

Sündüz ÖZTÜRK KASAR

Université Technique de Yıldız

EUPHORIE ET/OU DYSPHORIE?¹

Un contrat est établi entre une jeune femme curieuse de connaître l'identité d'un portrait mystérieux, et un homme prêt à la lui faire connaître pour avoir l'occasion de la revoir parce qu'il est amoureux d'elle. Le lendemain soir, en lui rendant visite chez elle, il satisfait la curiosité de la marquise en lui racontant l'histoire d'un sculpteur nommé Sarrasine qui va en Italie et qui rencontre là-bas une créature d'une beauté inouïe qu'il va aimer à la folie mais qui va le décevoir complètement en lui expliquant qu'elle n'est pas une femme mais une créature maudite. Cette histoire bouleverse la marquise et celle-ci repousse, semble-t-il, l'amour que le narrateur lui offre.

Tel est globalement le sujet de *Sarrasine*, la nouvelle particulièrement intrigante de Balzac.

. *Analyse du Parcours Passionnel de Sarrasine : Amour frustré*

Notre récit nous apprend que Sarrasine est un homme qui n'est pas beau.

p. 95 / «*Sarrasine était assez laid, toujours mal mis...*»

1 Le présent article est un extrait de notre thèse de doctorat intitulée *L'univers balzacien sous le double point de vue narratologique et sémiotique*, préparée à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales à Paris sous la direction de Monsieur Le Professeur Jean-Claude Coquet et soutenue en Avril 1990 et publiée par l'Université de Lille III en 1990.

Notre travail consiste en l'analyse de trois oeuvres de Balzac : *Sarrasine*, *Le Colonel Chabert* et *La peau de chagrin*. Notre article est pris du chapitre de l'analyse sémiotique de *Sarrasine*.

Au moment où il rencontre la Zambinella, nous apprenons qu'il cherchait la beauté idéale :

p. 96 / *«Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature/.../»*

Sarrasine connaissait en fait la beauté idéale en partie. Il a trouvé chez un modèle *«les rondeurs d'une jambe accomplie»*, chez un autre *«les contours du sein»* ou, *«les blanches épaules»* ou bien *«le cou d'une jeune fille»* mais, il n'a jamais rencontré cette beauté complète chez une femme.

Au moment où Sarrasine voit la Zambinella sur scène, il trouve ce qu'il cherchait depuis toujours ; la beauté éblouissante de Zambinella vient combler le manque chez lui.

«/ .../ [L]e manque initial représente une situation. On peut imaginer qu'avant le début de l'action, cette situation existait depuis des années. Mais, il arrive un moment où le quêteur lui-même / .../ comprend que quelque chose manque, et ce moment est celui de la motivation : il entraîne / .../ directement la quête.

La prise de conscience du manque peut se traduire de la façon suivante : l'objet du manque peut se faire connaître malgré lui, en se montrant un instant, en laissant derrière lui une trace éclatante / .../. Le héros/ .../ perd son équilibre mental, sombre dans la mélancolie et l'ardent désir de revoir la beauté entrevue. Toute l'action se déroule à partir de cette situation»².

Cette citation de Propp représente parfaitement le cas de Sarrasine qui réalise son manque au moment où Zambinella entre en scène. Là, il trouve ce qu'il cherchait depuis toujours. S'étant approprié son objet quêté (la beauté idéale), il se transforme en sujet de droit.

Mais, c'est aussi le moment d'une «autre motivation» pour reprendre le terme de Propp; à partir de cet instant, il ressent un manque chez lui et il instaure cette fois-ci quête amoureuse. Il prétend à un objet de valeur définie : l'amour de Zambinella.

2 PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970, p. 93.

Par l'arrêt qu'il porte sur lui-même, «être aimé d'elle ou mourir»³, Sarrasine se situe comme sujet de quête. Cet arrêt le place dans la dimension volitive, puisqu'il s'agit d'un jugement de caractère définitif pour Sarrasine. Par le dilemme qu'il se donne à lui-même, il s'enferme comme actant-sujet dans un programme d'action où «être aimé d'elle» signifie pour lui «vivre» et son contraire supposé «ne pas être aimé d'elle» revient à dire «mourir».

Passion de Sarrasine dans la dimension pragmatique

Essayons de voir maintenant comment la passion de Sarrasine se manifeste par ses comportements dans la dimension pragmatique qui, «reconnue dans les récits, correspond en gros aux descriptions qui y sont faites des comportements somatiques signifiants, organisés en programmes et reçus par l'énonciataire comme des «événements»/.../»⁴.

L'entrée en scène de la prima donna met le sculpteur dans un état d'extase. «Cet état d'exaltation provoqué par une joie ou une admiration extrême» [qu'il éprouve pour la chanteuse] «absorbe tout autre sentiment»⁵. «Il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs» : tout s'est effacé de sa vue, sauf Zambinella. Son désir déterminant ses actes, il se crée un univers où «il la possédait, ses yeux attachés sur elle, s'emparaient d'elle»⁶.

Nous entrons dans le monde du non-réel où Sarrasine croit posséder Zambinella, où il franchit la distance qu'il y a, en réalité, entre la salle et sa loge. Il a des hallucinations, d'un côté de nature tactile : «sentir le vent de cette voix», de l'autre, de nature olfactive : «respirer la poudre embaumée dont ses cheveux étaient imprégnés» et également, de nature visuelle : «voir les méplats de ce visage», «y compter les veines bleues qui en nuançaient la peau satinée»⁷.

3 BALZAC, H. de, «Sarrasine», in *La Comédie humaine. Scènes de la vie parisienne*, vol. 35, Paris, Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

4 GREIMAS, A.J. et COURTES, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, I, Paris, Hachette, 1979, p. 288.

5 PETIT ROBERT, entrée «extase».

6 BALZAC, H. de, *op. cit.*, p. 97.

7 *ibid.*, p. 97.

Sous l'empire de la passion, Sarrasine possède l'objet de sa passion. Mais il ne se pose pas la question de savoir si ce qu'il vient de vivre est réel ou non. Il n'est pas conscient d'avoir des hallucinations.

Cette perte de conscience fait de lui un Non-sujet et le place dans la dimension thymique puisqu'il s'agit de la passion vécue comme crise et de la perception d'un autre monde fondée sur des hallucinations. La vérité est produite ici sous forme de fantasmes par le Non-Sujet.

A ce point de l'analyse, nous aurons recours à une observation de J. C. Coquet, à propos d'un cas pareil de confusion progressive des mondes réel et non-réel dans *La Morte Amoureuse* de Théophile Gautier :

«Le réalisme de l'observation, la précision des détails ont pour effet que le paraître (p) revêt si bien les propriétés de l'être (é) que le premier ne peut plus être disjoint du second. Généralisons le processus : l'acteur x attire dans la sphère du «réel» où il se trouve l'objet y appartenant au «non-réel». Soit ces trois propositions successives :

y est loin de x : x place y près de lui. x se conjoint avec y»⁸.

C'est bien le cas de Sarrasine. Si nous adaptions la formulation, y (la Zambinella) est sur la scène, loin de x (Sarrasine) qui est dans une loge. Mais Sarrasine, en même temps qu'il voit et entend la Zambinella, la place près de lui, se joint à elle. Ici, la vision de la beauté éblouissante et l'écoute de la voix enchanteresse de la cantatrice «*cette voix agile, fraîche et d'un timbre argenté, souple comme un fil auquel le moindre souffle d'air donne une forme, qu'il roule et déroule, développe et disperse*» fonctionne comme un opérateur de transformation qui ouvre à Sarrasine de nouveaux horizons : c'est le plaisir jusqu'à cet instant-là inconnu du jeune sculpteur. Il n'a plus à donner son accord à ce qu'il fait si bien qu'il perd son auto-contrôle en laissant échapper des «*cris involontaires*». C'est ainsi qu'il connaît «*les délices convulsives*

⁸ COQUET, J.-C., *Le discours et son sujet*, I, Paris, Klincksieck, 1984, p. 183.

*trop rarement données par les passions humaines*⁹, ou mieux, tel que le dit J.C. Coquet, «*les délices indicibles, les suprêmes délices du Non-Sujet*»¹⁰.

A part ces hallucinations où la distance entre le sujet et l'objet des fantasmes s'efface, nous en rencontrons d'autres qui consistent à mettre en distance des objets qui sont en réalité proches. Ces hallucinations appelées «*négatives*» par Freud, impliquent «*un processus d'exclusion*» sur le plan spatial¹¹. Adaptons la formule de Coquet à notre propos, soit y la salle, les spectateurs et les acteurs, et x Sarrasine :

*«y est près de x : x place y loin de lui»*¹².

Alors Sarrasine voit en réalité la salle, les spectateurs et les acteurs mais «*il était si complètement ivre qu'il ne voyait ni salle, ni spectateurs, ni acteurs*»¹³.

Ces hallucinations négatives sont de nature visuelle. Il y en a également de nature auditive :

*«[Sarrasine] n'entendait plus de musique»*¹⁴.

Alors, il ne voit que la Zambinella et il n'entend que la voix de la Zambinella.

La dépense d'énergie produit un effet qui est celui de l'abattement, et la crise de passion est passée en laissant derrière elle un vide :

p. 97/ «*Il sentait en lui un vide, un anéantissement semblable à ces atonies qui désespèrent les convalescents au sortir d'une forte maladie*».

9 BALZAC, H. de, *op. cit.*, p. 97.

10 COQUET, J.-C., «Cinq petites leçons de sémiotique» in *Poésie*, 34, Paris, Belin, 1985, p. 96.

11 COQUET, J.-C., *Le discours et son sujet, I*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 183-184.

12 *ibid.*, p. 184.

13 BALZAC, H. de, *op. cit.*, p. 97.

14 *ibid.* p. 97.

Alors, c'est en état de faiblesse («*il était abattu, faible*») qu'il retourne à la vie normale. Essayons de représenter ces deux transformations d'identité :

Actant-Sujet	Non-Sujet	Actant-Sujet
Jugement	perte de conscience	retour à la normale
programme	Tr. perception d'un autre Tr.	abattement
	monde :	faiblesse
vivre ou mourir	Hallucinations	vide
être aimé d'elle		ppé ne pas être aimé d'elle
Univers du Réel	Univers du Non-Réel	Univers du Réel

La confusion des deux mondes du réel et du non-réel accorde à Sarrasine un statut actantiel dichotomique étant donné qu'il voit et entend la Zambinella sur scène en tant qu'Actant-Sujet et qu'il ne voit plus «*ni salle, ni spectateurs, ni acteurs*», qu'il n'entend plus «*de musique*» en tant que Non-Sujet. C'est ainsi qu'il constitue un bon exemple du «*prime actant*» / ... / *sous la forme d'un terme complexe, sujet et non-sujet*¹⁵.

Donc, dans l'univers de non-réel, sous l'influence des fantasmes, Sarrasine se présente comme non-sujet et quand il retourne au réel, il devient, comme sujet de l'évaluation, un sujet poétique, car son évaluation n'a d'autre support que son affirmation, et il ne réalise pas qu'il vient d'avoir des hallucinations.

¹⁵ COQUET, J.-C., *op. cit.*, p. 206.

Il «combine deux images de l'univers : celle d'un monde «visible», «réel», «immédiat» [avant d'avoir des hallucinations] et celle d'un monde «invisible», «extérieur», médiateur [pendant les hallucinations]»¹⁶. Alors le monde du réel empiète sur celui du non-réel. Sarrasine trouve en tant que sujet poétique une «liberté relative du savoir»¹⁷ dans son imaginaire. Ainsi, il situe son action dans la dimension du savoir mais sur l'isotopie philosophique (Iv)¹⁸ car «c'est d'abord son identité personnelle qui est en jeu»¹⁹. J.C. Coquet précise que le premier critère pour déterminer un sujet poétique est ce qu'il «est par définition un actant individuel»²⁰ et que dans ce cas, le support de vérité est très étroit car «son discours n'a d'autre soutien que l'acte prédicatif lui-même»²¹.

L'entêtement de Sarrasine à propos de l'identité sexuelle de Zambinella est plus compréhensible maintenant pour nous. Sarrasine en tant que sujet de l'évaluation bâtit son propre domaine de vérité en pensant qu'une beauté telle que celle de Zambinella ne peut appartenir qu'à une femme.

Même quand Zambinella lui dit : «Si je n'étais pas une femme?»²², il pense qu'elle s'amuse :

p. 105 / «La bonne plaisanterie ! / ... / Crois-tu pouvoir tromper l'œil d'un artiste ? N'ai-je pas, depuis dix jours, dévoré, scruté, admiré tes perfections ? Une femme seule peut avoir ce bras rond et moelleux, ces contours élégants».

L'acte de l'évaluation de Sarrasine porte sur le paraître et il a le support de sa connaissance artistique. Cette vérité est posée comme certaine à ses yeux. Il ne s'en doute même pas. L'avertissement de Zambinella ne vaut rien pour lui. Même, plus tard les paroles du prince Chigi qui l'intriguent pour un moment n'arri-

16 COQUET, J. -C., *op. cit.*, p. 181.

17 *ibid.* p. 179.

18 *ibid.* p. 179.

19 *ibid.* p. 178.

20 *ibid.* p. 178.

21 *ibid.* p. 178.

22 BALZAC, H. de, *op. cit.*, p. 105.

vent pas à le convaincre car il s'obstine à penser qu'une telle beauté ne peut appartenir qu'à une femme.

Il n'empêche que la vérité révélée ne confirme pas la vérité imaginaire du sujet poétique, ce qui entraîne l'anéantissement de la réalité construite à partir de cette vérité imaginaire. Dans *Sarrasine*, ceci se réalise au moment où le héros apprend que la Zambinella n'est pas une femme mais un castrat. Ainsi Zambinella ne peut plus constituer un objet pour la quête du sculpteur : il renonce à sa quête.

Dimension thymique

Dans la dimension thymique, l'analyse des sentiments de Sarrasine nous montre que, en tant qu'actant-sujet dans l'univers du réel, le sculpteur se montre euphorique :

p. 96 / «*Sarrasine poussa des cris de plaisir*».

Et même, il est tellement euphorique qu'il perd conscience et cela l'amène dans l'univers du Non-réel où il devient Non-Sujet :

p. 97 / «*Il était si complètement ivre / ...*».

Là, à travers les hallucinations qu'il a, il vit une grande jouissance qui lui permet de connaître les délices «*indicibles*», «*convulsives*» dont nous venons de parler.

Mais n'est-il pas vrai qu'il y a une part de souffrance dans chaque jouissance et une part de jouissance dans chaque souffrance ? Il nous est impossible de ne pas constater qu'une certaine souffrance est entremêlée dans cette jouissance démesurée à partir de notre texte qui nous en dit assez :

p. 97 / «*...cette voix attaquait²³ si vivement son âme/.../. Il avait eu tant de plaisir, ou peut-être avait-il tant souffert/.../*»²⁴.

Les verbes «*attaquer*» et «*souffrir*» démontrent clairement l'existence de la souffrance chez Sarrasine. Mais l'excès de jouis-

23 C'est nous qui soulignons.

24 C'est nous qui soulignons.

sance le rend finalement dysphorique au moment où il retourne dans l'univers du réel en redevenant Actant-Sujet.

Nous pouvons maintenant ajouter cette dimension thymique à notre schéma précédent :

<i>Univers du Réel</i>	<i>Univers du Non-Réel</i>	<i>Univers du Réel</i>
	Tr.	Tr.
Actant-Sujet	Non-Sujet	Actant-Sujet
euphorique	jouissant/souffrant	dysphorique

Nous constatons alors que dans la dimension thymique, les catégories contradictoires d'euphorie/ dysphorie et de jouissance/ souffrance coexistent dans le parcours narratif de Sarrasine, puisque «*cette première fièvre d'amour /.../tient autant au plaisir qu'à la douleur*»²⁵.

Nous pouvons observer d'un autre point de vue Sarrasine toujours en tant que sujet thymique. L'effet de la passion sur lui établit une position hiérarchique. Nous l'avons vu tout à l'heure «*abattu*», «*faizle*», ce que confirment «*ses jambes tremblantes [qui] refusaient presque de le soutenir*». La puissance de la passion annihile chez lui tout jugement : «*envahi par une tristesse inexplicable*». La force dysphorique de la passion l'occupe brusquement. Ce qui s'accroît par la phrase qui suit : «*la passion l'avait foudroyé.*» Le verbe «*foudroyer*» exprime la puissance de la passion qui agit sur Sarrasine.

Et un peu plus loin, nous voyons que cette passion le prend comme proie : «*En proie à cette première fièvre d'amour*» et ceci constitue un élément décisif pour établir une isotopie de Dominance à partir de «*tremblantes*», «*envahi*», «*foudroyé*» et «*proie*», dans laquelle Sarrasine se présente comme actant dominé et sa passion comme actant dominant.

²⁵ BALZAC, H. de, *op. cit.*, p. 97. Toutes les autres citations dans les deux paragraphes suivants sont prises à la même page du texte de Balzac.

Destruction d'une passion

Ainsi définie, cette passion n'appartient qu'à Sarrasine. Le narrateur ne raconte que son parcours à lui, et quant à la Zambinella, elle demeure, tout au long du récit, comme un actant sujet qui n'a qu'une intention, se moquer de lui, en faisant semblant d'être amoureux (se) de lui, «*pour plaire à [ses] camarades qui voulaient rire*²⁶. Alors son programme consiste à leurrer Sarrasine à propos de son identité sexuelle.

La comédie entretenue par Zambinella pour faire rire ses amis est très mal reçue par Sarrasine. Ce scénario blesse son orgueil. Il se sent offensé, parce qu'il est pris dans un piège tendu pour se moquer de lui. Le fait d'être pris pour une marionnette le rend furieux. C'est parce qu'il ne s'est jamais fait une telle image de lui-même qu'il est déçu. Il n'a jamais pensé qu'il pourrait être l'objet d'un programme de RIRE. Douç sa vive réaction en répétant plusieurs fois ce mot :

*«Rire ! répondit le sculpteur d'une voix qui eut un éclat infernal. Rire, rire !»*²⁷.

A ce programme de moquerie, il répond par un programme de mépris : il méprise la Zambinella. Et il l'exprime par le tutoiement injurieux qu'il entame sur ce fait :

*«Tu as osé te jouer d'une passion d'homme, toi»*²⁸,²⁹.

Par la comédie qu'elle a préparée, Zambinella a perdu tous les traits spécifiques de l'être humain. Aux yeux de Sarrasine elle est devenue un monstre :

p. 109 / *«-J'aurai toujours dans le souvenir une harpie³⁰ céleste qui viendra enfoncer ses griffes tous mes sentiments d'homme /... Monstre³¹!»*

26 BALZAC, H. de, *op. cit.*, p. 109.

27 *ibid.*, p. 109.

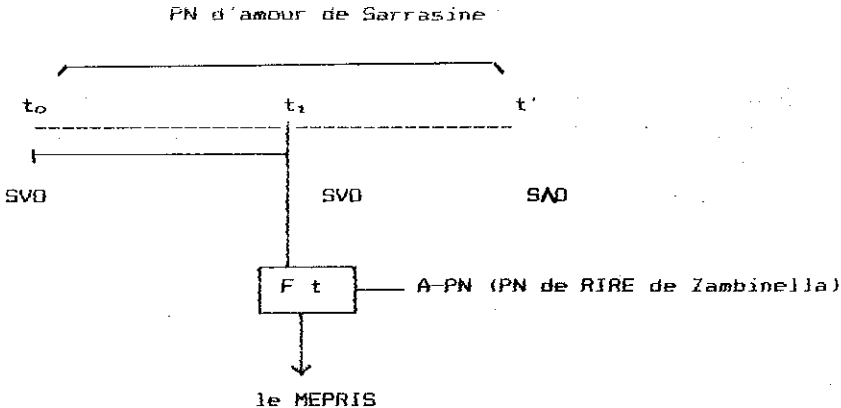
28 C'est nous qui soulignons.

29 *ibid.*, p. 109.

30 C'est nous qui soulignons.

31 C'est nous qui soulignons.

Nous constatons ainsi que le MEPRIS de Sarrasine pour la Zambinella et ses amis transforme son AMOUR, en le frustrant, en HAINE. Car l'objet du PN d'amour de Sarrasine (c'est la Zambinella) a perdu sa valeur. Il détruit alors ce programme en le remplaçant par un autre : celui de la haine. Nous allons schématiser ce fait de la manière suivante :



S = Sarrasine O = Zambinella A-PN Anti Programme Narratif
 ———— PN virtuel ———— PN réalisé Ft=Faire transformateur

La lecture de notre schéma voudrait montrer que le PN d'amour de Sarrasine consiste à rejoindre, dans un temps hypothétique (t') son objet quêté. La Zambinella qui est l'objet de quête du PN de Sarrasine est à la fois l'actant-sujet de l'A-PN, par lequel elle cause une transformation dans le statut véridictoire de la Zambinella-Objet. Autrement dit, elle détruit son simulacre. A t_0 , la Zambinella est conçue comme un être adoré/ adorable mais, subie la transformation, elle se présente, à t_1 , en tant qu'être méprisé et méprisable.

Donc Sarrasine commence à voir son objet quêté comme tel au moment où il apprend que lui-même a été l'objet du mépris de la Zambinella et de ses amis. Et puisqu'un être méprisé ne peut être l'objet de son amour, il arrête son programme.

A ce point, Sarrasine est en état de délire. Pourtant ce délire ne va pas, pour l'instant, jusqu'à faire de lui un Non-Sujet, car il est encore capable de juger. Apprenant que la Zambinella est un castrat, il réalise un acte de jugement qui est le premier jugement de notre tableau, mais qui n'est déjà pas, à son origine, destiné à être réalisé, puisqu'il exprime ce jugement en mode conditionnel :

p. 109/ «*Je devrais faire mourir /.../ Homme ou femme, je te tuerais, mais...*»

Mais le mépris («*/.../ avec un dédain froid*») et le dégoût («*Sarrasine fit un geste de dégoût*») qu'il éprouve empêche la réalisation de ce PN de «faire mourir la Zambinella», et il détourne la tête pour regarder la statue.

Cette statue est bien la forme concrétisée du simulacre de la «chanteuse» et ce détournement de tête est bien pour comparer la chanteuse et son simulacre. Alors il décide :

p. 109/ «*- Et c'est une illusion!*»

Cette décision établit la relation de contrariété avec la précédente selon laquelle la statue était identique à son modèle. Ici, reconnaître que la statue est une illusion signifie la mort du simulacre (ceci est le deuxième jugement du tableau) et il se tourne encore vers Zambinella - Actant-Sujet- pour lui dire :

p. 109/ «*Eh ! bien, meurs !*» (troisième jugement du tableau)
Décision provisoire, puisqu'il y renonce très vite :

p. 109/ «*Mais, non, tu vivras.*» (quatrième jugement du tableau)

«*Mais*» et «*non*» effacent la décision précédente. En disant qu'il pensera sans cesse à cette femme imaginaire en voyant une femme réelle, il montre la statue et c'est ainsi qu'il accorde également le droit de cité au simulacre (cinquième jugement du tableau).

Tout en qualifiant de «charpie» et de «monstre» Zambinella, Sarrasine s'assied en face du chanteur épouvanté et il décrète qu'il est mort (c'est le sixième et dernier jugement du tableau).

Enfin une décision qui tiendra. C'est ce qu'il avait bien prévu au début de son PN «être aimé d'elle ou mourir». «Etre aimé d'elle» étant la vie : et «ne pas être aimé d'elle» étant la mort. Puisqu'il a perdu l'Objet de sa passion, il se considère mort «à tout plaisir, à toutes les émotions humaines»³². Là, la mort entraîne la mise à mort. Il veut d'abord détruire le simulacre en lançant sur la statue un marteau, mais «avec une force si extravagante»³³ qu'il la manque (ceci est le premier acte du tableau). Mais étant donné qu'il est en délire, le sculpteur crut l'avoir détruite. Son premier programme de mise à mort est réussi à ses yeux, alors qu'en réalité il a échoué. En ce moment, le manque de jugement fait de lui un non-sujet. Il reprend son épée pour tuer le chanteur. Mais il n'a pas suffisamment de temps pour réaliser ce deuxième acte de mise à mort, car juste à ce moment là, les hommes du cardinal entrent et le tuent; ceci est le troisième et dernier acte de mise à mort du tableau et le seul réalisé.

Finalement, et la statue et la Zambinella restent en vie. C'est Sarrasine qui est mort. Nous allons essayer de montrer tout ceci dans le schéma ci après qui illustre une quasi-symétrie entre d'une part les PN ébauchés (virtuels) et d'autre part les PN manqués et le seul PN réalisé dans ce contexte.

Pour la lecture du schéma :

$x\ 1$ = Sarrasine

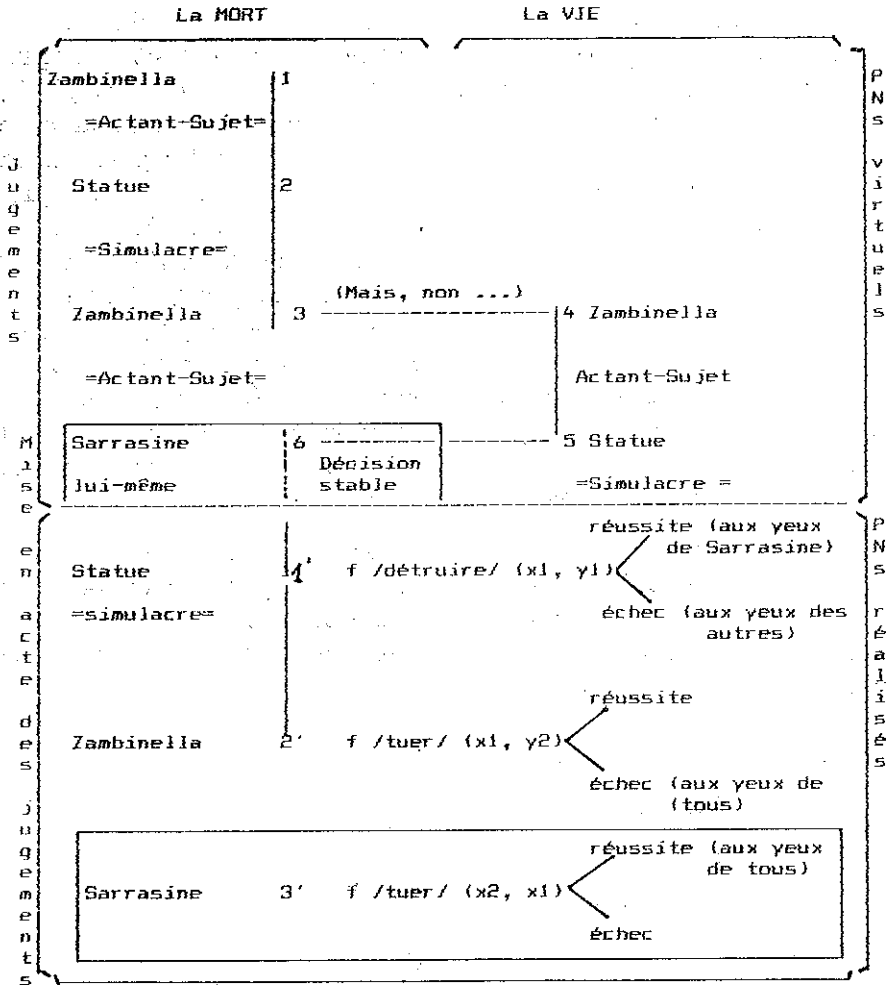
$y\ 1$ = statue

$y\ 2$ = la Zambinella

$x\ 2$ = les hommes du cardinal

32 *ibid.*, p. 109.

33 *ibid.*, p. 109.



La MISE A MORT

S. ÖZTÜRK-KASAR