

L'Éros substitutif dans *La Fille aux yeux d'or* de Balzac, ou l'enfer des jouissances médiates

Jean-Marie Roulin

(Université Jean Monnet – Saint-Étienne)

Abstract

Balzac's novella, *The Girl with the Golden Eyes* engages in moral and philosophical reflection on desire in modern Parisian society. Forming a profound link between the novella's prologue and the narrative of the passion shared by Paquita and Henri de Marsay, Balzac presents substitution as the commanding figure that dominates eros: the object of desire, which remains unattainable, yields to a substitute object; while parallel to this, the partner in the sexual relationship is always doubled by the image of an absent object of fantasy. Substitution also governs family relations: parents are putative fathers or adoptive mothers. These dynamics of substitution are based upon figures of resemblance and duality, of twinning and hybridity, of identity and otherness. This is the perspective from which the sibling relationship and female homosexuality are grasped. Thus, Balzac shows that pleasure in modern Parisian society always goes through mediation, that of a desired other, or through the mediation of gold. Mediated pleasure leads to deleterious or even infernal dynamics marked by an alienation characteristic of Parisian society in its quest for gold and pleasure.

Key words – Balzac; *The Girl with the Golden Eyes*; eros; alienation; substitution; mediation; homosexuality

La Fille aux yeux d'or de Balzac engage une réflexion morale et philosophique sur le désir dans la société parisienne moderne. Tissant un lien profond entre le prologue de ce roman et le récit de la passion de Paquita et d'Henri de Marsay, Balzac fait de la substitution la figure qui commande l'éros : l'objet du désir, restant inatteignable, cède la place à un objet substitutif ; symétriquement, le partenaire de la relation sexuelle est toujours doublé de l'image d'un objet fantasmatique absent. La substitution régit également les relations familiales : les parents sont des pères putatifs ou des mères adoptives. Cette dynamique de la substitution repose sur des figures de la ressemblance et de la dualité, de la gémellité et de l'hybridité, de l'identité et de l'altérité. C'est dans cette perspective que sont appréhendées la relation adelphique et l'homosexualité féminine. Ainsi, Balzac montre que la jouissance dans la société parisienne moderne passe toujours par une médiation, celle d'une ou d'un autre désiré, ou par la médiation de l'or. La jouissance médiata engage une dynamique délétère, voire infernale, de l'aliénation qui caractérise la société parisienne dans sa quête de l'or et du plaisir.

Mots-Clés – Balzac; *La Fille aux yeux d'or*; éros; aliénation; substitution; médiation; homosexualité

*Aveugles que nous sommes, nous la [la vie] passons tous
à courir après nos chimères¹.*

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, "Les Amours de Lord Édouard Blomston" (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*).

« Troisième et dernier épisode »² de l'*Histoire des Treize*, *La Fille aux yeux d'or* exerce une fascination particulière. D'abord parce que ce récit compte parmi les plus énigmatiques de *La Comédie humaine* : l'intrigue laisse des pans inexpliqués, les protagonistes, issus de rocambolesques romans familiaux, se définissent comme des « charades » ou des « chimères » ; et le dénouement qui voit apparaître les treize, société secrète qui constitue le fil rouge des trois récits du cycle de l'*Histoire des treize*, ajoute un élément supplémentaire d'opacité³. Ensuite, par sa structure bipartite : le récit débute par une description sociale d'un Paris, dévoré par l'or et le plaisir, et développe dans un deuxième temps le récit de la rencontre amoureuse de deux personnages, Henri de Marsay et Paquita Valdès ; articulées de manière assez désinvolte par la conjonction « or », ces deux parties du récit semblent plus juxtaposées que liées logiquement⁴. Enfin, et surtout, la description du désir et des scènes de sexe, l'évocation de l'homosexualité féminine, dans un cadre qui relève autant du boudoir libertin⁵ que de « La Mort de Sardanapale » de Delacroix, à qui est d'ailleurs dédié le roman, offrent un tableau saisissant de la passion amoureuse, l'un des plus réussis de Balzac, maître en la matière. De ce texte à la fois fascinant et irritant par son caractère elliptique et énigmatique, une des clés essentielles repose sur le lien entre le prologue et le récit. Dans une perspective sociocritique, P. Laforgue a proposé de replacer ce roman dans le contexte d'ensemble de *La Comédie humaine* et de la carrière politique que fera De Marsay : le sens se jouerait dans une particularité chronologique, l'écart installé entre le moment de la rencontre d'Henri et de Paquita située « vers la fin de 1814 »⁶ et la période dépeinte dans le prologue, qui est celle de la Restauration. De son côté, C. Nesci, dans une lecture inspirée par Walter Benjamin, montre que le lien profond est bâti sur la prégnance du « régime scopique »⁷. Cette approche, attentive à l'analyse morale ou philosophique, correspond bien plus à l'ambition de ce bref roman qu'une lecture sociocritique tentant de la replacer à toutes forces dans le giron de l'Histoire. Car ce sur quoi Balzac se concentre ici, ce sont les mœurs, certes historicisées, c'est-à-dire replacées dans un lieu et un moment, mais n'engageant pas pour autant une réflexion sur les mécanismes de l'évolution historique. La marque la plus évidente en est donnée par le titre de la série dans laquelle l'édition originale a été publiée : *La Fille aux yeux d'or* a paru en 1834-1835 aux 3^e et 4^e volumes des *Scènes de la vie parisienne*, section des *Études de mœurs au XIXe siècle* (12 volumes) ; c'est sous les mêmes intitulés que le roman a été par la suite inséré dans *La Comédie humaine*. Aussi, plus qu'une réflexion sur les mécanismes de l'événement historique, c'est une observation des mœurs parisiennes dans un moment perçu de manière assez floue, comme le montre l'absence de date dans le prologue ; observation qu'illustre un cas daté, situé vers la fin de l'année 1814.

² C'est ainsi que *La Fille aux yeux d'or* est présentée dans l'édition originale, dans *Études de mœurs au XIXe siècle*, t. XII, *Scènes de la vie parisienne*, Paris, Madame Charles Béchét, 1835, t. IV, p. 7.

³ Cet aspect a été étudié par Chantal MASSOL-BÉDOIN, « La Charade et la chimère : du récit énigmatique dans *La Fille aux yeux d'or* », « Poétique », 89 (1992), pp. 31-45.

⁴ Parmi les études qui proposent une hypothèse sur le lien entre le prologue et le récit lui-même, voir par exemple celle d'Henri MITTERAND, « Le Prologue de *La Fille aux yeux d'or* », dans ID., *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, pp. 35-36.

⁵ Voir Michel DELON, « Le Boudoir balzacien », « L'Année balzacienne », 19 (1998), pp. 227-245.

⁶ Pierre LAFORGUE, « *La Fille aux yeux d'or*, ou érotique, histoire et politique », dans ID., *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998, pp. 183-204.

⁷ Catherine NESCI, « Éros dans la cité : Balzac et le corps-femme de la modernité », dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR et Jean-Marie ROULIN (éds.), *L'Érotisme balzacien*, Paris, Sedes, 2001, pp. 75-86.

Dans ce tableau moral et philosophique, Balzac qualifie le Paris post-révolutionnaire d'enfer, idée déclinée à plusieurs reprises dans *La Fille aux yeux d'or* et dont il faut prendre la pleine mesure. Développant une réflexion sur le désir économique et sexuel, qu'il associe dans le couple 'or et/ou plaisir', il met au jour la profonde aliénation de la vie moderne, dans laquelle le désir se satisfait toujours sur un objet autre que celui qui est originellement désiré, et où le plaisir passe nécessairement par des médiations, médiations entendues non pas au sens de René Girard, mais désignant des moyens résultant de substitution ou de transaction.

1. Le jeu des substitutions

Ce qui caractérise le plus précisément l'éros dans ce roman, c'est son caractère substitutif : le plaisir ne se satisfait pas dans l'objet désiré, mais dans un autre qui en tient lieu. Cet éros substitutif est une figure récurrente de ce roman ; il le structure, élément de la progression narrative qui mène au paroxysme des scènes finales. Il apparaît dès le prologue, dans la figure de l'ouvrier :

À minuit, il redevient bon mari, homme, tendre père, il se glisse dans le lit conjugal, l'imagination encore tendue par les formes décevantes des nymphes de l'opéra, et fait ainsi tourner, au profit de l'amour conjugal, les dépravations du monde et les voluptueux ronds de jambe de la Taglioni⁸.

Désirant un objet hors d'atteinte, l'ouvrier le satisfait auprès de sa femme ; la chambre conjugale accueille ainsi une forme de trio sexuel dans lequel la jouissance est procurée non par la femme présente, mais par son substitut fantasmatique, image ancrée dans la mémoire. L'« imagination tendue », qui métaphorise l'état mental, est aussi bien une hypallage, puisqu'il décrit l'effet physique, l'érection provoquée par le désir. L'objet substitutif engage aussi une économie sociale, dans une dynamique finalement positive, puisque la satisfaction d'un désir inassouvi auprès d'une autre transforme « les dépravations du monde » en un acte d'amour conjugal. Le désir transmue le besoin sexuel en une satisfaction qui réinstalle l'individu dans la famille et la société. Cette vision du désir décrite dans le prologue est reprise dans le récit, au moment où apparaît De Marsay : « les femmes ne se retournaient point, elles l'attendaient au retour, et gravaient dans leur mémoire, pour s'en souvenir à propos, cette suave figure qui n'eût pas déparé le corps de la plus belle d'entre elles »⁹. Exemple, parmi d'autres, des nombreuses ellipses qui parsèment la nouvelle, le moment que désigne l'expression « à propos » est laissé à l'appréciation du lecteur ; il peut très bien y voir le symétrique féminin du déplacement fantasmatique décrit pour l'ouvrier du prologue : l'image de De Marsay attise le désir de l'épouse dans le lit conjugal ; elle double la présence physique du mari, offrant une nouvelle figure de l'éros substitutif. Si l'on suit la logique érotique qui se met en place, on passe du trio au quatuor, puisque l'épouse comme l'époux se forme, chacun en son for intérieur, une image mentale d'un tiers désiré. Ces deux exemples sont emblématiques de la structure du désir qui commande la passion entre

⁸ *La Fille aux yeux d'or*, éd. Rose FORTASSIER, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1977, t. V, p. 1044. Par la suite toutes nos références renverront à cette édition, abrégée en *FYO*.

⁹ *FYO*, p. 1058.

Paquita et Henri de Marsay : celui-ci aura très vite conscience qu' « il avait posé pour une autre personne »¹⁰. Cette fois, pourtant, le désir substitutif n'est pas mis au service de la conjugalité et de la société, mais devient une terrible machine de mort. C'est cette inversion des signes, d'une substitution bénéfique socialement à une autre, destructrice, infernale, qui constitue la trame profonde de *La Fille aux yeux d'or*. Il s'agit donc d'interroger plus avant ce qui s'y joue.

Pour instruire cette question, il faut en premier lieu souligner que la substitution de l'objet du désir sexuel s'inscrit plus largement parmi d'autres substitutions – l'un pour l'autre –, notamment familiales. Dans *La Fille aux yeux d'or*, bien des personnages jouent le rôle d'un autre, occupant la fonction d'un tenant-lieu. Ainsi, Henri de Marsay, fils biologique et adultérin de Lord Dudley et de la marquise de Vordac, est confié à un père de substitution, monsieur de Marsay, père putatif qui donne au fils adopté un nom qui n'est pas celui de son père biologique. La maternité obéit au même schéma substitutif, doublement : la marquise de Vordac, mère biologique, néglige son fils, qui est confié à sa belle-sœur, « une demoiselle de Marsay » ; à son tour, cette mère adoptive transmet l'enfant à un précepteur, l'abbé Maronis qui « tenta [...] de remplacer virilement la mère : l'Église n'est-elle pas la mère des orphelins ? »¹¹. À travers le cas particulier de l'enfance de Henri de Marsay se découvre une société où les rôles parentaux font l'objet de diverses substitutions qui, elles-mêmes, reposent sur des échanges financiers. Cette économie du troc est une autre déclinaison de la substitution de l'un par l'autre.

Ainsi, M. de Marsay prend la place du père par une transaction financière, l'octroi d'un usufruit : « ce papillon éteint et presque déteint reconnu l'enfant pour sien, moyennant l'usufruit d'une rente de cent mille francs définitivement attribuée à son fils putatif »¹². Les termes mêmes de la transaction sont importants, puisque l'usufruit permet à une personne de toucher le bénéfice d'un bien qui appartient à autrui. C'est ainsi que les femmes ou les époux jouissent avec leur conjoint d'objets qui sont hors de leur portée : l'ouvrier, songeant aux nymphes, et la femme, s'imaginant la figure de Henri, prennent l'usufruit de personnes qui ne leur appartiennent pas ; sans viol, ils volent fantasmatiquement leur jouissance à des êtres qui ne se sont pas donnés. C'est là une autre conséquence du désir substitutif. En outre, la structure de la substitution et de la transaction fonde un lien profond entre l'économique et l'érotique. Ainsi, les commerçants qui appartiennent à la deuxième sphère de la société parisienne, telle que Balzac la décrit dans le prologue de *La Fille aux yeux d'or*, travaillent non pour leur propre profit, mais pour celui de leurs enfants : « Ces travaux de toute une vie profitent donc à des enfants que cette bourgeoisie tend fatalement à élever jusqu'à la haute. Chaque sphère jette ainsi tout son frai dans sa sphère supérieure »¹³. Reprenant le terme de « profit » qu'il avait utilisé à propos de la libido substituée des ouvriers (« au profit de l'amour conjugal »), Balzac associe étroitement dans son analyse l'économique et le sexuel, d'autant que la métaphore du « frai » renvoie à la sexualité et à la reproduction, celle des poissons. Au nom de l'ambition sociale, le produit, des affaires ou de la sexualité, est « jeté » à celui à qui il n'est pas destiné.

¹⁰ *FYO*, p. 1096.

¹¹ *FYO*, pp. 1055-1056.

¹² *FYO*, p. 1054.

¹³ *FYO*, p. 1046.

2. La dualité, entre gémellité et hybridité

L'éros substitutif se déploie donc dans un univers où il est une des manifestations, symptôme ou métaphore, du monde parisien moderne. L'échange, l'un pour l'autre, qu'il relève de la substitution ou de la transaction, renvoie à une autre interrogation sur l'identité : car on ne peut substituer un objet que par un autre, à la fois analogue et différent, engageant une dialectique du même et de l'autre. Le tenant-lieu est une figure du double.

L'intrigue du roman est bâtie sur une énigme, qui repose sur cette thématique du double. Lord Dudley, père prolifique, « trouva naturellement beaucoup de femmes disposées à tirer quelques exemplaires d'un si délicieux portraits »¹⁴. Balzac joue sur le double sens de « tirer », qui signifie « faire le portrait » et « imprimer »¹⁵, renvoyant à la fois à l'unicité de l'individu dans son portrait, et à la série par la reproduction industrielle d'un objet. Le mari d'une des filles de lord Dudley, Euphémie, la mystérieuse marquise du roman, porte le nom de « don Hijos, marquis de San Réal » : seigneur des « fils », qui est le sens du mot espagnol « hijos », son nom fait écho à la fécondité de lord Dudley. Le secret gardé sur cette progéniture nombreuse constitue le ressort de l'intrigue : « Autant par insouciance que par respect pour l'innocence du jeune âge, lord Dudley ne donna point avis à ses enfants des parentés qu'il leur créait partout. Ceci est un léger inconvénient de la civilisation »¹⁶. Là encore, mettant en relief la portée du prologue, le narrateur souligne que l'histoire ne relève pas simplement d'individus, mais d'un fait civilisationnel, histoire de mœurs modernes. L'énigme se résout à la dernière page par la reconnaissance du frère et de la sœur, dans une révélation qu'on peut dire œdipienne ; dans le schéma narratif, d'abord, qui, comme dans la tragédie de Sophocle, révèle brutalement la vérité à des actants ignorants des aléas de la scène originelle ; ensuite, sur le plan de la psychologie des personnages, puisque l'éros se développe dans le cercle familial¹⁷. La clé est résumée dans la gémellité : « deux Ménechmes ne se seraient pas mieux ressemblé »¹⁸. Le cœur de l'intrigue s'élabore ainsi sur la notion de « ressemblance », comme la postface de la première édition le souligne explicitement : « la circonstance la plus poétique, et qui en fait le nœud, celle de la ressemblance des deux principaux personnages, est exacte »¹⁹. Ressemblance, qui est le lieu où se croisent le même et l'autre, l'identité et la différence, dans un roman où les figures de la dualité sont récurrentes.

Henri de Marsay donne deux louis à l'interprète de Christemio ; après sa première rencontre avec Paquita, il sort de sa poche deux cigares, pour n'en fumer qu'un seul,

¹⁴ *FYO*, pp. 1057-1058.

¹⁵ « TIRER signifie dans quelques phrases, Faire le portrait de quelqu'un, soit en peinture, soit en sculpture. *Tirer un homme au naturel. Il s'est fait tirer par un excellent peintre. On l'a tiré en cire. Il s'est fait tirer en plâtre.* Ce sens est vieux. / TIRER signifie en outre, Imprimer. *Tirer des feuilles. Tirer des estampes. On n'a tiré que cent exemplaires de son livre* » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

¹⁶ *FYO*, p. 1058.

¹⁷ Sur une possible lecture œdipienne de la nouvelle, voir LAFORGUE (« *La Fille aux yeux d'or*, ou érotique, histoire et politique », pp. 198-199), qui écrit : « À la tragique triangulation amoureuse se substitue une triangulation œdipienne apaisée, presque idéalement résolue ».

¹⁸ *FYO*, p. 1108.

¹⁹ *FYO*, p. 1111.

symbolisant dans ce contexte le plaisir solitaire²⁰. Ce qui n'explique pas l'usage réservé au deuxième, sauf à le lire comme un effet visant à saturer le roman des figures de la dualité. Élément structurant de ce roman, elle se déploie entre deux virtualités, la gémellité et l'hybridité. Elle est métaphore de la gémellité de la sœur et du frère, qui tous deux ont joui de Paquita. La dimension adelphique s'exprime dans le pseudonyme que se choisit Henri de Marsay pour se présenter à Paquita : Adolphe de Gouges. Adolphe n'est sans doute pas emprunté ici au roman de Constant, que Balzac évoque ailleurs, dans *La Muse du département*, mais renvoie à une étymologie possible du prénom, qui dériverait d'« adelphe », la sœur, le frère ; issus d'un même sang qui réagit à l'unisson dans la révélation finale : « Une surprise horrible leur fit couler à tous deux un sang glacé dans les veines »²¹. Henri se rebaptise Adolphe de Gouges : si le prénom fait signe vers l'adelphie, le nom renvoie à l'hybridité, figure aussi récurrent dans ce roman, par exemple dans le « mulâtre » qu'est Christemio, qui parle un « patois espagnol ». Chez Henri, elle est d'abord sexuelle, le surnom qu'il se choisit étant associé dans la mémoire à une femme célèbre, Olympe de Gouges. Les notations sont nombreuses qui connotent la féminité, naturelle et cultivée, de Henri : il a ainsi une « suave figure qui n'eût pas déparé le corps de la plus belle d'entre elles [femmes] ». Réactualisant un topos des théories esthétiques, ce portrait joue sur l'hybridité par la recomposition imaginaire d'un corps idéal construit de fragments épars ; le narrateur balzacien greffe sans hésiter un visage masculin sur des corps féminins. Le portrait d'Henri, qui mêle grâce et force, habitus ouvrier et aristocratique, reprend ce motif de l'hybridité : il réalise la « fable du centaure »²², homme et cheval. Il représente, tel un androgyne²³, une forme de beauté idéale, comme Balzac le souligne dans la postface de la première édition : « cette beauté merveilleuse, et féminine à demi, qui distinguait le héros »²⁴. Paquita aussi tient également des deux sexes, elle qui, dans le plaisir, a des « yeux jaillissants », jaillissement qu'on peut lire comme une métaphore du corps désirant masculin ; elle est dotée d'une force qui lui permet « d'enlever vigoureusement en l'air ». Du point de vue de l'identité sexuée, elle est l'androgyne, symétrique à Henri. La gémellité et l'hybridité permettent la substitution selon deux modalités, le remplacement du même par le même, et de l'un par un élément créant une altérité, voire une opposition, comme celle du féminin par le masculin, à condition toutefois qu'elle se fonde sur un élément équivalent, ici la « suavité ».

L'éros substitutif présuppose à la fois une identité, celle du sang pour le remplacement de la sœur par le frère, et une différence, la différence sexuée en l'occurrence qui s'incarne très concrètement dans le phallus qu'Henri fait découvrir à Paquita. La structure profonde de la nouvelle obéit à cette dialectique de l'identité et de la différence des adelphe. Dialectique que l'ononastique met en œuvre. Le nom de De Marsay, nom du père putatif, l'apparente à ses proches, l'abbé MAR-onis et Paul de MA-nerville, et, surtout, à sa sœur, MAR-iquita, prénom de la marquise que Paquita

²⁰ Comme l'a montré Éric BORDAS, « Ne touchez pas le H de Natalie. Écritures du détournement suggestif chez Balzac : pratiques et effets d'une contre représentation », dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR et Jean-Marie ROULIN (éds.), *L'Érotique balzacienne*, Paris, Sedes, 2001, pp. 23-34, *ivi* pp. 29-30.

²¹ *FYO*, p. 1108 ; je souligne.

²² *FYO*, p. 1057.

²³ Sur ce thème romantique, voir, entre autres, Fabio VASARRI, *Nominativo plurale. Letture dell'androgino romantico*, Padova, Cleup, 1995.

²⁴ *FYO*, p. 1111.

donne à Henri, suscitant l'effet d'un coup de poignard. De même, Paquita a d'abord été vue avec une femme, appelée significativement « l'autre »²⁵ par Paul de Manerville, qui souligne dans le même mouvement sa ressemblance avec Henri : cette inconnue est « l'autre » de Paquita, et la même d'Henri. Mariquita, diminutif probable de « marquise », rime à la fois avec MAR-say et avec Pa-QUITA ; rime qui souligne dans le même temps les éléments distinctifs (« -say » et « Pa- »). De même, Christ-EMIo est le double d'Euph-ÉMIe. Se met ainsi en place un jeu vertigineux d'identité et de différence, dans lequel Balzac interroge l'éros qu'il aborde comme l'articulation du désir narcissique du même et du désir d'altérité. L'homosexualité féminine emblématise cette dialectique, la marquise, du même sexe que Paquita, est aussi l'« autre » ; de sexe différent, Henri ressemblant à la marquise est désiré par ce qu'il porte d'elle en lui : « même voix »²⁶ et « même ardeur » remarque Paquita. Là aussi, trois personnes partagent son boudoir. Non toutefois pour le profit de la paix des ménages comme précédemment, ni dans l'expérience heureuse des possibles du désir, mais dans la mise à nu de l'aliénation du désir : ce que Paquita désire en Henri, ce n'est pas ce qui constitue son identité, mais au contraire ce qu'il a d'autre en lui.

La prise de conscience par Paquita de la dimension substitutive de son désir pour Henri est dysphorique : « C'est la même voix ! dit Paquita mélancoliquement »²⁷. Étrange mélancolie, possiblement provoquée par le souvenir d'une femme momentanément absente ; plus profondément, elle relève du vertige provoqué par la négativité de la ressemblance, par la menace de l'aliénation et sa capacité à ébranler l'identité. Aussi la substitution du même par le même se révèle-t-elle un jeu à haut risque ; l'enjeu en est la vie même, ou l'être. Pressentant qu'il a posé pour un (ou une) autre, Henri se sent « blessé », « outragé dans le vif de son être »²⁸ ; quand, lors de la deuxième nuit, il en reçoit la confirmation il le ressent comme « un coup de poignard qui traversa de part en part son cœur mortifié pour la première fois »²⁹. Première fois symétrique à celle de Paquita : vierge, elle découvre le phallus ; séducteur mâle, il découvre qu'il est désiré par la médiation d'une autre, expérience mise ici en équivalence avec la défloration de Paquita. L'atteinte touche au fondement de l'être même. D'abord, parce qu'elle met en question la virilité d'Henri, le « vif » renvoyant par hypogramme à vit, terme sans doute désuet à l'époque de Balzac, mais que ses lectures lui ont rendu familier, notamment les romans du XVIII^e siècle auquel le boudoir de ce roman est redevable ; le « cœur mortifié » confirme la castration symbolique, l'organe vital est *fait mort*. Ensuite, et surtout, parce qu'il prend conscience « d'avoir servi de pâture »³⁰. Dépeint par le biais d'une métaphore qui renvoie à la dévoration, à l'engloutissement du soi par l'autre, le désir montre qu'il engage l'être dans son essence : Henri est annihilé parce qu'il n'est pas désiré en tant que tel, mais qu'il est devenu le moyen du plaisir. Dans l'instant même où il pense avoir trouvé la

²⁵ *FYO*, p. 1064.

²⁶ *FYO*, p. 1083. La voix est aussi une marque forte de l'identité et un signe de reconnaissance dans *La Duchesse de Langeais*, deuxième épisode de *l'Histoire des Treize* ; cherchant à retrouver la duchesse dans le couvent où elle s'est retirée, Armand de Montriveau cherche à distinguer sa voix parmi toutes celles du chœur.

²⁷ *FYO*, p. 1083.

²⁸ *FYO*, p. 1096.

²⁹ *FYO*, p. 1102.

³⁰ *FYO*, p. 1096.

plénitude de la jouissance, il prend conscience d'avoir été le tenant-lieu de la marquise ; en l'appelant Mariquita, Paquita provoque une vacillation ontologique, doublement : tout d'abord, par le fait que Mariquita est une des manières insultantes de désigner un homosexuel en espagnol ; elle l'atteint ainsi dans son désir viril ; ensuite, en l'assimilant à la marquise et en effaçant sa différence, elle nie son être. Il serait réducteur de s'en tenir à une simple forme de castration, de négation du phallus qui le distingue de sa sœur. La blessure est ontologique : il n'est pas désiré comme tel, mais est réduit à un objet dévoré ; il n'est plus objet du désir, mais moyen de plaisir. Car, dans la vision de Henri de Marsay, l'être se définit moins par son objet du désir que comme objet convoité : il n'existe qu'autant qu'il est désiré ; il est ce que l'autre désire de lui. L'enfer parisien se caractérise ainsi par un dévoiement du désir, qui menace l'être. L'éros substitutif, suscité ici par la productivité paternelle de Lord Dudley et avatar de la reproduction industrielle amenée par la civilisation, se révèle une redoutable machine à dissoudre l'être.

3. L'enfer des jouissances médiates

Revenant donc à l'éros substitutif même, c'est cette mécanique qu'il s'agit maintenant d'analyser de plus près. Lorsque le piège triangulaire est en train de se refermer sur Henri de Marsay, après qu'il a connu sa première nuit de plaisir chez Paquita, Balzac renvoie à un « monument magnifiquement original »³¹, « Les Amours de Lord Édouard », mises en appendice de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Il y a sans doute loin des chastes et vertueuses amours de Lord Édouard aux voluptés du boudoir de *La Fille aux yeux d'or*. On y trouve pourtant un élément de la matrice de cet éros triangulaire : lorsque lord Édouard refuse le « commerce adultère » avec sa maîtresse, parce qu'il a appris qu'elle était mariée, elle lui choisit elle-même une amante de substitution, Laure, prénom cher à Balzac, puisque c'est celui de sa sœur. Or la remplaçante finit par susciter l'amour de Lord Édouard. Ces deux situations assez différentes partagent toutefois un point commun essentiel : la substitution d'un objet à l'autre, qui conduit à la destruction des personnages du drame. C'est donc une dynamique délétère qu'engage l'érotique de la substitution, mettant en lumière l'idée d'un plaisir gâché parce qu'il est substitué.

Dès lors que la substitution régit l'économie du désir, il faut repenser la relation qui s'établit entre « l'or et le plaisir »³², les deux objets désirés avec frénésie et ardeur (« une haletante avidité »³³) par les Parisiens. Dans le prologue, le narrateur balzacien les caractérise soit comme deux objets de désir équivalents associés par le conjonctif « et », soit les pose comme les deux termes d'une alternative avec un « ou » disjonctif : « Que veulent-ils ? De l'or, ou du plaisir ? »³⁴. Un des enjeux du texte est d'affiner cette relation, centre névralgique de la réflexion. Un premier indice, liant prologue et récit, les associe comme des équivalents. Ils sont en effet désignés par la même métaphore de l'écoulement : le plaisir de Paquita et d'Henri « ruisselle »³⁵, comme l'or « jaillit » et

³¹ *FYO*, p. 1092.

³² *FYO*, p. 1040.

³³ *FYO*, p. 1039.

³⁴ *FYO*, p. 1039.

³⁵ « Les plaisirs n'avaient que graduellement ruisselé pour finir par s'épancher à torrents » (*FYO*, p. 1096).

« ruissel[le] »³⁶ dans le prologue. Or et plaisirs comparés à des fluides s'écoulent et circulent dans un même mouvement. Désirer la « fille aux yeux d'or », c'est unir dans un même élan libidinal deux objets.

Or, cette équivalence est pourtant un leurre, car une relation de subsidiarité se construit : l'or est en réalité le moyen du plaisir. Ainsi, dans le Paris du prologue, l'or est « amené par la main des jeunes filles ou par les mains ossues des vieillards »³⁷ ; ces mains renvoient par métonymie à une transaction conjugale, dans laquelle l'or s'échange contre le plaisir sexuel. Il en va de même dans le récit, où le narrateur dépeint Henri comme « saturé des plaisirs auxquels pense tout d'abord un jeune homme, lorsqu'il a de l'or et le pouvoir »³⁸ ; et celui-ci rappelle à Paquita, qui souhaite partir pour prolonger leurs plaisirs : « Ma foi, le plaisir est le plus beau dénouement de la vie. Allons en Asie, mais pour partir, enfant ! il faut beaucoup d'or »³⁹. L'or se révèle ainsi un moyen de ce que Henri considère comme « le plus beau dénouement de la vie ». L'équivalence que les Parisiens établissent entre « or et plaisir » dérive dès lors d'un dévoilement de la libido qui substitue le moyen à l'objet du désir, dans une dynamique analogue à celle de l'avare, incarné dans *La Comédie humaine* par Félix Grandet ; une brève allusion de *La Fille aux yeux d'or* éclaire ce dévoilement libidinal : « ils [les jeunes gens qui n'ont rien] pèsent les hommes comme un avare pèse ses pièces d'or »⁴⁰. L'avare jouit de ce qui n'est que le moyen, la médiation. Il est le contre-exemple absolu du plaisir « pur » tel que le définit Rousseau dans ses *Confessions* : « Aucun de mes goûts dominants ne consiste en choses qui s'achètent. Il ne me faut que des plaisirs purs, et l'argent les empoisonne tous. [...] Il n'est bon à rien par lui-même ; il faut le transformer pour en jouir »⁴¹. Page que Jean Starobinski commente ainsi : « L'argent est en effet ce dont on ne peut jouir immédiatement : et toutes les jouissances qu'il procure sont nécessairement médiates »⁴². Dans *La Fille aux yeux d'or*, Balzac ne souscrit pas totalement à cet idéal rousseauiste de pureté, car le plaisir peut s'y acheter, comme le montre le cas de Paquita, achetée à sa mère ; il retient du moins l'idée que l'argent doit être transformé pour procurer du plaisir. La jouissance, toujours médiante, est déceptive : elle échappe à la sphère la plus riche de Paris, dépeinte comme frappée d'impuissance, comme à la Marquise qui règne sur Paquita, mais la tient dans une forme d'insatisfaction qu'Henri aura pour mission de combler.

L'or occupe une deuxième fonction médiatrice : il est la matrice pour penser l'éros. Le jeu du désir et du plaisir, tel que le théorise De Marsay dans la conversation qu'il a avec son ami Paul de Manerville, est formulé en termes de propriété et obéit en effet à une dynamique économique : pour plaire aux femmes, l'homme ne doit pas s'appartenir ; soigner son propre corps, c'est dire « qu'on soigne en soi-même le bien d'autrui »⁴³. Il s'offre au désir de l'autre comme un bien ; mais il ne s'agit là évidemment que d'une stratégie visant à séduire. Les stratégies de séduction s'appuient

³⁶ *FYO*, p. 1050.

³⁷ *FYO*, p. 1050.

³⁸ *FYO*, p. 1096.

³⁹ *FYO*, p. 1102.

⁴⁰ *FYO*, p. 1061.

⁴¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, livre I^{er}, éd. Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1959, p. 36-37.

⁴² Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, « Tel », 1971 [1957], p. 132.

⁴³ *FYO*, p. 1072.

également sur des jeux de rôle, comme l'illustre celle que De Marsay appelle la « femme-écran »⁴⁴, qui est substituée aux yeux du public à la femme véritablement aimée. S'il feint de considérer son corps comme le « bien d'autrui », ce n'est que pour mieux posséder l'autre : « Au moment même où de Marsay oubliait tout, et concevait le désir de *s'approprier* à jamais cette créature »⁴⁵. Symétriquement, Paquita se démet de son être au profit de son amant : « je ne suis quelque chose hors de toi qu'afin d'être un plaisir pour toi »⁴⁶. La satisfaction du plaisir est rendue par la métaphore économique de la propriété. C'est en ces termes qu'il convient de relire ce qui se joue entre les deux protagonistes au fil de leurs rencontres. Avant leur première relation sexuelle, Paquita revêt Henri d'une robe de la marquise. À la rencontre suivante, il anticipe et propose spontanément d'endosser ce déguisement : « Donne-moi ma robe, dit insidieusement Henri »⁴⁷. Si le « ma » exprime l'acceptation entière du rôle assigné, l'adverbe « insidieusement » par lequel le narrateur caractérise la volontaire prise de rôle souligne bien que cette offre relève de la ruse, d'une stratégie qui vise à l'appropriation de l'autre. Or, lors de cette rencontre, Paquita refuse : « reste ce que tu es »⁴⁸, c'est-à-dire un homme. Ce qui peut apparaître comme un jeu touche au cœur de l'identité : si lors de la première nuit d'amour Henri, déguisé de la robe de la marquise, avait posé pour un autre, il l'avait fait tout en conservant la maîtrise du rôle à prendre, dans une forme de feinte servitude volontaire. Dans cette deuxième relation sexuelle, il se présente sans déguisement, s'engage dans la scène libidinale dans sa nudité ontologique. Dès lors, lorsque Paquita l'appelle Mariquita, il n'est plus dans un rôle, il est sans masque. L'appellation le frappe dans son être profond. Contrairement à Adolphe, prénom qu'il s'est choisi, signe qu'il détient la clé du rôle, le nom donné par une autre marque au contraire que la maîtrise des identités ne lui appartient plus : il est transformé par Paquita. C'est elle qui s'approprie l'être d'Henri, en le transformant en tenant-lieu de la marquise. Dans les deux nuits, Paquita a trouvé le plaisir par un objet qui, ressemblant à la marquise, s'y substitue, mais en cherchant par deux moyens de l'assimiler à la marquise, par le déguisement, puis par le nom. Dans ce duel, Henri échoue à s'emparer de la fille qu'il a désirée comme il aurait convoité de l'or : « Et d'abord ce qui m'a le plus frappé, ce dont je suis encore épris, ce sont deux yeux jaunes comme ceux de tigres ; un jaune d'or qui brille, de l'or vivant, de l'or qui pense, de l'or qui aime et veut absolument venir dans votre gousset »⁴⁹. Tout se passe comme si Henri désirait Paquita non comme objet de pur plaisir, mais comme un être à dominer (« fille »), qui par l'or de ses yeux contient le moyen même de sa domination.

Aussi l'objet du désir est-il caractérisé par deux termes significatifs : l'adjectif « décevant » et la « chimère ». Dans le prologue, l'ouvrier songe dans le lit conjugal aux « formes décevantes des nymphes de l'opéra », de même que Henri à des « yeux bleus les plus amoureuxment décevants »⁵⁰. Il faut comprendre « décevant » au sens étymologique,

⁴⁴ *FYO*, p. 1095.

⁴⁵ *FYO*, p. 1102.

⁴⁶ *FYO*, p. 1102.

⁴⁷ *FYO*, p. 1099.

⁴⁸ *FYO*, p. 1099.

⁴⁹ *FYO*, p. 1064. Cet or qui cherche à « venir dans votre gousset » est à rapprocher des images du jaillissement auquel il est associé, comme les yeux de Paquita sont jaillissant. Image d'un fluide éruptif et fécondant, où or et sperme seraient associés ?

⁵⁰ *FYO*, p. 1057.

c'est-à-dire qui trompe : ce qui attise le désir est trompeur, et n'offre pas la satisfaction qu'il promet, comme le montrent les filles de l'opéra. Que l'objet du désir soit un leurre, l'indique également l'apparition d'une autre figure mythique, la chimère à laquelle Paquita est comparée : « elle est l'original de la délirante peinture, appelée *la femme caressant sa chimère* »⁵¹. Balzac s'est souvenu d'une page de *Fragoletta* de Latouche, où ce tableau est décrit, avec une chimère qui a des ailes de colombe et des nageoires de poisson. Il n'est pas indifférent que ce qui était chez Latouche *la chimère* devienne dans *La Fille aux yeux d'or* « sa chimère ». Le possessif désigne un objet unique, appelé par un désir obsessif et dans une volonté d'appropriation, ce qu'a bien vu Henri : « cette femme dont je suis la chimère »⁵². La chimère synthétise deux traits récurrents dans ce roman : l'hybridité, comme on l'a vu, et la dimension illusoire qu'est l'objet du désir, puisque Henri, chimère de Paquita, devient un objet purement fantasmatique.

L'éros substitutif s'appréhende ainsi dans une vision du désir qui est toujours un leurre : confusion du moyen (l'or) et de la fin (le plaisir), ou désir d'un objet chimérique, où l'être désiré est toujours le tenant-lieu d'une ou d'un autre. La jouissance médiante est l'enfer, comme la quête de l'or mue, dans ce roman, Paris en un enfer. Faisant écho au motif de l'enfer du prologue, la marquise est qualifiée d'être infernal et, à la fin, elle jette à Paquita ces mots : « Va en Enfer »⁵³.

Dans cette perspective, on peut comprendre un angle mort de la nouvelle : quelle raison amène Henri à condamner à mort Paquita ? Être pris pour un autre peut provoquer une déception ; en quoi cela peut-il le pousser au désir de meurtre ? C'est qu'Henri existe comme être désiré⁵⁴, mais dans une dialectique complexe, il peut appeler au désir sous un masque, ou une robe en l'occurrence, accepter de se substituer à une autre ; mais il ne peut le faire que dans la mesure où il garde le contrôle du jeu de rôles auquel il accepte de se soumettre. Or, lors de leur dernière rencontre nocturne, Paquita a annihilé son identité d'objet désiré en prenant la maîtrise des substitutions, niant l'être d'Henri. Cela dit, l'épilogue révèle que cette négation ontologique résultait d'un malentendu. En effet, dans la scène finale, Henri, découvrant sa ressemblance avec sa rivale, conclut : « Elle [Paquita] était fidèle au sang », sur quoi la marquise renchérit : « elle était aussi peu coupable qu'il est possible »⁵⁵ : le cri de Paquita n'exprimait pas le triomphe de celle qui aurait réussi à effacer l'être d'Henri en le superposant à un(e) autre, en l'aliénant, mais bien plutôt la jubilation devant la découverte de la ressemblance adelphique et le plaisir qu'elle a engendré. Le plaisir réciproque était fondé sur un malentendu ; la scène du désir se construit sur un jeu d'erreurs sur l'identité de l'autre. Cette erreur a été fatale au maillon le plus faible de ce trio infernal.

L'éros substitutif dans *La Fille aux yeux d'or* met en lumière l'aliénation de la société moderne, la confusion entre les moyens et l'objet du désir, l'idée que la jouissance est toujours médiante. Ainsi, le récit répond au prologue comme une forme de parabole ou de

⁵¹ *FYO*, p. 1065.

⁵² *FYO*, p. 1065.

⁵³ *FYO*, p. 1107.

⁵⁴ Sur cette question, voir Deborah HOUK SCHOCKET, « Coquettes et dandys narcissiques : les êtres séduisants de *La Comédie humaine* », dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR et Jean-Marie ROULIN (éds.), *L'Érotique balzacienne*, Paris, Sedes, 2001, pp. 59-66.

⁵⁵ *FYO*, p. 1108.

métaphore, illustrant les dévoiements et l'aliénation des dynamiques désirantes dans la vie moderne. Dynamiques de l'aliénation, de la frustration, qui conduisent à la mort. Au cœur de la nouvelle, toutefois, ultime preuve par le contre-exemple, la figure des flâneurs oppose à la frénésie moderne l'adéquation entre l'objet désiré et celui qui satisfait le désir : « l'heureuse et molle espèce des flâneurs, les seuls gens réellement heureux à Paris, et qui en dégustent à chaque heure les mouvantes poésies »⁵⁶. Ces flâneurs prennent ainsi place dans le tableau des « jeunes gens » que dresse Balzac dans *La Fille aux yeux d'or*, et qui sont perpétuellement en quête d'objets chimériques, illustration de la sentence extraite des « Amours de Lord Edouard Blomston » donnée comme épigraphe à cet article. Dans l'enfer du Paris moderne, *La Fille aux yeux d'or* renvoie à une réflexion rousseauiste où la flânerie urbaine succède à la promenade, pour retrouver la jouissance immédiate des choses, et le plaisir réalisé sans substitution.

Références bibliographiques

Éditions des textes cités

BALZAC, Honoré de, *La Fille aux yeux d'or*, dans *Études de mœurs au XIX^e siècle*, t. XII, *Scènes de la vie parisienne*, Paris, Madame Charles Béchet, 1835, t. IV.

BALZAC, Honoré de, *La Fille aux yeux d'or*, éd. Rose FORTASSIER, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1977, t. V, pp. 1039-1109.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, livre I^{er}, éd. Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1959.

Études critiques

BORDAS, Éric, “Ne touchez pas le H de Natalie. Écritures du détournement suggestif chez Balzac : pratiques et effets d'une contre représentation”, dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR et Jean-Marie ROULIN (éds.), *L'Érotique balzacienne*, Paris, Sedes, 2001, pp. 23-34.

DELON, Michel, “Le Boudoir balzacien”, «L'Année balzacienne», 19 (1998), pp. 227-245.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, ROULIN, Jean-Marie (éds.), *L'Érotique balzacienne*, Paris Sedes, 2001.

HOUK SCHOCKET, Deborah, “Coquettes et dandys narcissiques : les êtres séduisants de *La Comédie humaine*”, dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR et Jean-Marie ROULIN (éds.), *L'Érotique balzacienne*, Paris, Sedes, 2001, pp. 59-66.

LAFORGUE, Pierre, “*La Fille aux yeux d'or*, ou érotique, histoire et politique”, dans ID.,

⁵⁶ *FYO*, p. 1053.

L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830, Paris, PUF, 1998, pp. 183-204.

MASSOL-BEDOIN, Chantal, “La Charade et la chimère : du récit énigmatique dans *La Fille aux yeux d'or*”, «Poétique», 89 (1992), pp. 31-45.

MITTERAND, Henri, « Le Prologue de *La Fille aux yeux d'or* », dans ID., *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, pp. 35-36.

NESCI, Catherine, “Éros dans la cité : Balzac et le corps-femme de la modernité”, dans Lucienne FRAPPIER-MAZUR et Jean-Marie ROULIN (éds.), *L'Érotique balzacienne*, Paris, Sedes, 2001, pp. 75-86.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, « Tel », 1971 [1957].

VASARRI, Fabio, *Nominativo plurale. Letture dell'androgino romantico*, Padova, Cleup, 1995.

Jean-Marie Roulin
Université Jean Monnet – Saint-Étienne (France)
jean.marie.roulin@univ-st-etienne.fr