



HAL
open science

Le passé dérouté : autour de "La Vendetta" de Balzac

Boris Lyon-Caen

► **To cite this version:**

Boris Lyon-Caen. Le passé dérouté : autour de "La Vendetta" de Balzac. Littérature, 2015, n° 179, p. 5-17. hal-03882232

HAL Id: hal-03882232

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03882232v1>

Submitted on 10 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le passé dérouté : autour de *La Vendetta* de Balzac

L'idée¹ même de « passé » sort difficilement indemne de tout récit, voire de toute attention d'ordre historique : à la faveur de l'attention présente, d'une part, des effets de résurrection se produisent qui projettent le lecteur dans l'univers représenté ; d'autre part, les circonstances actuelles sont ou deviennent souvent, volontairement ou involontairement, le *telos* de l'« avant ». Peut-on jamais penser l'évolution, d'ailleurs, sur le seul mode de la succession ? Peut-il jamais exister, comme le soutenait Aristote, de pures et simples chroniques ? Et au nom de quoi, au nom de quel principe heuristique faudrait-il décomposer le temps et préserver l'étanchéité des moments historiques ? Convient-il donc de considérer comme des aberrations les romans fondant leur intrigue dans un hors-texte situé en amont ?

Aucune histoire n'est sans racine, dira-t-on, et ne se manifeste *in abrupto*. Mais que dire des textes promettant de continuer une ligne préexistante, de n'être que rouages, qu'éléments plus ou moins saillants d'un engrenage nécessaire et les excédant nécessairement ? Que faire des textes présentant *et présentés comme* la conséquence logique d'un traumatisme premier ? Si l'on en croit son titre, et pour peu que ses péripéties ou que l'absence de péripéties s'y prêtent, *La Vendetta* de Balzac pourrait bien être de ceux-là. *La Vendetta* : une nouvelle dont le schéma narratif trouverait son origine, sa raison d'être et sa forme même dans le passé – hors-champ – d'une famille corse. Voilà une première hypothèse, d'ordre diégétique, qui vient rabattre la mécanique du texte sur le modèle tragique.

Mais un deuxième niveau d'analyse demande à lui être articulé : celui qui touche au passé de l'écriture, c'est-à-dire à l'héritage littéraire avec lequel *compose* l'auteur de *La Vendetta*, en 1830 ; les filiations dans lesquelles il se débat. Nous reviendrons dans quelques instants sur ce singulier parallèle, sur l'homologie possible entre les attaches des personnages et celles de l'auteur. Mais il faut ici rappeler que les *Scènes de la vie privée* où figure notre nouvelle rompent avec les formes et les modèles littéraires pratiqués, dans la première partie des années 1820, par Balzac lui-même. Leur petit format, d'une part, s'explique largement par une crise du roman, par la mode du conte et par l'importance croissante de la matrice journalistique

1. Une première version de cet article a été présentée, en 2013, dans le cadre du séminaire du Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire du littéraire. Que les animateurs et les membres du GRHL soient remerciés pour leur hospitalité et leurs suggestions critiques.

(une partie de *La Vendetta*, la plus descriptive, a été d'abord publiée dans *La Silhouette*). L'intérêt qu'elles portent au temps présent, d'autre part, tranche avec les romans noirs et les romans sentimentaux jusqu'alors en vogue ; à cet égard, *Le Dernier Chouan* et la *Physiologie du mariage* (1829) peuvent être considérées comme des œuvres de transition, aux prises avec l'histoire et la société toute proches.

Ainsi, la place occupée par *La Vendetta* dans le corpus balzacien n'est pas un problème secondaire. En avril 1830, débutant *in medias res*, elle ouvrait le recueil de nouvelles et en faisait une zone de transit entre le passé écrasant et le présent du récit. En 1842, *La Comédie humaine* et les *Scènes de la vie privée* s'ouvriront sur une façade, sur la façade d'une autre micro-fiction, *La Maison du chat-qui-pelote* : signe d'une autonomie nouvelle conférée au grand œuvre, dans sa relation au réel. Or l'intrigue elle-même fait jouer le passé. Nous tenterons d'étudier la façon dont s'organise ce jeu et – peut-être – ce déraillement. Le motif de la *vendetta* a en effet quelque chose du cheval de Troie. La question sera de savoir à quoi Balzac le destine.

LE TEMPS DE LA VENDETTA

Comment le passé habite-t-il l'intrigue ? Comment la charpente-t-il ou la hante-t-il ?

Ce rapport au passé est d'abord celui de l'écrivain, de l'homme de plume. Des circonstances biographiques inscrivent *La Vendetta* dans une première lignée familiale qui est celle de l'auteur. Une histoire de famille s'y voit perpétrée et reconfigurée. Le triste sort de l'héroïne, Ginevra, doit beaucoup au destin funeste de la sœur de Balzac Laurence, abandonnée comme elle après un mariage malheureux et décédée comme elle après la naissance de son enfant ; même tragédie d'ailleurs du côté de son autre sœur Laure et de sa famille d'adoption, les Surville. *La Vendetta*, branchant ainsi l'écriture sur l'affect, a quelque chose d'une entreprise littéraire de cicatrization. Le jeune Corse qui séduit et que protège notre héroïne, ce personnage nommé Luigi Porta qui s'avérera appartenir à l'autre lignée familiale, est calqué sur un ancien amant de Mme de Berny, proche de Napoléon ; autre phénomène d'écho : début 1830, Balzac aida son autre maîtresse la duchesse d'Abrantès à relater – pour ses *Mémoires d'Empire* – l'épisode où elle offrit refuge (en 1815) aux bonapartistes pourchassés après le retour des Bourbons.

Le texte est sous influences. Et puise aussi, très largement, à la source littéraire. Balzac croise en effet Rousseau et Shakespeare. Il pille *La Nouvelle Héloïse*, en mettant le père di Piombo aux prises avec sa fille énamourée. (Rappelons que Julie se voit refusée à Saint-Preux par son père en raison de principes de classe ; notre nouvelle porte les marques de sa

révolte et des confrontations lacrimales qui s'ensuivent : I, 63 ; III, 18). Quant à *Roméo et Juliette*, ses représentations enthousiasment les jeunes romantiques en 1827 et 1828 ; une nouvelle italienne empruntant son sujet à Shakespeare, publiée sous le même titre, est alors écrite par un dénommé Luigi da Porto (!). Citons en outre un mélodrame à succès monté en 1822, et écrit par l'ami le plus proche de Balzac, Le Poitevin de l'Egreville : *Paoli ou les Corses et les Gênois* ; de retour après quinze ans d'absence, le héros prévient ainsi sa fille : « Malheur à l'enfant qui méconnaît la volonté de son père » ; sa fille qui épouse par hasard – pour le coup – l'ennemi héréditaire de la famille... Enfin, en 1829, signe d'une « mode corse », la *Revue de Paris* publie *Vanina Vanini* (où un carbonaro dissimulé dans un palais inspire un amour coupable) et *Mateo Falcone* de Mérimée (où un Corse tue son fils qui l'a déshonoré).

Ce premier ensemble de points de suture n'est pas trivial, au regard de l'intrigue : il semble que l'écrivain entretienne avec ces expériences et ces modèles du passé la même relation que le père di Piombo avec la loi d'honneur corse. L'un comme l'autre se veulent des courroies de transmission. Mais là où son personnage témoigne de sa fidélité sous la forme de l'interdit (« tu n'épouseras pas un Porta »), Balzac lui opère par la plume, plus précisément par la reconstitution littéraire.

S'ajoute à cela une temporalité d'ordre politique. *La Vendetta* est ou plutôt *devient* très vite une scène de la vie politique. Mais pour rendre justice à cet enjeu, il convient de dissiper deux leurre. D'abord l'écart empirique et pittoresque entre le continent et la Corse, d'où est issue la famille di Piombo, le père et la fille. Dès les premières pages cet écart subit une forme d'historicisation : Napoléon y apparaît, tel un personnage de conte, souhaitant conjuguer au passé les coutumes folkloriques : « Le préjugé de la *Vendetta* empêchera longtemps le règne des lois en Corse [...]. – Il faut cependant le détruire – à tout prix ». Et cinq lignes plus bas : « plus de *Vendetta* ! » (p. 165), s'exclame-t-il². Oublier la géographie pour l'histoire, préférer à l'opposition de l'ici et de l'ailleurs, un passage de l'avant à l'après : telle est une des opérations revendiquées ici. Autre fausse fenêtre : le prisme exclusivement familial. Notre nouvelle ne met *pas* en scène un conflit entre deux familles. Elle est à la fois bien moins (on le verra) et bien plus. « La haine des Porta et des Piombo » rappelle les souffrances des Robespierre, des Napoléon (p. 210) ; le dernier baiser de Luigi ressemble à « ces baisers de désespoir, qui se donnaient, en 1793, entre amants, à l'heure où l'on montait à l'échafaud » (p. 219) ; plus loin, c'est la chevelure de l'héroïne (présentée à son père) qui matérialise sa mort, couperet d'une guillotine sur lequel s'achève la nouvelle...

2. Notre édition de référence est celle procurée par Isabelle Tournier : les *Nouvelles et contes* (t. I) de la collection « Quarto » (Paris, Gallimard, 2005) présente le texte balzacien tel que ses lecteurs de 1830 l'ont découvert.

L'histoire politique du premier XIX^e siècle est manifestement en scène : ce dont elle est la conséquence, ce qu'elle peut et ne peut pas entraîner dans l'espace privé. *Le Dernier Chouan* déjà portait en sous-titre « la Bretagne en 1799 » – date de la naissance de Balzac. Notre nouvelle commence en 1800 : sa deuxième partie est située en 1815, après le second retour des Bourbons. Elle est écrite en 1830, quand vacille la monarchie restaurée. Au fond, derrière cette arithmétique, Balzac pose le problème du changement de Régime. Mais il le fait de manière équivoque : celui qui incarne la fidélité à l'ancien ordre de valeurs, symbolisé par la pratique « vendettale », le père di Piombo donc, a des accointances politiques avec Bonaparte. Balzac met dans sa bouche, et pas dans celle d'un homme d'Ancien Régime, l'impératif de fidélité. C'est tout le paradoxe du XIX^e siècle qu'il allégorise ici, un siècle dont le *socle* historique ou fantasmatique (1789, 1793) constituait un modèle de *dépassement* politique. La question posée dans la nouvelle : faut-il rompre avec le passé ? est donc trop générale pour trouver une réponse, le passé étant lui-même clivé. La morale de la fable est très logiquement ambivalente, nous y reviendrons : elle plaide à la fois pour le père, qui n'a pas été écouté, et pour sa fille, qui meurt par sa faute, du fait de sa cruauté.

Balzac creuse d'ailleurs, au beau milieu de la nouvelle, un autre clivage. Il clive le présent lui-même, en faisant résonner les débats internes à la monarchie restaurée au cœur de l'atelier Servin, l'atelier de peinture où étudie l'héroïne et où elle tombe amoureuse de son Roméo. De façon étonnante, là encore, cet atelier est transformé en chambre d'écho du débat politique. Il est partagé en deux groupes de jeunes filles. Le premier groupe comprend « les filles de banquier, de notaire et de négociant ». L'autre révèle « un monde où la politesse façonne de bonne heure les caractères, où l'abus des jouissances sociales tue les passions, et où les formules développent l'égoïsme ». Respectivement donc, selon les termes de Balzac, « le parti de la banque » et « le parti aristocratique » (p. 169). Le débat d'idées tourne certes à la réflexion sur le formatage social ou parental ; il est également rabattu sur une querelle d'*ego* (une « lutte d'amour-propre », p. 175), à fonction narrative. Et sa minoration, au profit de la logique « vendettale », en dit long sur le faible crédit qu'accorde Balzac aux positions idéologiques. Mais il nous interdit de voir à l'œuvre une représentation linéaire de l'histoire politique, et justifie la peinture des vies privées par leur marquage politique³.

Au temps de la vengeance lui-même, qu'il convient enfin d'évoquer, pourraient s'opposer deux phénomènes rendus coalescents par Balzac, en

3. « En ce moment, les familles même étaient divisées d'opinions, et le fanatisme politique renouvelait plusieurs de ces déplorables scènes qui, à toutes les époques de guerre civile ou religieuse, souillent l'histoire des hommes. Les enfants, les jeunes filles, les vieillards partageaient la fièvre monarchique à laquelle le gouvernement était en proie. La discorde se glissait sous tous les toits, et la défiance teignait de sa sombre couleur les actions et les discours les plus intimes » (p. 170-171).

1830. D'une part le présent – à condition qu'il résiste aux exigences venues du passé, qu'il soit travaillé par l'oubli ou qu'il manifeste des passions neuves (l'amour par exemple, le pragmatisme, etc.). D'autre part la narration : la narration dilate et complique nécessairement la logique « vendettale », pour déployer sa seule existence mais aussi pour faire droit aux compétences et aux ambitions parallèles de l'écrivain ; le *réalisme* de Balzac par exemple, en ce sens, qui fait la grande originalité du recueil de 1830, leste notre nouvelle d'exigences parasites.

La question est donc de savoir – presque en termes de « dosage » – ce que *La Vendetta*, comme nouvelle, retient de la *vendetta*, comme pratique⁴. Or toute vengeance suppose quatre ingrédients⁵. Une passion, que l'on peut nommer colère, indignation, etc. Un méfait premier, un affront ou une blessure qui explique cette colère. Des manœuvres, des stratégies plus ou moins développées, destinées à assouvir la vengeance. Une « réparation », une forme de sanction censément appropriée, convenant à une forme plus ou moins sophistiquée de « justice ». Quatre ingrédients faisant passer d'une *compulsion* à une *commutation*. C'est le quatrième point, ce sont les formes de rétorsion qui ont varié, historiquement, et qui donnent lieu au débat initial entre Bonaparte et di Piombo, lorsque celui-ci débarque à Paris en compagnie de son épouse. On pourrait soutenir que la « civilisation des mœurs », selon l'expression d'Élias, a voulu remplacer la réaction viscérale et personnelle par la pénalité juridique, expression de l'État⁶ ; elle y a parfois, souvent même, réussi.

Nous verrons que Balzac fait dérailler un programme logique qui proscriit de la sorte toute individualité ; l'individu deviendra sous sa plume la condition de l'*aléa*, le nom donné à l'*aléa*, une force d'écartement ou de dérèglement. Mais il en conserve trois traits majeurs. D'une part, l'importance conférée à la violence archaïque, ou première, qui fonde le récit⁷, qui lui donne sa raison d'être, qui en *est* le ressort et qui en *fait* un ressort. Le carnage, la barbarie sanguinaire qui vient à la fois d'ailleurs et d'avant

4. Pour une confrontation de cette question « ricœurienne » et du cas Balzac, cf. Boris Lyon-Caen, « Raconter, expliquer, comprendre : Balzac et le problème de la causalité », *Poétique*, n° 172, janvier 2013, p. 423-439.

5. Nous utilisons et transformons ici les hypothèses de Kris Vassilev, présentées dans *Le Récit de vengeance au XIX^e siècle : Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

6. Cf. Claudie Bernard, « Raison et déraison vendettales dans *La Vendetta* de Balzac et *Les Frères corses* de Dumas », *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?*, sous la direction de Lise Dumasy, Chantal Massol et Marie-Rose Corrédor, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 265-281.

7. La cause prétendue de la *vendetta* reste savamment floutée par Balzac : « Nous avons, répondit-il, fait amitié. Les Barbantani nous avaient réconciliés. Le lendemain du jour où nous trinquâmes pour noyer nos querelles, je les quittai parce que j'avais affaire à Bastia. Ils restèrent chez moi, et ils mirent le feu à ma vigne de Longone. Ils ont tué mon fils Grégorio. Si ma fille Ginevra et ma femme ont échappé, c'est sans doute parce qu'elles avaient communiqué le matin et que la Vierge les a protégées » (p. 164).

l'intrigue (le texte comme métropole), à la fois d'avant l'intrigue et d'avant le temps présent. La barbarie trois fois insulaire donc, mais déteignant sur l'ici et maintenant et faisant du roman l'affirmation d'une continuité historique, continuité souterraine (pas forcément linéaire) et manifestement néfaste, malheureuse, condamnable. D'autre part, une pulsation invariablement binaire et une esthétique de l'oxymore ; exemple : « Entre eux, tout devait être extrême » (p. 201). Enfin, la forme de la nouvelle se prête exemplairement à l'exploitation d'une narrativité à la Propp, à la Greimas, selon laquelle tout récit naît d'une perturbation pour faire retour à l'ordre. Ce cadre générique surexpose les « affinités entre l'acte vengeur et le mécanisme narratif »⁸, et peut transformer toute péripétie, tout hasard apparent, en hasard objectif⁹. Si la vengeance doit rester ruminée ou différée, pour qu'il y ait récit, la dernière page se doit de boucler la boucle – c'est-à-dire en toute rigueur d'enclencher un nouveau cycle de méfaits possibles (côté référent), tout en encastrant le fait même du récit (côté référence) dans une histoire de nature téléologique : le récit comme segment, le récit devenu segment.

L'HISTOIRE EN SCÈNES

Et pourtant... Même sans avoir lu la nouvelle, on aura vite compris que son titre est mensonger ou trompeur. Que la *vendetta* n'y préside qu'à la façon – structurelle – d'un fantôme, et qu'elle se trouve dévoyée. Aucune confrontation directe entre deux lignées familiales. Aucun esprit de vengeance chez qui que ce soit, chez Bartholoméo di Piombo (le père de Ginevra) ou chez Luigi Porta (son amant) – dont la mort même reste équivoque. Aucune violence physique, aucune manifestation sanglante. C'est que, semble-t-il, des éléments propres à l'esthétique et à la morale balzaciennes *interfèrent* avec les matrices évoquées à l'instant : le récit tire son intérêt, son originalité – ou son caractère raté – de ces interférences. Celles-ci, loin d'opérer comme des forces de brouillage, viennent dramatiser une représentation nouvelle de l'histoire.

En premier lieu, Balzac dilate et dérouté *La Vendetta* au moyen d'une machine herméneutique. Le hasard et l'étrangeté règnent, avant la dernière page – plus ou moins éclairante – de la nouvelle. L'histoire familiale, pour gagner ses galons tragiques, emprunte ici des tours et des détours labyrinthiques. Elle fait l'épreuve de l'opacité, puis de la découverte. Loin d'exposer un savoir transparent, elle demande un travail d'interprétation : la vérité devient l'objet d'une traque, et la fiction le juste déploiement de cette

8. Kris Vassilev, *Le Récit de vengeance au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 139.

9. Cf., sur ce point, Éric Méchoulan, « Éléments pour une topique de la vengeance », *La Vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Montréal, Paragraphe, 2000, p. 185.

traque – déploiement tirant sa légitimité et sa crédibilité d'être tortueux, indécis et surprenant.

La machine herméneutique est mise en branle dès l'*incipit* pour voiler l'identité et les motivations de trois personnages errants. Que la matière narrative gagne en intérêt ce qu'elle perd en évidence, rien là de renversant. Et puis le mystère est rapidement levé : très vite chez Balzac, « raconter signifie expliquer »¹⁰, selon la formule de Ricœur. Mais cette obscurité première aura servi deux stratégies symboliquement majeures. D'une part, commune à de nombreuses nouvelles du recueil de 1830, elle permet d'identifier, d'instituer un corpus littéraire spécifique. Spécifique parce que cohérent (cf. notamment *Gloire et malheur*, *La Femme vertueuse...*). C'est là une griffe, une marque de fabrique, une sorte de patine signant son homme, intelligemment constituée par une suspension temporaire de la connaissance. Au corps défendant du titre de la nouvelle, ici... D'autre part, cet effet d'étrangeté met en facteur commun le personnage central de l'*incipit*, le père di Piombo, et l'amant de l'héroïne – qui fait l'objet d'un même travail interprétatif, tapi dans un recoin de l'atelier Servin et surpris par la fille di Piombo, elle-même transformée en nouvel objet d'interrogation. Ce parallèle range les familles ennemies sous la commune bannière du bannissement ; elle oppose à la relativité des lignées familiales la prééminence des lignes politiques (ici bonapartistes).

La scène herméneutique majeure, qui met le récit sur les rails de son titre, est celle de la découverte du proscrit Luigi. Non point celle, ultérieure, de son identité – expédiée par Balzac (p. 199), mais celle de son apparition et du coup de foudre qu'elle entraîne :

L'Italienne feignit de ne pas entendre ; ou peut-être n'entendit-elle pas. Elle se leva brusquement, et longea avec une certaine lenteur la cloison qui séparait le cabinet noir de l'atelier.

Elle était pensive, recueillie et paraissait examiner le châssis d'où venait le jour. Elle monta sur une chaise pour attacher beaucoup plus haut la serge verte qui interceptait la lumière. Quand elle fut à cette hauteur, elle vit à un pied environ au-dessus de sa tête une crevasse assez légère dans la cloison. Le regard qu'elle y jeta sur cette fente ne peut se comparer qu'à celui d'un avaré découvrant les trésors d'Aladin. Elle descendit vivement, revint à sa place, ajusta son tableau, et feignit d'être mécontente du jour.

Alors elle approcha de la cloison une table, sur laquelle elle mit une chaise ; puis, grim pant lestement sur cet échafaudage, elle atteignit à la crevasse. Elle ne jeta qu'un regard dans le cabinet, le trouva éclairé ; et ce qu'elle y aperçut produisit sur elle une sensation si vive qu'elle en tressaillit.

– Vous allez tomber, mademoiselle Ginevra !... s'écria Laure.

10. Paul Ricœur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 266 ou 316.

Toutes les jeunes filles regardèrent l'imprudente qui chancelait ; mais comme si la peur de voir arriver ses compagnes auprès d'elle lui eût donné du courage, elle retrouva ses forces, rétablit miraculeusement l'équilibre, se tourna vers Laure, se dandina sur la chaise, et dit d'une voix émue :

– Bah ! c'est encore un peu plus solide qu'un trône !... (p. 173-174).

Plusieurs facteurs situent cette péripétie aux antipodes de la logique « vendettale ». Premièrement, l'espace de l'atelier s'avère dramatisé, suspendant et supplantant ainsi le paramétrage temporel du récit ; nous verrons dans un instant que cet espace n'est pas pour rien un atelier de peinture. Deuxièmement, cette dramatisation ouvre la perspective d'un futur : la lente ascension de l'héroïne, ironiquement caractérisée comme une quête de la lumière, laisse attendre un événement narratif, une surprise, une bifurcation prometteuse. Troisièmement, la plume sentimentale du récit – qui peut laisser attendre une réécriture de *Roméo et Juliette* – est elle-même l'objet d'une comparaison dégradante, rendant impur le voyeurisme (et équivoque, la *libido*) de l'héroïne et lorgnant vers *Eugénie Grandet* (1833) et *Le Père Goriot* (1834) : « le regard qu'elle jeta sur cette fente ne peut se comparer qu'à celui d'un avaré découvrant les trésors d'Aladin ». Enfin, la réplique sur laquelle s'achève la scène (« c'est plus solide qu'un trône »), tout en la rattachant au co-texte (celui d'un débat quasiment parlementaire), place ou déplace les futurs amants dans l'orbite bonapartiste qui leur est commun¹¹.

Autant de *zigzags* imprimés à la programmation initiale, plusieurs fois « désorbitée » : Balzac s'invente dans ces *zigzags* – et singulièrement, on le verra, dans la réflexion sur la passion qui en procède. Et puis devenue problématique, la matière narrative suscite ou autorise des arrêts sur images essentiels à l'élucidation des choses. Considérons donc, en deuxième lieu, que la machine herméneutique justifie l'exploitation d'un modèle *pictural*.

Que Balzac ait *commencé* par écrire et par publier la partie intitulée « L'Atelier » (Servin), dans *La Silhouette* du 1^{er} avril 1830, n'a rien d'accessoire. Cette matrice génétique de la nouvelle est également une matrice esthétique. Les portraits des personnages semblent littéralement *sortis* de cet atelier (lui-même issu d'un tableau d'Horace Vernet, de 1822), de même qu'*Illusions perdues* – la deuxième partie d'*Illusions perdues* – paraît directement issue du laboratoire journalistique et stylistique qu'elle met en scène¹². Il faudrait comparer dans le détail le dessin du reclus corse produit par Ginevra (p. 178) et les portraits esquissés par Balzac dans tout le recueil de nouvelles, souvent en clair-obscur (p. 221). Ce dessin, qui rend acceptable la

11. Quelques lignes plus bas, la prévalence de ce marquage idéologique sera syntaxiquement signalée par l'ordre des compléments d'objets directs : « Elle venait d'apercevoir, à travers la crevasse, l'aigle impériale d'un uniforme proscrit, et, sur un lit de sangle faiblement éclairé par le jour de la lucarne, la figure d'un officier » (p. 174).

12. Cf. Jacques Neefs, « *Illusions perdues* : Représentations de l'acte romanesque », *Le Roman de Balzac : Recherches critiques, méthodes, lectures*, sous la direction de Roland Le Huenen et Paul Perron, Montréal, Didier, 1980, p. 119-130.

transformation d'une jeune élève en jeune amante, ouvre d'ailleurs la voie à une histoire littéraire de la triangulation esthétique – le sentiment amoureux médiatisé par la création picturale – qui s'épanouira entre autres dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, un an plus tard, chez les Goncourt ou chez Proust.

Parler d'« esthétisation » s'avèrerait ici insuffisant. Il y va d'un passage nécessaire par l'interprétation des signes. En témoignent cet extrait, inscrivant l'espace et le temps à même de l'héroïne :

Sa figure, puissante de vie et d'intelligence, semblait rayonner. Ses longs cheveux noirs, ses yeux et ses cils noirs appartenaient à la passion. Les coins de sa bouche se dessinaient mollement, et ses lèvres, peut-être un peu trop fortes, étaient pleines de grâce et de bonté ; mais, par un singulier caprice de la nature, la douceur et le charme de son visage étaient en quelque sorte démentis par la partie supérieure. C'était une fidèle image de son caractère. Il y avait sur son front de marbre une expression de fierté presque sauvage. Les mœurs de la Corse y étaient écrites tout entières (p. 172).

Passée l'indication d'un caractère passionnée, le portrait rattache Ginevra à son origine géographique et culturelle pour programmer la réaction psychologique qui sera la sienne face à l'interdit paternel. Étrange clivage, étrange usage tabulaire de la physiognomonie : à la partie supérieure du visage le soin d'exprimer le présent ; à la partie *sud* du visage, le soin de rappeler le passé et d'annoncer le futur. Le caractère cyclique de la vendetta reste ici suggéré sur un mode symbolique, par l'évocation des cheveux de l'héroïne : le début de la nouvelle, qui s'achève comme on sait (sur des cheveux coupés¹³), focalisait l'attention du lecteur sur ce même détail : la mère de Ginevra paraissait « ne s'occuper que de la petite fille, âgée de neuf à dix ans, dont elle caress[ait] les longs cheveux noirs » (p. 161).

Une troisième possibilité est offerte à la nouvelle pour *lester* le cours des choses d'une charge propre, susceptible de relancer ou d'enrayer le temps de la *vendetta* – une troisième façon de « délinéariser » l'intrigue : la confrontation dramatique. Non pas, précisément, la confrontation entre les deux familles ; mais le débat, interne à la famille di Piombo, entre le père et la fille, c'est-à-dire entre l'ancien et le nouveau. Entre l'ordre de la *vendetta*, exigeant du présent qu'il fasse revenir le passé, et l'ordre de l'amour, enraciné dans des affects individuels et contingents, ouvert à un futur émancipé de tout mot d'ordre collectif. Deux joutes verbales seraient à prendre en considération, pour étudier la façon qu'a Balzac d'accréditer ou au contraire de rabaisser l'une ou l'autre position. Page 195 par exemple, se juxtaposent des arguments fondés sur l'*éthos* de la droiture et de la vertu, à la faveur desquels Ginevra fait assaut de « corsitude » ; d'autres fondés

13. La dernière ligne de la dernière nouvelle du recueil (*La Paix du ménage*) transforme ce motif éminemment politique en motif littéraire reparaissant : « Le lendemain matin, madame de Soulanges avait pu replacer, sous le diamant reconquis, de nouveaux cheveux, qui ne devaient plus voyager comme ceux qu'elle avait jetés la veille » (p. 464).

sur le *pathos*, destinés à émouvoir l'interlocuteur inflexible ; d'autres enfin fondés sur un *logos* paradoxal, Ginevra transformant l'amour en fatalité logique (« Il ne dépend pas de moi de ne pas aimer », « Il y a des nécessités qu'il faut savoir subir »). Ainsi le débat est-il déplacé sur un terrain éthique et moral : « Ce n'est pas désobéir, répondit-elle, que de se refuser à un ordre injuste » (p. 197). Et la nouvelle, évacuant toute opposition entre lignées, fait sienne une conflictualité intestine, à la fois idéologique et affective (la p. 203 faisant état d'un « principe de haine » entre le père et la fille¹⁴). Le programme tragique – car tragique il y a (« Je vous préserve peut-être d'un malheur », « les enfants qui n'honorent pas leurs parents meurent promptement », p. 197) – se déplace dorénavant dans le temps et l'espace de la vie *privée*.

Une seconde joute verbale vient historiciser et nuancer cette privatisation, avec l'intrusion d'un intéressant personnage secondaire. Cet actant, incarné par deux notaires, c'est la Loi. Non pas la loi du père, mais le Code civil napoléonien opportunément convoqué par les jeunes amoureux pour se justifier (p. 203-206). Une confrontation accablante, pour Bartholoméo di Piombo¹⁵ : au procès en illégitimité s'ajoute alors un recours à la légalité ; l'ordre juridique vient cautionner et adouber la loi naturelle du sentiment, au détriment d'une autorité paternelle toujours plus fragile. Caution habile, de la part de Balzac, qui enlève ainsi au père son *aura* napoléonienne pour le renvoyer dans un Ancien Régime des valeurs, et assigner ainsi au présent un pouvoir propre, le pouvoir d'accoucher d'un futur indéterminé. L'article 30 de la constitution de l'an I affirmait qu'« une génération n'a pas le droit d'asservir à ses lois une génération future » ; et le Code civil ici mobilisé fait du secours de l'époux un équivalent possible de l'autorité paternelle. Notons pourtant que la nouvelle n'abonde pas unilatéralement dans le sens de ce « romantisme des fils ». D'une part, en effet, le notaire tout droit sorti de Molière dispose d'une parole logorrhéique (p. 204-205), qui discrédite largement le discours de la Loi, à la fois dogmatique et balbutiante : la Loi victorieuse sur le fond et ridiculisée dans sa forme. D'autre part, la mort à venir de Ginevra (et de son fils) nous empêche de trancher en faveur ou en défaveur des trois ordres de justification ainsi confrontés : cette mort, à la fois prophétisée par le père, favorisée par la loi et produit d'une rébellion

14. Claudie Bernard parle d'un « retournement intra-familial de la cruauté » (« Raison et déraison vendettales dans *La Vendetta* de Balzac et *Les Frères corses* de Dumas », art. cit., p. 274).

15. Sur cette confrontation, cf. la thèse soutenue par Marion Mas, sous la direction de Jean Delabroy, *Heuristique de la paternité chez Honoré de Balzac : figures et modèles de la fictionnalisation du réel* (Université Paris-Diderot, 2012).

individuelle, peut tout aussi bien sanctionner la voix du cœur, la loi post-révolutionnaire, et l'inflexibilité de la parole paternelle¹⁶. Ces complications secondes rendent neuve voire réversible la morale de la fable.

LES FRUITS DE LA PASSION

C'est donc de l'intérieur que Balzac enraye la temporalité et la mécanique de la *vendetta*. Il l'ouvre, ce faisant, à une interrogation donnée comme neuve : une interrogation touchant aux passions, aux abîmes de la passion, placée sous les auspices de la vie privée.

Pour reconduire et relancer la haine ancestrale, la *vendetta* se perpétue certes par le truchement du personnage : d'où la *possibilité* du titre que Balzac donne à sa nouvelle. Mais le personnage, l'héroïne, abonde dans le sens de l'histoire familiale du seul fait d'un choix malencontreux : à son insu, c'est-à-dire à la faveur du hasard (un proscrit découvert dans le recoin d'un atelier de peinture, comme le pied surgissant du coin de la toile de Frenhofer). Le récit doit par conséquent croiser deux exigences : donner droit de cité à la passion d'une femme pour un homme ; miner ou plomber cette relation amoureuse – au moyen d'une sorte de double énonciation – pour lui assigner une issue tragique, pour *corser* le dénouement. Travail de sape déjà pratiqué dans *Les Chouans*, en 1829, lorsqu'il s'agissait de mener à la catastrophe, par le truchement de la passion, deux personnages politiquement opposés. Travail de sape paradoxalement édifiant, soit dit en passant, puisque conformant la nouvelle au projet moral et « réaliste » du recueil tout entier¹⁷ : pointer les causes et les conséquences des mariages mal assortis.

Comment Balzac opère-t-il pour hybrider ces deux temporalités ? D'abord en *déconstruisant* le sentiment amoureux, à la façon d'un Stendhal, du Stendhal de *De l'Amour* qu'il a lu de près. Ensuite en *orientant* la cristallisation pour vraisemblabiliser une issue malheureuse. La nouvelle s'autorise ainsi de sa finalité tragique (la désunion préside à nos destinées) pour étudier la production de l'aveuglement et de l'égarement ; l'irrationalité devient son moteur propre, et le restera dans toute *La Comédie humaine* à venir. Ainsi Balzac fait-il ici ses gammes, à la faveur du prétexte « vendetta » :

Elle le contempla donc avec une émotion respectueuse qui lui agita fortement le cœur. C'était la première fois un homme lui faisait éprouver un sentiment si vif. Elle se plut à mettre l'âme de l'inconnu en harmonie avec la beauté

16. Que la responsabilité devienne un enjeu manipulable, l'*incipit* en donnait déjà une preuve par le regard que Bartholoméo jetait sur un simple officier, ce regard qui « sembla le rendre responsable de tout ce qui pouvait arriver de malheureux » (p. 163).

17. Sur l'articulation de cette moralité et du « réalisme » balzacien, cf. Boris Lyon-Caen, « Du réalisme comme objection : Balzac, avril 1830 », *Romantisme*, n° 162, 2013-4, p. 103-112.

distinguée de ses traits et avec les heureuses proportions de sa taille, qu'elle admirait en artiste. Elle avait été menée, par le hasard, de la curiosité à la pitié, de la pitié à un intérêt si puissant, à des sensations si profondes, qu'elle crut dangereux de rester là plus longtemps (p. 182).

S'il sauve la moralité de sa créature (« contempler », « respectueuse »), le romancier déconstruit la mythologie romantique du coup de foudre, d'un coup de foudre vertueusement fondé sur la communication des âmes, pour souligner et innocenter son fourvoiement (« se plut à »). Puis il schématise le processus de cristallisation, processus à quatre temps bien éloigné de la nécessité « vendettale », en un jeu de l'oie qui résume l'intrigue passée et détaille la constitution d'un goût. Cette constitution ressemble à la formation d'une croyance :

Si les passions ne naissent et ne grandissent que sous l'influence d'événements extraordinaires et romanesques, on peut dire que jamais tant de circonstances ne concoururent à lier deux êtres par un même sentiment. [...] Puis, Ginevra étant plus âgée que Louis, trouvait une douceur extrême à être courtisée par un jeune homme déjà si grand, si éprouvé par le sort, et qui joignait, à l'expérience d'un homme de trente ans, la beauté, les grâces de l'adolescence. De son côté, Louis ressentait un indicible plaisir à se laisser protéger en apparence par une jeune fille de vingt-cinq ans. Il y avait dans ce sentiment un certain orgueil inexplicable. C'était une preuve d'amour (p. 186).

Les inclinations personnelles sont progressivement imputées à des représentations sociales, au moyen d'un discours indirect libre (« un jeune homme déjà si grand », « un homme de trente ans », « une jeune fille de vingt-cinq ans ») qui tourne à l'écriture du cliché. Ainsi une dialectique de l'affect et de l'intellect s'instaure-t-elle, constitutive d'une socio-genèse de l'intériorité... et des catastrophes.

Loin d'imputer le cours des choses à des lois imposées aux personnages *du dehors*, au nom d'un passé qui oblige, Balzac individualise et circonstancie toujours plus les ressorts de l'action. Côté Ginevra, le romancier caractérise de près les illusions d'optiques et les aveuglements de toutes sortes. Côté Bartholoméo, un dérèglement différent se manifeste – bien éloigné de tout rapport « vendettal » au passé. Quelle est donc cette motivation souterraine qui vient expliquer sa rigidité ? « Vous faites mal, vous, ma fille, d'aimer un autre homme que votre père [...]. Je me flattais que ma Ginevra me serait fidèle jusqu'à ma mort [...]. Oh ! reste avec nous, reste vierge auprès de ton vieux père !... Je ne saurais te voir aimer un homme » (p. 195). Preuve qu'il y a là matière à censure, l'adjectif « vierge » a été supprimé des éditions ultérieures de *La Vendetta* : ces formules, au même titre que les scènes rousseauistes d'embrassade père-fille, souvent fort suggestives

(comme p. 192), doublent le hasard objectif qui préside à notre petite tragédie d'une érotisation et d'une coloration incestueuse évidentes¹⁸. Le recours au passé familial devient alors un mot d'ordre rhétorique, démythifié par l'analyste au moyen d'une ouverture maximale du compas explicatif. Celui-ci, à la faveur d'une *vendetta* qui suit son cours aveugle, voit converger plusieurs lignes causales, irréductibles au seul *anachronisme corse* ; parmi elles, d'ailleurs, la misère dans laquelle sombre le jeune couple (p. 214-218) – du fait des troubles affectant le marché du travail – joue un rôle non négligeable et donne lieu à une descente aux enfers prolétariens littérairement nouvelle.

Or cette disqualification du père autoritaire est, en termes romanesques, féconde. L'ouverture au cœur de la nouvelle d'une temporalité potentiellement non tragique, d'un appel d'air revendiqué par une fille contre les mots d'ordre passésistes, l'invention d'une suture amoureuse en un mot n'est pas étrangère au devenir de *La Comédie humaine*. Que l'on prête attention, en effet, à deux éléments majeurs. D'une part, l'effritement de la loi du Père, son « chemin de croix », a dans l'œuvre ultérieure un corrélat narratif remarquable, l'expansion des fils de familles, l'accent mis sur leurs alliances et leurs trajectoires propres. Est-ce un hasard si Balzac matérialise cette corrélation dans un ouvrage intitulé *Le Père Goriot* (en 1834), avec le système du retour des personnages¹⁹ suffisamment aléatoire pour relever d'une *anti-vendetta* ?²⁰ D'autre part, notre nouvelle engendre littéralement de nombreux récits ; elle a une *descendance*, aussi contradictoire d'ailleurs que l'était sa signification. La branche aînée, épousant une ligne plus « archaïque », trouve une expression exemplaire dans *Eugénie Grandet* : le père excessivement autoritaire y maudit toute velléité d'indépendance de la part de l'enfant. Et puis en miroir, conçu à peu près en même temps, un roman comme *Le Père Goriot* inverse le modèle chrétien du fils sacrifié pour mettre en scène « le Christ de la paternité », la Passion d'un père tué à petit feu par l'ingratitude de ses filles. Enfin, la dernière œuvre rédigée par Balzac semble boucler la boucle à la façon d'une ultime *vendetta*, littéraire celle-là : *La Marâtre* de 1848 n'est-elle pas une réécriture de *La Vendetta* de 1830 ?²¹ Une réécriture par simplification. Simplification politique : le jeune homme (Ferdinand), loin d'appartenir au même camp que le père est le fils d'un traître à Napoléon. Simplification vaudevillesque : ce jeune homme est l'ancien amant de sa femme (Gertrude). Simplification

18. Elles sanctionnent, selon les termes de Marion Mas, « la métamorphose du père aimant en père-amant ».

19. Sur cette corrélation, cf. Philippe Muray, « La syncrétinisation. Balzac, le XIX^e siècle, la fornication de l'occulte », *Tel Quel*, n° 9, automne 1981, p. 5-40.

20. Faut-il également rappeler ici que le romancier a rédigé cette nouvelle l'année où son père est mort ?

21. Cette suggestion nous a été soufflée par Nicole Mozet. Nous l'en remercions.

■ OMBRES ET DOULEURS

dramatique : le dénouement ressemble à celui de *Roméo et Juliette*, les deux amants dépités s'empoisonnant tragiquement.

La Vendetta ainsi auscultée ouvre un espace nouveau à la création balzacienne : retirant son substrat narratif d'une fidélité au passé, cette nouvelle s'avère hostile à toute représentation linéaire de l'histoire et devient l'*arkhè* d'une comédie foncièrement humaine. Singulière façon, selon l'heureuse formule d'Alexandre Dumas, de « violer l'histoire pour lui faire des enfants »...