre les pistes de ces narrateurs mystérieux. Dans *Les Marana*, par exemple, nous croyons entendre la voix de Léon de Lora de *Comédiens sans le savoir* :

<sup>18</sup> La matérialisation de la pensée et son pouvoir destructeur sur le physique.

S'il n'existe pas de Cour d'assises pour la haute société, elle rencontre le plus cruel de tous les procureurs généraux, une tête morale, insaisissable, à la fois juge et bourreau : il accuse et il marque. (*Les Maranas*, p. 1073)

Ensuite, il avertit le lecteur qu'il est bien ce narrateur mystérieux :

N'espérez lui rien cacher. Dites-lui tout vous-même, il veut tout savoir et sait tout. Ne demandez pas où est le télégraphe inconnu qui lui transmet à la même heure, en un clin d'œil, en tous lieux, une histoire, un scandale, une nouvelle. (Ibidem)

Nous dirions que dans ce jeu de rôle le narrateur veut aussi rester inconnu :

Ne demandez pas qui le remue. Ce télégraphe est un mystère social<sup>19</sup>, un observateur ne peut qu'en constater les effets.<sup>20</sup>

Nous remarquons une particularité significative inscrite dans le langage du narrateur en question — il aime bien les calembours<sup>21</sup> et les jeux de mots :

Tout ce qui s'habille babille, s'habille pour sortir et sort pour babiller. (Ibidem, p. 1072)

<sup>19</sup> Ce *mystère social* rejoint peut-être l'idée de la puissance du conte oral dont l'origine est impossible de déterminer. Dans *Jésus Christ en Flandres* : « Cette histoire se ressent étrangement du vague, de l'incertitude, du merveilleux que les orateurs favoris des veillées flamandes se sont amusés maintes fois à reprendre dans leurs gloses aussi diverses de poésies que contradictoires par les détails [...]. Cette chronique a reçu de chaque siècle une teinte différente [...]. Seulement, dans l'impossibilité de reproduire son sens caché [...] à chacun sa pâture... » (*Jésus-Christ en Flandres*, Pléiade, p. 312).

<sup>20</sup> Ibidem. Le même narrateur nous interpelle un peu avant : « n'est-ce pas une histoire impossible à retracer dans toutes sa vérité ». Ibidem, p.1069.

<sup>21</sup> « Capitaine des corbeaux [...] un innocent calembour militaire ». *Les Maranas*, p. 1039.

<sup>22</sup> Ce récit finit avec un « choisissez » adressé au lecteur qui nous renvoie au ton évangélique du narrateur de *Jésus-Christ en Flandres* : « A chacun sa pâture et le soin de trier le bon grain de l'ivraie » (p. 312).

Il n'y aurait-il pas ici un portrait de narrateur caché derrière un autre qui fait semblant d'être inconnu du lecteur ? Souvenons-nous que le général inconnu d'Echantillons de causeries françaises<sup>22</sup> nous raconte l'histoire du soldat Bianchi, mentionnée dans Les Maranas.

## 2 PRÉSENCE ET ABSENCE DANS LES PORTRAITS D'INCONNUS : UNE ÉCRITURE DE L'IMPOSSIBLE

Nous pourrions peut-être dire que les Contes philosophiques de Balzac contiennent l'esquisse de tous les composants des portraits d'inconnus dont les mystères constituent la souche du drame balzacien. Ce drame peut être perçu dans la tension entre ce que nous cache le portrait et ce qu'il nous dévoile. Il nous paraît que la technique de ces portraits repose sur un idéal d'harmonie contradictoire qui dépasse la nature humaine et s'installe ailleurs, quelque part où l'accès est impossible : une présence à la fois absente que Balzac fonde dans une espèce d'écriture de l'impossible. C'est ainsi que, dans Les Marana, nous pouvons lire le portrait de Juana à partir de la matérialisation d'un être absent, sa mère, dont la présence est assurée par l'hérédité. Cette hérédité cachée agit non seulement dans les traits physiques du personnage mais aussi dans son comportement dont les forces inconnues s'exercent à son insu<sup>23</sup>. Si ce déterministe part de principes scientifiques, Balzac le transpose dans sa vision réaliste de l'homme en tant qu'être actif qui agit sur son milieu. Il s'agit donc d'une écriture qui, d'autant plus réelle qu'elle impose un discours vraisemblable, donne au portrait un double sens : celui du reconnaissable et celui de l'indéfinissable qui est de l'ordre de l'inconnu. Nous savons que les pulsions

<sup>23</sup> Ces forces inconnues sont symbolisées par « ce sang brûlé des Marana qui pétillait dans son cœur ». Les Marana, p.1054.

Dans L'Enfant maudit parle d'une force contre laquelle elle se sent impuissante : « Je sens en moi comme une force qui veut s'exercer, je lutte contre quelque chose. » p. 934.

inconnues de Juana et Gabrielle sont à l'origine d'un désir que leur interdisent les lois de la société. Ces pulsions dépassent tout raisonnement pour basculer entre une envie inéluctable — traduit dans le regard, par exemple — et l'idéalisation de l'inconnu — l'amour impossible. Ainsi, la seule expression possible pour déceler le mystère du portrait d'inconnu serait celle de l'opposition des traits dans un jeu entre le visible et l'invisible<sup>24</sup>.

Et comme il s'agit d'un drame il y a toujours le spectateur, celui qui (se) reconnaît, et le spectacle qui est traduit dans l'action : si l'on économise de l'énergie l'on devient le spectateur<sup>25</sup>, si l'on en dépense l'on devient le spectacle même<sup>26</sup>. Philippe de Sucey, par exemple, ne pouvait pas supporter en tant que spectateur une scène qui retraçait l'histoire de toute sa vie :

M. de Sucey fit quelques pas pour s'arracher à ce spectacle.  
(Adieu, p.1013)

La mort de sa maîtresse lui enlève toute possibilité d'une réhabilitation de la réalité qui était devenue l'ombre de son existence. Son suicide est dû à un hasard mystérieux de l'ordre du divin :

Deux hommes seulement, un magistrat et un vieux médecin, savaient que M. le comte de Sucey était un de ces hommes forts auxquels Dieu donne le malheureux pouvoir de sortir tous les

<sup>24</sup> L'âme d'Etienne pouvait être lue sur son visage : « ... âme visible où les moindres émotions d'Etienne apparaissaient. » L'Enfant maudit, p. 946.

<sup>25</sup> Songeons au vieillard de La Peau de chagrin.

<sup>26</sup> Le rêve de Raphaël, le héros de La Peau de chagrin, était donc impossible : nous ne pouvons pas jouir de la vie en économisant de l'énergie.

<sup>27</sup> Cet monstre inconnu dont le pouvoir détruit l'homme nous est dévoilé par Raphaël, dans La Peau de chagrin, à travers l'image de la débauche : « ...elle (la débauche) est une perpétuelle étreinte de toute la vie, ou mieux, un duel avec une puissance inconnue, avec un monstre : d'abord le monstre épouvante, il faut l'attaquer par les cornes, c'est des fatigues inouïes [...] vous vous faites enfin un tempérament de comonel de cuirassiers, en vous créant vous-même une second fois, comme pour fronder Dieu [...] Un jour, vous appartenez au monstre, vous avez alors comme je l'eus, un réveil enragé : l'impuissance est assise à votre chevet ». Pléiade, pp. 197/198.

jours triomphants d'un horrible combat qu'ils livrent à quelque monstre inconnu<sup>27</sup>. Que pendant un moment, Dieu leur retire sa main puissante, ils succombent. (*Adieu*, p. 1014)

Le vrai portrait de Philippe s'accomplit dans son acte de suicide qui traduit l'impuissance humaine devant les forces inéluctables du destin.

### 3 LA MORT : UNE INCONNUE PAR DÉFINITION

La mort, qui est une inconnue par définition, représente le paroxysme de cette écriture dans le dévoilement des portraits d'inconnus. En réalité, si la pensée tue, cela nous paraît être aussi en accord avec l'idée d'une mort morale qui est exécutée par le jugement que nous faisons d'autrui. Celui qui juge cache un portrait dénonciateur de ses hantises. Dans cette perspective, nous pouvons dire que la vie morale d'Etienne<sup>28</sup> a anéanti l'image de son père qui lui avait déjà infligé une mort morale dès sa naissance :

L'enfant maudit, que l'horrible phrase de son père avait plongé dans les abîmes de la mort. (*Ibidem*, p. 959)

La mort morale est ici accomplie dans l'idée d'un double parricide. Si le despotisme du père de Raphaël de *La Peau de chagrin* lui avait ôté toute confiance (*La Peau de Chagrin*, Pléiade, p. 128) en soi même, celui de M. d'Hérouville a tué son fils. Dans *Les Marana*, cette idée nous est montrée de manière plus précise lorsque le narrateur nous dit que

Diard n'était plus qu'un accident [...] (il) avait cessé d'être le père [...] Ses enfants avaient déjà trop de tact et de finesse pour

<sup>28</sup> « L'action de sa vie s'accomplit alors dans le monde moral... ». *L'Enfant maudit*, p.906.

<sup>29</sup> « Ce sentiment primitif se changea même en terreur. Elle comprit un jour que la conduite d'un père peut peser longtemps sur l'avenir de ses enfants, et sa tendresse maternelle lui donna parfois des révélations incomplètes de la vérité [...] l'appréhension de ce malheur inconnu [...] devenait et plus et plus ardent » *Ibidem*.

juger leur père. Juger son père est un parricide moral. (*Les Maranas*, p. 1083).

Il ne faut pas oublier que le jugement est porté ici sur l'idée de l'influence nocive n'aurait pu avoir le père sur ses enfants<sup>29</sup>. Cambremer a aussi porté un jugement sur l'attitude de son fils et le parricide prend ici toute sa dimension. Ce pêcheur, avant de devenir une figure d'*héautontimoroumenos* (*Un Drame au bord de la mer*, Introduction, Pléiade, p. 1150), est le bourreau de son fils. Or ce fils, déjà mort, incarne l'image de bourreau de son père. Il s'instaure dans ce rapport un sentiment de sadomasochisme inconnu et voilé dans l'image stoïque du père souffrant. Cambremer, tel que Juanito d'ailleurs, vit dans l'obsession d'un souvenir qui le renvoie à chaque instant à son acte : le portrait inconnu de la mort se matérialisant dans l'image d'un fils justicier qui incarne peut-être le portrait vraisemblable de l'auteur stoïque et dont les pulsions inconnues seraient cachées derrière le portrait pénitent de Cambremer :

Jamais mon imagination [...] ne m'avait dessiné de figure plus grandement religieuse ni plus horriblement repentante [...] un si beau remords était noyé dans les ondes de la prière, la prière continue d'un muet désespoir. (*Ibidem*, p. 1169)

La religion vient ici rétablir l'ordre social et sert en même temps d'artifice romanesque rendant sublime un crime odieux à travers le repentir. Il nous semble que c'est dans cette ambivalence du portrait de Cambremer que le drame se justifie et prend sa force. Le mystère du portrait de cet ermite inconnu nous est révélé un peu plus haut à travers ses *yeux ensanglantés, et son immobilité stoïque* (*Ibidem*) qui nous font soupçonner des souffrances cachées derrière l'image de *ces vieilles truissés de chêne, dont le tronc noueux, ébranché de la veille, s'élève fantastiquement sur un chemin désert.* (*Ibidem*)

#### 4 LA MISE EN SCÈNE DES PORTRAITS MASQUÉS ET PORTRAITS DÉVOILÉS

Lorsque Balzac prépare la mise en scène du Drame au bord de la mer, il nous parle de deux jeunes femmes dont l'idée pourrait être transposée dans le principe d'élaboration des portraits d'inconnus :

Il est en quelque sorte deux jeunes femmes, la jeune femme durant laquelle on croit, la jeune femme pendant laquelle on agit. (Ibidem, p. 1159)

Les portraits cachés se placent peut-être dans cette première jeune femme et leur dévoilement dépend de l'action placée dans une deuxième jeune femme, celle dont les contrastes sont accentués par les passions de la vie ; il faut vivre pour pouvoir exécuter, il faut ajouter des marques à son portrait pour être capable de deviner les variations de ce qui aurait pu être les portraits inconnus de soi-même. Il y a, par exemple, tout au long du récit Les Maranas, une confrontation entre portrait masqué et portrait dévoilé. Celui-là est de l'ordre de la représentation et fonctionne comme le récit de fond, duquel se détache, comme une légère forme en relief, le second portrait qui est le drame en soi car ce détail saillant qu'il révèle est d'une vérité épouvantable. Voyons comment cela peut être perçu dans le portrait de Diard :

La gaieté de commande affichée par son mari l'effrayait encore plus que les sombres expressions de son inquiétude quand, par hasard, il oubliait son rôle de joie. (*Les Maranas*, p.1082)

Si le premier portrait est effrayant car l'on soupçonne un mystère insaisissable, le deuxième frappe plus brutalement par l'évidence d'une réalité cachée dont les conséquences sont irrémédiables. Dans une deuxième confrontation, les portraits nous sont décelés par les impressions de Juana et de Diard :

<sup>30</sup> Diard est encadré dans une espèce d'hommes — les méridionaux : « ... il était le type de ces méridionaux, spirituels, mais sans suite dans leurs aperçus ; capables de grandes choses la veille, et nuls le lendemain ; souvent victimes de leurs vertus, et souvent heureux par leurs passions mauvaises... ». Ibidem, p. 1077.

Juana voyait en lui la honte de ses enfants ; et Diard redoutait en elle la vengeance calme, une sorte de justice au front serein, le bras toujours levé, toujours armé. (Ibidem)

Le portrait masqué cache le criminel, le dévoilé annonce le bourreau. Diard est une image effacée par l'absence des contrastes vifs<sup>30</sup> dans sa vie : en tant que père, il n'existe que dans l'imaginaire de ses enfants, en tant que mari il n'existe pas du tout. La dégénérescence du portrait de Diard fige sur sa physionomie les émotions du jeu :

Les rares instants durant lesquels Juana voyait Diard, jetait-elle sur sa face creuse, blêmes de nuits passées, ridée par les émotions, un regard perçant... (Ibidem, p. 1088)

Or Diard savait lire le regard de sa femme qu'il fuyait, comme si cet homme de très peu de volonté *cherchait-il à se fuir lui-même* (Ibidem, p. 1076). Le portrait est ici un prétexte au dévoilement de ce qui est inconnu des personnages et du lecteur même ; Le regard de Juana et la déchéance du portrait de Diard portent en eux un mystère dont leurs expressions sont les véhicules. Ils deviennent inconnus l'un à l'autre le moment où ils crurent deviner les secrets de chacun. Pour Juana, il s'agissait d'un *moment épouvantable, où elle eut du monde une perception lucide, et ressentit à la fois toutes les douleurs qui s'y étaient d'avance amassées pour elle* (Ibidem, p. 1075). Pour Diard, le moment de la révélation d'un vrai amour dans l'image d'un fils dont la nature lui paraît parfaite, d'autant plus qu'il ressemble à une mère qui n'a jamais tort<sup>31</sup>, renforça sa nature médiocre et son caractère faible.

<sup>31</sup> Il s'agit ici des impressions de Diard : « Je sais, Juana, que vous n'avez jamais tort ». Ibidem, p. 1080.