

Une fausseté indomptable

Commentaire de *La Fausse Maîtresse* d'Honoré de Balzac¹

Faute de pouvoir déplier sous les yeux du lecteur le texte de *La Fausse maîtresse* dont nous proposons ici un commentaire, nous lui soumettons un fragment de *Z. Marcas* où se trouve proclamée la relation qu'entretient le nom d'un personnage avec sa destinée. Cette relation n'est qu'un élément — important — de l'immense réseau des causes et des effets qui supporte et traverse *La Comédie humaine*. Système rayonnant d'oppositions décidées, mais système ouvert, ambigu, diversifié à l'extrême, que l'explication inlassable de son auteur édifie à coup d'énigmes et où *poésie* et *folie* consomment le savoir² : « Ici, je serai toujours entre la toise du savant et le vertige du fou. » Et encore : « Je me place au point précis où la science touche à la folie, et je ne puis mettre de garde-fous. »

« Il existait une certaine harmonie entre la personne et le nom. Ce Z. qui précédait Marcas, qui se voyait sur l'adresse de ses lettres, et qu'il n'oubliait jamais dans sa signature, cette dernière lettre de l'alphabet offrait à l'esprit je ne sais quoi de fatal.

MARCAS ! Répétez-vous à vous-même ce nom composé de deux syllabes, n'y trouvez-vous pas une sinistre signifiante ? Ne vous semble-t-il pas que l'homme qui le porte doive être martyrisé ? Quoique étrange et sauvage, ce nom a pourtant le droit d'aller à la postérité ; il est bien composé, il se prononce facilement, il a cette brièveté voulue pour les noms célèbres. N'est-il pas aussi doux qu'il est bizarre ? Mais aussi ne vous paraît-il pas inachevé ? Je ne voudrais pas prendre sur moi d'affirmer que les noms n'exercent aucune influence sur la destinée. Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et d'inexplicables concordances ou des désaccords visibles qui surprennent ; souvent des corrélations lointaines, mais efficaces, s'y sont révélées. Notre globe est plein, tout s'y tient. Peut-être reviendra-t-on quelque jour aux Sciences Occultes.

1. En ce qui concerne l'expérience de Balzac et ses « dettes » littéraires, nous renvoyons à l'excellent travail de René Guise dans : Balzac, *La Comédie humaine*, II, N.R.F., Bibl. de la Pléiade. Dans son ensemble, notre commentaire se limite à réfléchir (sur) le texte.

2. Cf. Balzac, *Théorie de la démarche* : « L'écrivain, chargé de répandre les lumières qui brillent sur les hauts lieux, doit donner à son œuvre un corps littéraire, et faire lire avec intérêt les doctrines les plus ardues, et parer la science. Il se trouve donc sans cesse dominé par la forme, par la poésie, et par les accessoires de l'art. Être un grand écrivain et un grand observateur, Jean-Jacques et le Bureau des Longitudes, tel est le problème : problème insoluble. »

Ne voyez-vous pas dans la construction du Z une allure contrariée ? Ne figure-t-elle pas le zigzag aléatoire et fantasque d'une vie tourmentée ? Quel vent a soufflé sur cette lettre qui, dans chaque langue où elle est admise, commande à peine à cinquante mots ? Marcas s'appelait Zéphirin. Saint Zéphirin est très vénéré en Bretagne. Marcas était Breton.

Examinez encore ce nom : Z. Marcas ! Toute la vie de l'homme est dans l'assemblage fantastique de ces sept lettres. Sept ! Le plus significatif des nombres cabalistiques. L'homme est mort à trente-cinq ans, ainsi sa vie a été composée de sept lustres. Marcas ! N'avez-vous pas l'idée de quelque chose de précieux qui se brise par une chute, avec ou sans bruit ? »

Le 21 décembre 1842, Balzac, dans une lettre à Mme Hanska, évoque *La Fausse maîtresse* en ces termes : « Vous devez avoir, à Pétersbourg, en ce moment, le 1^{er} volume de *La Comédie humaine*, car je l'ai vu emballer, et vous pouvez y lire la *Préface* et une chose que vous ne connaissez pas qui s'appelle *La Fausse maîtresse*, une de ces nouvelles qui sont si difficiles à faire, qu'on n'en a pas beaucoup dans son œuvre ». Ainsi, pour Balzac lecteur de Balzac, la nouvelle qui nous retient constituerait une prouesse.

L'intrigue ne s'en laisse pas facilement résumer. A l'origine dûment datée (septembre 1835), un mariage : celui de Clémentine du Rouvre, riche héritière, avec un jeune comte polonais proscrit, Adam Mitgislas Laginski. Deux ans plus tard, Clémentine découvre qu'il existe dans sa maison « quelque chose qui ressemblait à un secret, à un mystère ». Ce secret, ce mystère, c'est la présence occulte d'un second polonais, également comte, également proscrit, le capitaine Thaddée Paz, ami intime, protecteur paternel et homme à tout faire d'Adam qui lui a sauvé la vie, une vie que Thaddée, en retour, consacre silencieusement à son bienfaiteur. En fait, le capitaine semble avoir choisi le retrait parce qu'il aime Clémentine. Un jour, pour donner le change à la jeune femme qu'il voit désormais à découvert, il lui déclare qu'il est amoureux d'une écuyère de cirque nommée Malaga, de son vrai nom Marguerite Turquet. Le lendemain, il se rend pour la première fois chez l'écuyère à qui il raconte la fable suivante : père au désespoir, il désire la rencontrer quelquefois pour tromper sa douleur, car Malaga ressemble à sa fille morte, Héloïse. Il propose, pour fortifier l'illusion, d'acheter un appartement à l'écuyère méfiante et déconcertée. Peu après, il la quitte pour un temps, mais continue d'entretenir auprès de Clémentine la fiction de sa passion pour Malaga. Clémentine souhaite le départ de Thaddée, mais celui-ci veut au préalable la mettre en état de conduire son domaine. Au moment où s'achève le sevrage administratif, où le capitaine va enfin quitter la demeure d'Adam, ce dernier tombe gravement malade. Thaddée le soigne et le veille pendant quarante-cinq jours. Puis il invoque une nomination de l'empereur Nicolas et s'enfuit après avoir écrit deux lettres d'adieu, l'une à Clémentine, l'autre à Adam. Au mois de janvier 1842, le comte de La Palférine, furieusement amoureux de Clémentine, l'attire dans un guet-apens. Au moment où elle s'apprêtait à monter dans la voiture d'une complice de La Palférine, « elle fut prise par un bras vigoureux, et, malgré ses cris, portée dans sa propre voiture, dont la portière était ouverte, et qu'elle ne savait pas là ». Elle reconnaît alors Thaddée, qui se sauve. La conclusion de la nouvelle est au présent : « A toute heure, Clémentine espère revoir Paz. »

La Fausse maîtresse, une histoire de fous : *sono cose da pazzi*. L'histoire du comte Paz (prononcez Paç, selon la recommandation phonétique de Balzac), descendant de l'illustré et riche famille des Pazzi (famille gibeline de Florence, connue en particulier pour sa *conspiration* contre les Médicis le 26 avril 1478), cette histoire se pare

d'un titre qui engage la fausseté, à l'exemple d'autres titres, avant et après lui, plus ou moins célèbres : *Les Fausses confidences* (Marivaux, 1737), *La Fausse Agnès* (Destouches, 1759), *Les Fausses infidélités* (Barthe, 1768), *La Fausse magie* (Marmontel, Grétry, 1775), *La Fausse adultère* (Dennerly, 1856), *Les Fausses bonnes femmes* (Barrière et Cependu, 1858), etc. Cependant, il est moins conventionnel et moins net qu'il n'en a l'air. Qui est la fausse maîtresse de la nouvelle ? Au premier abord l'écuyère Malaga que Thaddée donne « faussement » pour sa maîtresse alors que, selon une confidence d'Adam à Clémentine, « il n'a jamais touché le bout du doigt à cette fille ». Au reste, même si Thaddée ne s'en était pas tenu au semblant, Malaga aurait encore mérité le titre de « fausse » maîtresse dans la mesure où elle servait de substitut à la maîtresse idéale, la « vraie » maîtresse, Clémentine. Il s'ajoute à ces déterminations une certaine fausseté de Malaga, imputable à sa position et à la situation que lui crée l'attitude énigmatique de Thaddée.

Mais Clémentine n'est-elle pas également la « fausse maîtresse » de Thaddée, une maîtresse inaccessible et en porte-à-faux ? En un sens différent, domestique au lieu de sexuel, Clémentine est la maîtresse du faux domestique Paz, et elle l'est faussement puisque c'est Paz et non elle qui administre le domaine en maître efficace et occulte.

Ce maître, à son tour, se comporte en maîtresse capricieuse à l'égard de Clémentine qu'il intrigue par ses dérobades, ses retraits, ses fugues, ses mises en scène : en maîtresse attentive à l'égard d'Adam, lui prodiguant les soins qu'aurait dû « normalement » lui prodiguer une épouse ou une maîtresse ; en fausse maîtresse encore s'il est vrai que sa pensée profonde était de laisser mourir Adam.

Adam, à son tour, vient en position de maîtresse, lui qui se laisse gouverner, entourer et choyer « comme une femme » et qui lèse, trompe l'ami, le protecteur, le père qui, d'ailleurs et diversement le trompe, le lèse. Adam au « regard oblique », « l'air d'une chèvre »... là où l'on attendait un bouc !

Le titre de *La Fausse maîtresse* peut donc s'appliquer, au-delà de la différence des sexes et avec plus ou moins de force, aux quatre protagonistes de la nouvelle : les deux femmes, Clémentine et Malaga, les deux hommes, Adam et Thaddée. A travers le jeu de ces acteurs, une étrange fausseté traque l'ensemble du texte, le rend instable, frustrant, précipitant les échanges, multipliant les impostures.

L'histoire commence deux fois, sinon trois : une première fois en septembre 1835, pour remonter plusieurs années en arrière jusqu'à la rencontre des deux hommes, laquelle se produit après la reddition (la livraison ?) de Varsovie aux Russes (8 septembre 1831) ; une seconde fois en avril 1837. Deux années séparent ces deux dates aux saisons complémentaires : automne, printemps.

Soit le premier début, que Balzac appelle « préambule ». Le départ est chaotique. A l'annonce du mariage de Clémentine succèdent des considérations sur la langue polonaise, la mention d'une dissipation de fortune, des considérations sur les variations du statut des Polonais dans l'opinion. Puis l'annonce que le préambule est clos (« Ce préambule était nécessaire ») le fait rebondir sur la question de l'architecture à laquelle vient se suspendre, pour ainsi dire, la description de l'hôtel de la comtesse Laginska, rue de la Pépinière : « Tel est un boudoir de 1837, un étalage de marchandises qui divertissent les regards, comme si l'ennui menaçait la société la plus remuante et la plus remuée du monde. » Il y a quelque chose de cet étalage (de toutes sortes de marchandises, symboliques ou non) dans la nouvelle, un éparpillement irrépressible d'idées, d'objets, d'événements et cependant la tenue. Si l'on tient compte de toutes les allusions contenues dans ce préambule, toutes les années de 1830 à 1835 sont représentées, à un titre ou à un autre, comme si une multitude de commencements sollicitaient le récit.

A sa reprise, l'histoire s'ouvre sur un mystère, celui d'une *ubiquité* invisible. Clémentine s'étonne : « Enfin, ici, c'est pour moi comme au jeu de domino : il y a Paz partout. Je n'entends parler que de Paz, et je ne peux pas voir Paz. Qu'est-ce que c'est que Paz ? Qu'on m'apporte notre Paz. » A ce mystère de l'ouverture correspond celui d'un dénouement qui ne dénoue rien : l'énigme de la disparition de Paz, puis de sa réapparition, puis de sa nouvelle disparition : Paz aussi proche qu'on l'imaginait lointain, aussi lointain qu'on le croyait proche.

Le dénouement initialement conçu s'arrêtait à : « Une ou deux fois par hiver, elle dit d'un air indifférent à l'ambassadeur : « Savez-vous ce qu'est devenu notre pauvre comte Paz ? » L'épisode de La Palférine, qui s'y ajoute par la suite pour constituer le dénouement définitif, introduit dans la nouvelle un *double* supplémentaire, accentue la tonalité mythique et fantastique et projette sur le personnage de Thaddée une lumière qui, au lieu de dissiper l'énigme, la renforce.

Enfin, le fait que le récit s'achève à la date où s'achève l'histoire qu'il relate (janvier 1842), même si c'est un procédé du roman-feuilleton, donne l'illusion que le livre, au lieu de provenir de Balzac, aboutit à l'auteur. Et Balzac, vivant, semble prendre place dans la lignée de ses propres créatures.

Entre un commencement multiple et une fin incertaine, la nouvelle se déploie en un système mouvementé de correspondances dont le déchiffrement exige les qualités que Balzac prête à l'observateur dans sa *Théorie de la démarche* : « ce coup d'œil qui fait converger les phénomènes vers un centre, cette logique qui les dispose en rayons, cette perspicacité qui voit et déduit, cette lenteur qui sert à ne jamais découvrir un des points du cercle sans observer les autres, et cette promptitude qui mène d'un seul bond du pied à la tête ».

Au cœur de ce système, Thaddée. Mais Thaddée *est-il* ? Est-il autre chose qu'un lieu de passage, un foyer en déplacement ?

Et d'abord une rumeur ? En effet, il s'approche du lecteur à travers un bruit. Écoutons Clémentine : « Je n'entends parler que de Paz ». De même, son faux départ appelle la rumeur : « Savez-vous ce qu'est devenu notre pauvre comte Paz ? »

Invisible, Thaddée voit. Thaddée est œil, judas. Il a l'œil à tout. Il sait se rendre invisible, soit dans les *infern* du domaine, avant de remonter à la lumière (la lumière de Clémentine, son « astre »), soit au-dehors, lorsqu'il voit (surveille ?) le couple sans être vu de lui, ou bien à la fin du récit lorsqu'il s'oppose à l'enlèvement de la femme d'Adam. En effet, comment le capitaine qui a annoncé son départ pour le Caucase et quitté l'hôtel d'Adam et Clémentine a-t-il pu dissimuler sa présence à Paris ? Comment a-t-il connu le guet-apens dressé par La Palférine et son amie ? Comment a-t-il pu amener à point nommé la voiture de Clémentine à l'insu de la comtesse ?

Caché, il s'exhibe. Au voyeur répond l'exhibitionniste et à l'homme du secret le provocateur : « Le mardi-gras de l'année 1838, à quatre heures du matin, la comtesse, enveloppée d'un domino noir (...) vit défilé dans le galop Thaddée en Robert-Macaire conduisant l'écuyère en costume de sauvagesse, la tête harnachée de plumes comme un cheval de sacre, et bondissant par-dessus les groupes, en vrai feu follet. »

L'œil à tout, le bras prompt. Ange gardien par sa vigilance, Thaddée joue le rôle de père et de Dieu en faisant intervenir son seul bras, comme si toute sa personne s'y résumait : « En ce moment critique, elle fut prise par un bras vigoureux et, malgré ses cris, portée dans sa propre voiture, dont la portière était ouverte, et qu'elle ne savait pas là. » Autorité, protection, justice unissent leurs valeurs dans ce geste

de père qui replace dans sa voiture la fillette insubordonnée et glapissante et de Dieu qui s'interpose pour empêcher le sacrifice de l'honneur conjugal. De même que le bras de Jehovah retient celui d'Abraham résigné à sacrifier son fils, de même le bras sacrificateur de Thaddée retient Clémentine sur le point d'immoler l'honneur d'Adam. Le narrateur exalte chez Thaddée « cette profondeur où se tapit un orgueil de père et de Dieu » tandis que le détail de la portière ouverte par une main invisible colore de fantastique l'atmosphère religieuse et que Thaddée se désigne lui-même comme « l'auteur des miracles » qui ont frappé Clémentine. Thaddée-Christ s'incarne dans le rôle de « régisseur volontaire », immolant sa vie au salut d'Adam et de Clémentine-Ève.

Dieu de grâce ou thaumaturge ? Charlatan ? Ses « miracles » ne vont pas sans un peu de poudre aux yeux. Poudre de paroles. Il fait brusquement pleuvoir sa grâce sur Malaga et la retire tout aussi brusquement, tarissant la pluie d'or. On le suspecte de magie : « Le Polonais passait pour un magnétiseur qui cherchait la pierre philosophale. » Diable peut-être ? Le narrateur, qui dit de certaines pensées de Clémentine que « le diable seul les connut », donne le nom de « Pandémonium » au bal Musard où s'exhibe Thaddée dont la vie, d'ordinaire, est « souterraine », qui tente Malaga et se fait, dans une certaine mesure, son bourreau. Thaddée intrigue aussi Clémentine, lui, l'intrigant par excellence, tout en proclamant son désir d'élever un mur entre elle et lui. N'est-il pas « froid comme verglas », froid comme l'enfer, aussi traître que bon apôtre, lui dont le nom évoque Jude, surnommé Thaddée, frère de Jacques et cousin de Jésus, mais aussi Judas ? A l'instar du démon, Thaddée change à tout moment d'apparence, comme le souligne son déguisement en Robert-Macaire. Assoiffé de pouvoirs secrets, il se montre capable de singer Dieu.

Thaddée *theos*, Thaddée *deus*. Dieu des juifs et des chrétiens, dieu païen. Thaddée, Hadès. Le capitaine, qui brosse Cora, la jument de Clémentine (« Ah ! il brossait Cora », souligne la comtesse) et enlève Clémentine pour la soustraire à un enlèvement, évoque l'oncle Hadès (*La Fausse maîtresse* est une histoire d'oncles...), amoureux de sa nièce Cora dont il fait la reine des Enfers. Et c'est bien des *infern* du domaine, de son lieu domestique et de son passé souterrain (« Paz menait une vie si souterraine ») qu'il remonte au jour pour rencontrer Clémentine, épouse de Zeus-Adam.

Thaddée fait signe à Déméter, déesse maternelle de la Terre (« J'ai connu les plaisirs de la maternité dans l'amour ») dont la fille (Cora-Héloïse) est perdue, et qui s'exile, abdique sa fonction divine et devient nourrice. A chaque printemps (avril 1837, fin janvier 1842), Thaddée-Déméter s'échappe du séjour souterrain puis rentre dans l'ombre. Afin d'échapper à Clémentine-Poséïdon, Thaddée-Déméter prend la forme d'une jument et met au monde un cheval et une fille (ô Cora ! ô Malaga !) connue sous le seul nom de « La Maîtresse » !

Thaddée-Dionysos (« Vous êtes ivre de Malaga » lui dit Clémentine en un de ces jeux de mots dont le narrateur se délecte³) possède « d'abondants cheveux noirs assez mal peignés ». Il se dit « accablé par une vapeur chargée de principes créateurs » et insiste : « Oui, j'eus alors le délire ». Le « tigre » est son animal. Deux fois né (Adam lui a sauvé deux fois la vie), frappé de folie à travers son nom (*pazzo*), il introduit les Bacchanales au bal Musard et compare l'écuyère déchaînée à une « statue grecque vivante ».

3. Cf. « Il y a Paz partout. » Il est difficile de ne pas entendre *passe-partout*, étant donné que le narrateur, dans la même page, précise qu'il faut prononcer « Paç » : « ce capitaine Paz (Paç), dont le nom se prononce comme il est écrit ». Cela donne lieu à un nouveau jeu de mots, véritable tour de *passee-passe*.

La vie de Thaddée est un *mystère* qui renvoie aux mystères des deux grandes divinités de la végétation : Déméter et Dionysos. Mais Thaddée, que le narrateur compare aussi à la statue d'Hercule dans le groupe de l'*Hercule à l'Enfant*, évoque par-dessus tout Janus *bifrons*, ambivalent, dieu des transitions et des portes : « Il préside aux commencements : le premier mois de l'année lui est consacré (Thaddée réapparaît effectivement en janvier) (...). Gardien des portes qu'il ouvre et ferme, il a pour attributs la baguette du portier et la clef. Son double visage signifie qu'il surveille aussi bien les entrées que les sorties, qu'il regarde aussi bien l'intérieur que l'extérieur, la droite que la gauche, devant et derrière, le haut et le bas, le pour et le contre. Il est la vigilance et peut être l'image d'un impérialisme sans limites. Ses sanctuaires sont surtout des arcs, comme des portes ou des galeries sur des lieux de passage (l'appartement de Thaddée « s'étend au-dessus des remises ». Le capitaine occupe « un petit étage en attique élégamment élevé de chaque côté de la porte cochère et dont une fenêtre donnait sur la rue »). Des monnaies portent son effigie et, au revers, un bateau ⁴ (Thaddée est censé partir pour le Havre et s'y embarquer pour Saint-Petersbourg).

Ces rapprochements n'épuisent pas la capacité de Thaddée à produire des figures. C'est un *joker*, à la lettre un *farceur*, une carte à qui « l'observateur » est libre d'attribuer telle ou telle valeur, entre autres celle du *Bon Sauvage*, image à laquelle répond celle de Malaga en costume de sauvagesse et qui oppose le mythe moderne de l'innocence au rôle de filou également joué par Thaddée en costume de *Robert-Macaire*.

Si, au lieu de chasser une image par l'autre à travers oppositions et substitutions, nous rassemblons des figures de Thaddée, à l'instar d'Adam son premier commentateur (Adam, Clémentine, Malaga, la Chapuzot ne cessent en effet de commenter Thaddée, sans oublier La Palférine qui, intimement, le comprend sous le nom d'« une Chimère »), nous aboutissons à l'image du *monstre* (« Mon enfant, dit la Chapuzot, ce monstre-là... »), de la *khimaira*, composition fabuleuse. Soit historiquement, soit esthétiquement, le capitaine Paz est un mixte de grec, de romain, de florentin, de polonais. Moralement, Adam le dépeint « rusé comme deux Génois, ardent au gain comme un juif polonais, prévoyant comme une bonne ménagère » et aussi « plus marchand que les marchands ». Son sentiment inclassable pour Adam se décrit ainsi : « un calme qui couvrait une émotion maternelle, mais qui révélait une reconnaissance d'Arabe, un dévouement de caniche, une amitié de sauvage ».

Chimère, selon La Palférine, l'amour de Clémentine pour Thaddée : « La Palférine comprit combien la conquête d'une femme gardée par une Chimère était difficile », mais Chimère Thaddée lui-même, gardien de la vertu de Clémentine, présent dans l'absence, absent dans la présence, à la fois songe et revenant. Chimère enfin la nouvelle entière si, au lieu de la laisser déborder, nous la resserrons dans la Bête à tête de lion, corps de chèvre et queue de serpent que désigne la Chimère. Ces trois animaux parmi d'autres courent dans le texte : La Palférine, le double entreprenant de Thaddée, est un « lion » ; Adam une « chèvre » ; et Clémentine, en réponse à Thaddée qui lui vante l'animalité de Malaga, lui jette « un regard de vipère en colère ».

Si Thaddée, ontologiquement parlant, n'est pas — ne peut entrer dans une définition —, il possède le pouvoir de *faire advenir*. Non seulement il tient le ménage d'Adam et Clémentine (le fait tenir matériellement et moralement), non seulement — et ce n'est pas le moindre de ses miracles — il rappelle à la vie Adam condamné, mais il crée de bout en bout la chaîne d'incidents qui le lie à Clémentine et

4. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont.

Malaga ; il s'invente une fausse maîtresse auprès de la maîtresse idéale, une fille morte auprès de la fausse maîtresse. Il est remarquable que tous ces liens sont faux, soit de la fausseté (par défaut) du mensonge, soit de la fausseté (par excès) de l'indétermination foisonnante. Cela est vrai en particulier de son lien avec Adam, le plus important de tous, à la lettre inqualifiable.

Le narrateur interprète par la jouissance du renoncement amical, l'ivresse du sacrifice parental, la sublimité de la rétention spermatique, bref l'abandon du monde des Effets, l'étrange attitude de Thaddée qui ne touche à aucune des deux femmes. Il a fait de même dans le passé : « A dix-huit ans, n'étant aimé de personne, j'avais pris pour maîtresse idéale une charmante femme de Varsovie à qui je rapportais mes pensées, mes désirs, la reine de mes jours et de mes nuits ! Cette femme n'en savait rien ; mais pourquoi l'en instruire ? » De la même façon, il se contentait de baiser la clef que la comtesse Ladislas avait touchée de ses mains. Pour Clémentine et Malaga, il se construit, différemment, « repoussoir ». Voici l'explication du narrateur : « Chaque sentiment humain comporte des analogies avec cette situation où l'esprit abandonne l'Effet pour la Cause, et Thaddée avait atteint à cette hauteur où tout change d'aspect. En proie à des joies de créateur indicibles, Thaddée était en amour ce que nous connaissons de plus grand dans les fastes du génie. »

Thaddée-force. La force du capitaine consiste à engager sa jouissance non à obtenir une relation de réciprocité immédiate avec l'objet, mais à intervenir unilatéralement dans le fonctionnement du monde auquel appartient cet objet : « La Cause c'est Dieu », ou encore : « J'étais le donnant ». Thaddée-Providence. Il aime non l'objet mais l'amour, son amour : « J'aimais mon amour ». Retour à soi par le renoncement à soi. Thaddée-Cercle. Privé d'antécédents (de patrie, de parents) et de postérité, seul dans le passé, le présent et l'avenir, autonome (faussement asservi parce que volontairement, presque artificiellement), Thaddée est force détachée. La force du détachement.

Le secret est la condition de cette jouissance. Quelle altière suffisance ne faut-il pas à Thaddée pour se satisfaire de savoir que l'autre ne sait pas qu'il sait ? Il double son pouvoir réel d'un surcroît symbolique. Fureteur, passe-partout, il sait tout. Le secret dont s'entoure sa conduite ressemble autant à celui dans lequel évolue le diable qu'à celui dont la Providence enveloppe ses desseins. La sûreté de son information évoque aussi bien l'habileté d'un détective surhumain que l'omniscience divine...

Cependant, la conduite tenace, mais désordonnée quoique habile de Thaddée insinue quelque détraquement dans ce fonctionnement superbe de la Cause qu'exalte le narrateur. Tout se passe en effet comme si le capitaine voulait et ne voulait pas être aimé de Clémentine, ou encore ne voulait ni son amour ni sa haine, comme s'il voulait et ne voulait pas le salut d'Adam et, d'une manière générale, comme s'il voulait et ne voulait pas ce qu'il veut, lui qui, par exemple, recherche arbitrairement Malaga pour l'éloigner puis la rappeler de manière tout aussi arbitraire. Et si Thaddée, tout en renonçant, réclamait ? S'il était, en même temps que « le donnant » et par le moyen du don, le *demandeur* ? Si la force en lui était non point détachée mais liée, si l'ouverture qu'elle imprime sans cesse à la nouvelle n'était qu'une fermeture différée au plus haut et dont le dénouement suspend la menace ? Et si, enfin, Thaddée « demandait » non point tant à Clémentine qu'à Adam ?

« La reconnaissance, ce mot de l'énigme », dit le narrateur à propos de la conduite de Thaddée. Et encore : « La reconnaissance le clouait dans cet hôtel ». Croix ou fascination ? En réalité, ce « mot de l'énigme » est le principe d'une autre

énigme, car Thaddée s'offre depuis toujours : « J'ai cru, Adam, que c'était entre nous, à la vie, à la mort, et que nous ne nous quitterions jamais, tu ne veux donc pas de moi ? » Plus loin : « Tu n'as pas, me dit-il, assez de fortune pour vivre en Laginski, ne faut-il pas alors un ami qui s'occupe de tes affaires, qui soit un père et un frère, un confident sûr. » En fait de cause, la reconnaissance servirait plutôt d'alibi à Thaddée pour rester auprès de son ami et y rester non point à titre secondaire mais à titre primordial. Relisons sa lettre à Clémentine : « Être chez vous un rouage indispensable (...) fut une source de jouissances ». Le plaisir d'être utile à Adam précède dans le temps celui de l'être à Clémentine. Thaddée éprouve des « satisfactions ineffables en se voyant nécessaire », en étant la « cheville ouvrière de la splendeur de cette maison ».

Alibi en ce qu'elle *permet* de rester auprès d'Adam, alibi en ce qu'elle *interdit* de toucher à Clémentine, la gratitude liée à la dette de vie se présente comme un rôle inépuisable : « moi l'obligé d'Adam ». A Clémentine : « Vous seule êtes le juge de cette terrible scène où j'ai pu refouler amour, désir, les forces les plus invincibles de l'homme, sous la main d'une reconnaissance qui doit être éternelle ». Pourquoi Thaddée insiste-t-il, dans sa lettre d'adieu à Clémentine, sur le caractère éternel de sa dette envers Adam s'il est vrai qu'Adam, à son tour, lui doit la vie ? Pourquoi, dans son billet d'adieu à Adam, tout en lui annonçant qu'il reprend de l'argent, proclame-t-il : « Nous sommes quittes ? » Que signifie ce double discours sinon une double mise à distance : « Je serais parti, Adam mort : je dois à plus forte raison partir, Adam sauvé ». Et si la reconnaissance « éternelle » est fictive, que masque cette fiction ? Qui interdit-elle à Thaddée de posséder ? Clémentine ou Adam ? Et que pèse à ses yeux sa propre dette quand il se promet d'en susciter une équivalente chez Clémentine : « Elle me devra la vie d'Adam », dette légère s'il est vrai que Clémentine aime Adam « comme une femme doit aimer son mari », sans plus ? Quelle loi l'oblige, par la dette, à jouir de ne point jouir ? Quelle main de glace (la main de quel Commandeur) s'empare du Don Juan qu'il n'a pu (vouloir) être (« mille e tre... ») pour le vouer à l'écart perpétuel, à l'exigence inassouvie, au spirituel à corps perdu ? « Cet homme est froid comme verglas », dit Malaga de celui qui ne lui a « jamais touché le bout du doigt » ; et Adam, du même : « Jamais je n'ai pu le décider à vivre comme moi quand j'étais garçon. »

Thaddée ne *prend* Clémentine qu'au dénouement et... du bras ! « Elle fut prise par un bras vigoureux et, malgré ses cris, portée dans sa propre voiture... » La phrase résonne étrangement. On y peut lire à la fois une intervention des... forces de l'ordre domestique en éveil chez Thaddée (« rouage indispensable », « cheville ouvrière », il a mis par son départ le système en péril ; Clémentine « entraînée par l'ivresse du bal » va tomber dans un piège : il intervient à point nommé pour rétablir le fonctionnement menacé) et la caricature d'une violence nuptiale. Le « bras » de Thaddée, comme substitut qui se donne à défaut du tout, fait pendant à la jument Cora, substitut de Clémentine.

A qui profite la double distance que cultive Thaddée par rapport à Clémentine et à Malaga et, précisément, la mise au pas de Clémentine ? A Adam, mari de la première et visiteur clandestin de la seconde. Thaddée, « le donnant », offre à son ami, par son renoncement, ces deux femmes opposées et complémentaires, tête et corps, intelligence et chair.

Ainsi le mot de l'énigme — lequel renvoie, bien entendu, à une autre énigme — serait non point la « reconnaissance » mais une demande impossible, reportée d'Adam sur Clémentine, dont le narrateur nous dit que Thaddée « reconnut en elle cette femme que tout homme doit aimer exclusivement » le jour même de son mariage avec Adam ! Comme si Clémentine devenait aimable d'être aimée d'Adam et *devait* être aimée à partir de l'interdit qui la sacre. Il s'agit bien de « reconnaissance »

mais d'une autre sorte que la gratitude : la reconnaissance de l'interdit. Cela n'empêche nullement Thaddée de se sentir parfois gagné par le monde des Effets, tenté d'aimer Clémentine. Les rapports entre les quatre protagonistes vibrent si fort que les lignes les plus fermes se brouillent et que l'incertitude envahit la nouvelle.

Quoi qu'il en soit, une référence fréquente à l'animal — l'animal dans la femme, l'animal pour la femme, la femme-animal — ponctue la conduite de Thaddée et la narration. Le cheval (la jument) fait courir dans le récit une ligne de servitude sacrée, que le sacre soit idéal ou parodique, celui de Clémentine ou de Malaga. Au début de l'histoire, la cravache de Clémentine pointe vers le lecteur avant même que le narrateur ne nous présente la femme : « Sur une console, parmi des antiquités, une cravache dont le bout fut sculpté par Melle de Fauveau, disait que la comtesse aimait à monter à cheval. » Clémentine fait si bien corps avec sa jument qu'elle demande à Thaddée de quitter sa maison quelques jours après l'épisode du bal Musard où Thaddée a conduit l'écuyère parée comme un « cheval du sacre ». Quant au capitaine, lorsque Clémentine le convoque pour la première fois, « il est aux écuries » où il panse la jument. Il loge « au-dessus des remises ». On dirait qu'il passe une partie de son temps à flatter de l'œil ou de la main l'animale croupe. Dissimulé dans la contre-allée des Champs-Élysées, il s'extasie « à voir sa comtesse (...) les chevaux fringants ». L'homme qui tend un piège à Clémentine se nomme La Palférine, patronyme d'allure féminine qui fait surgir par ressemblance *palefrenier* et *palefroi*. Qui sait si Clémentine, à demi consentante, ne voit pas en lui, alliance d'un corps et d'un nom, quelque centaure fantôme de Thaddée ?

La fausse maîtresse que choisit Thaddée est une écuyère, Malaga. Quand il se rend au cirque pour s'informer sur elle, c'est un palefrenier qui lui révèle son identité et lui donne son adresse. Pendant la fameuse nuit de Carnaval, nuit d'un anti-que renversement des rôles, Malaga est devenue Cora. Citons en entier ce passage shakespearien où Babylone, Robert-Macaire, la sauvagesse, l'écuyère, le cheval, le sacre, le feu-follet concourent à faire de Malaga une féerique jument-reine de théâtre surgie du fond des âges civilisés et barbares. Songe d'une Nuit de Carnaval : « Le mardi-gras de l'année 1838, à quatre heures du matin, la comtesse, enveloppée d'un domino noir et assise sur les gradins d'un des amphithéâtres de cette salle babylonienne, où depuis Valentino donne ses concerts, vit défiler dans le galop Thaddée en Robert-Macaire conduisant l'écuyère en costume de sauvagesse, la tête harnachée de plumes comme un cheval du sacre, et bondissant par-dessus les groupes, en vrai feu-follet. » Son cheval est à l'écuyère ce que Cora est à Clémentine, à ceci près que Malaga, le temps d'un galop, *devient* cheval, remplissant ainsi le nom de Cora qui devait être le sien dans le texte qui n'a pas eu lieu. Femme-cheval, elle fait signe à La Palférine que son nom « chevalise ». Le *sauvage* au visage barbouillé de vin (ô Malaga !) est un des plus vieux personnages du Carnaval, un de ceux qui tenaient jadis le rôle du *fou*. Malaga assume ce rôle de *folie orgiaque*, de *Mère folle*, dévolu à un homme. Le cheval qu'elle imite en ses bonds évoque l'animal que les *Fous* introduisaient dans les églises au Moyen Âge. C'est l'image du « cheval du sacre » (en l'absence de tout cheval réel dans le bal) qui fait ressortir comme licencieuse et profanatrice la conduite de Malaga : « Une femme qui se fait mettre à la porte de chez Musard par les sergents de ville, et pour quelle danse ! » commente Clémentine. Sans doute une « ronde du sabbat » où se déchaîne celle qui « voltige comme un feu-follet blanc », sorcière menée par le sorcier Thaddée. A la profanation accomplie par Malaga répond celle, par Thaddée, de la « divine image immaculée » qu'il porte dans son cœur.

La cruauté de Thaddée et de la narration tout entière à l'égard de Malaga s'illustre dans la peinture de l'écuyère en gémisse (« Son mufler, elle appelle ainsi le bas de

sa figure, a, selon l'expression de Shakespeare, la verdure, la saveur d'un museau de génisse »), dans la ressemblance de son vrai nom, Turquet, avec celui, anglais, de la dinde, et sa transformation finale en bouc émissaire. Thaddée, qui l'a invitée, est bien ce Judas par qui le scandale arrive.

A mi-chemin du cheval, de la génisse ou du bouc (Adam est une « chèvre ») et des grands fauves (tigre, lion), de petits animaux courent dans la nouvelle : la vipère à laquelle ressemble parfois Clémentine, la chatte, le caniche auquel Adam assimile gracieusement Thaddée. Celui-ci, en revanche, se sent tigre, l'équivalent fauve (Mlle de Fauveau !) du « lion », son rival berné. En effet, c'est l'image du tigre que le capitaine offre de lui à Clémentine lorsqu'il entreprend de justifier son départ : « Je crois être certain que dans la soirée où votre tante a emmené le comte, si je vous avais dit ce que je viens de vous écrire, l'ayant dit une fois, j'aurais été le tigre apprivoisé qui a remis ses dents à de la chair vivante, qui sent la chaleur du sang et... »

Cet aveu théâtralement interrompu éclaire d'une vive lueur le choix social de Thaddée. Sa *condition domestique* chez Adam et Clémentine va de pair avec la *domestication de la chair*. Il objective ce qu'il a apprivoisé en lui, l'animal, le « sauvage », dans la femme qu'il humilie : Malaga, la jument, la « sauvagesse », pour l'offrir en miroir — et s'offrir en *repoussoir* — à Clémentine.

Le lien qui unit Thaddée à Adam est celui du créateur avec sa créature (Adam, le premier homme, image de Dieu) mais il peut s'inverser. Si Thaddée *fait* Adam, lui sert de père, lui sauve deux fois la vie (une fois au sens propre, l'autre en lui sauvant l'honneur), Adam entretient Thaddée à qui il a sauvé deux fois la vie. Et celui qu'il entretient l'entretient aussi en faisant fructifier son argent. Ces deux hommes sont le théâtre d'un engendrement réciproque, chacun d'eux étant tour à tour le père et le fils de l'autre : « Aussi chagrin que s'il s'agissait de mon enfant », tel se déclare Adam au départ de Thaddée.

Le rapport créateur-créature, père-fils, est aussi un rapport dominant-dominé où s'exerce la rivalité dans le zèle. Au début du récit, lorsque Adam veut constituer une rente de 2 400 francs à Thaddée, rente dérisoire au regard de la fortune d'Adam, Paz pâlit et la refuse. La rente créerait une dépendance, certes, mais dans l'éloignement. Elle émanciperait le capitaine. Or celui-ci se comporte en fils soucieux de recevoir sa subvention quotidienne de présence en lieu d'argent. Dans *La Fausse maîtresse*, le sexe s'échange contre de l'argent et l'argent contre de la présence. Thaddée paie au lieu de jouir et refuse l'argent (c'est-à-dire paie de sa personne) pour rester. Il voit à juste titre dans l'offre d'Adam un geste pour l'éloigner. En refusant, il acquiert le droit de veiller sur le couple et d'intervenir dans sa vie. S'il fait d'Adam ce qu'Adam fait de lui : son père et son Dieu, c'est pour tirer de sa propre subordination le maintien de sa puissance occulte.

L'amitié qui règne entre les deux hommes écrase les relations de chacun d'eux avec Clémentine et Malaga. Adam souligne ce surplus : « Chez nous, il y a cet échange constant d'impressions heureuses de part et d'autre qui, peut-être, fait sous ce rapport l'amitié plus riche que l'amour ». L'ombre que ce sentiment projette sur l'amour d'Adam et de Clémentine s'agrandit au moment de la maladie d'Adam. Thaddée joue auprès du malade le rôle d'une épouse, d'une maîtresse, évinçant Clémentine dans les soins. Le dialogue entre l'épouse et l'ami pendant la maladie qui menace les jours d'Adam se noue entre celle qui aime Adam « comme une femme doit aimer son mari » et celui qui l'aime comme un père, comme une mère, comme une maîtresse. Clémentine, dès le début de l'intrigue, souligne l'*anomalie* de la présence constante et obscure de Thaddée et le narrateur, de son côté, souligne la pertinence de la remarque : « Me voilà donc mariée à deux Polonais, dit la jeune com-

tesse avec un geste comparable à ceux que le génie trouve sur la scène ». En outre, tel trait de mœurs, attribué aux Polonais dans leur ensemble, acquiert une signification ambiguë : « Ma foi, dit Adam, je l'ai pris comme nous nous prenons, nous autres Polonais, la main sur l'épaule, et je l'embrassai sur les lèvres : — A la vie et à la mort, donc ! Tout ce que j'ai t'appartient, et fais comme tu voudras ».

L'intensité, la continuité du dévouement de Thaddée n'échappent pas à l'intelligente Clémentine qui objecte au capitaine : « Le dévouement est un éclair. Pour deux mouvements de générosité, qui sont si naturels, vous êtes généreux à toute heure et tous les jours ». Du côté d'Adam, le courage d'un instant, du côté de Thaddée la persévérance dans le courage. Persévérance en laquelle Thaddée analyse ce que nous pourrions appeler une hyperprotection compensatoire, la « punition que s'imposent les âmes nobles pour réprimer leurs mauvaises pensées involontaires », analyse que confirme l'aveu de Thaddée : « D'ailleurs, mon départ est la punition de la pensée que j'ai eue de le laisser périr quand les médecins m'ont dit que sa vie dépendait de ses gardes-malades ». Aveu qui ne prouve rien, dans la mesure où Thaddée s'est acharné à sauver Adam et où le vœu de mort, plausible, ne s'exerce pas nécessairement en faveur de Clémentine et peut relever d'une fascination ambivalente à l'égard d'Adam.

Si la liaison d'Adam avec Malaga est celle, banalement clandestine, d'un homme marié avec une « fille », celle, feinte, de Thaddée avec la même est aussi voyante que la précédente est effacée, aussi parlante que l'autre est muette. Il s'y ajoute un élément redoutablement pervers : Thaddée manipule Malaga, la joue comme une carte, cyniquement. Il manœuvre aussi Adam et Clémentine, au moyen de feintes habiles : « En ayant l'air de demander conseil à Adam, Thaddée lui avait laissé, comme par mégarde, la lettre de Malaga. » Dans son billet d'adieu à Adam, il lui conseille le faire-comme-si : « laisse-lui toujours croire... » et prévient les maladresses tactiques d'Adam à l'égard de Clémentine.

Et que savent les uns des autres les quatre protagonistes ? Thaddée semble omniscient, Adam plus renseigné qu'il n'en a l'air. Clémentine en sait plus sur Malaga que Malaga sur elle. Néanmoins les deux femmes sont vouées à la rumeur : l'épais bandeau que Clémentine croit voir sur les yeux de Thaddée sied davantage aux deux femmes qui réagissent plus qu'elles n'agissent, à l'aveuglette.

Les protagonistes de *La Fausse maîtresse* et leur narrateur semblent avoir constamment en tête le rapport dominant-dominé qu'ils confrontent avec le rapport supérieur-inférieur. A tout moment ils jaugent, évaluent et, chacun pour son compte, se voient monter et descendre le long de l'échelle sociale ou morale, la hauteur morale pouvant compenser la bassesse sociale.

A l'origine, deux *supérieurs* : Adam et Clémentine, et deux *inférieurs* : Thaddée qui s'est fait domestique, Malaga qui est écuyère et « fille ». Les deux époux marquent une attention extrême à la position obtenue, à son caractère mérité ou immérité, à la possibilité d'en changer : « La comtesse regarda le domestique : il était sérieux et se gardait bien de commenter sa phrase par le sourire que se permettent les inférieurs en parlant d'un supérieur qui leur paraît descendre jusqu'à eux. » Le narrateur prête à Clémentine à propos d'Adam la « conscience de la supériorité d'une parisienne sur ce Polonais mièvre, maigre et rouge ». Elle-même s'adresse à Paz « avec la familiarité sans conséquence des grands envers leurs inférieurs ». Elle lui demande : « Pourquoi vous placer dans une condition d'infériorité, vous l'ami d'Adam ? » Au même : « Oh ! mari pour mari, je suis assez sensée pour préférer un enfant comme mon pauvre Adam à un homme supérieur. » A Adam : « Autant qu'on peut juger un homme en l'entrevoyant, et d'après ce que tu me dis, ici le

subalterne peut devenir dans certains moments le supérieur. » Quant à Paz, il se vante d'avoir par son savoir-faire permis à Clémentine d'éclipser des fortunes supérieures à la sienne. Adam à Clémentine : « Tu comprends que les Pazzi valent les Laginski. Aussi n'ai-je jamais voulu voir un inférieur dans mon cher Paz. J'ai tâché d'être aussi grand dans mon genre qu'il l'est dans le sien. » Ou encore : « Paz m'est vraiment supérieur. » Le narrateur à son tour renchérit sur ce jugement tout en l'assortissant d'une réserve : « Paz, quoique supérieur à son ami Adam, n'était pas un homme fort. Sa supériorité apparente, il la devait au malheur. » Et d'enfoncer le clou : « Le don de création qui fait le grand homme, il ne le possédait point. »

La conscience permanente chez les quatre acteurs d'occuper une position (matérielle, sociale, morale) sur l'échelle des valeurs pourrait s'expliquer par le fait que, s'ils jettent un œil derrière eux, ils voient se dérober le sol de l'origine. Où sont les pères et les mères, les « vrais », ceux que donne la « nature » et que Thaddée s'ingénie à remplacer ?

Derrière lui, un vide historique : l'exil ancestral, hérité, d'Italie en Pologne, puis l'exil individuel de Pologne en France. Double proscription, séparation doublement articulée. Ensuite, un double vide familial : Thaddée est orphelin et sans postérité. Tout en choyant la jument Cora comme sa fille, il s'invente auprès de Malaga, « fille » entre guillemets, une fille sans guillemets qu'il aurait perdue et qui se nommerait Héloïse. Triple double jeu : sur fille (fille parentale et fille publique) ; sur Cora qui désigne tout à la fois, en grec, la fille à son père, la prostituée, la poupée, l'image et la pupille de l'œil, sans oublier la déesse ! sur Héloïse qui évoque à la fois le sujet de la castration d'Abélard et l'objet de l'amour impossible de Saint-Preux à l'intérieur d'un ménage à trois héroïque.

Clémentine a un père dissipateur et défaillant, tourné vers une autre « fille », l'actrice Florine. Deux oncles et une tante le remplacent dans son rôle de père. L'un des oncles est vieux garçon comme Thaddée. Vieux garçon et cadet. De la mère, il n'est pas question. Si Clémentine n'est pas ruinée, elle le doit à la mort de trois cousins : l'un à la guerre, les deux autres du choléra. Riche héritière, quoique de côté, elle règne, à l'instar de Cora-Perséphone, sur des morts, sur les Enfers des fils perdus. L'oncle vieux garçon a trafiqué pour s'enrichir. Guerre, choléra et trafic ont fomenté la fortune de Clémentine.

Adam, lui, a un père anonyme et enseveli : « un de ces grands seigneurs polonais qui se laissent dévorer par les juifs » et une mère déjà morte à l'ouverture de la nouvelle mais qui, dans sa prudence, avait « hypothéqué ses biens d'une somme immense prêtée par deux maisons juives et placée dans les fonds français ».

Face à Clémentine et Adam, tous deux plus ou moins orphelins et possesseurs d'une fortune plus ou moins trafiquée, Thaddée et Malaga sont des orphelins non héritiers. Le premier n'a connu ni son père ni sa mère. La seconde est « un enfant trouvé, volé peut-être ». Le vol fait pendant au trafic. Malaga est trois fois perdue : comme enfant trouvée, comme fille publique et comme substitut de la fictive Héloïse, fictivement perdue par son faux père Thaddée.

Pères et mères ne sont mentionnés qu'en référence à l'héritage qu'ils laissent ou ne laissent point. Les quatre personnages sont *voués au calcul* et se livrent à un calcul effréné. La dépense et l'économie, la perte et le profit, le transfert de créance, le don et la reprise, l'emprunt et le vol sévissent à l'envi. La *dette* est leur fille à tous. Tous sont plus ou moins débiteurs et créanciers les uns des autres à un titre ou à un autre. La reconnaissance circule entre eux : de Thaddée à Adam, d'Adam et Clémentine à Thaddée, de Malaga à Thaddée. Thaddée « l'obligé » les oblige tous, jusqu'à la *quittance* finale qu'il se délivre lui-même et qui marque l'arrêt de la nou-

velle : le « nous sommes quittes », qu'il prononce par écrit à Adam au moment où il prélève une forte somme sur les économies qu'il a réalisées au profit du couple, porte l'énigme à son comble.

Privé d'amour et d'argent (il s'écrie, à propos des vingt mille francs perdus par Adam au whist : « vingt pauvres Paz vivraient de cela pendant une année »), Thaddée éprouve l'un et fabrique l'autre, et offre le second faute de pouvoir (vouloir) offrir le premier. « Régisseur volontaire » de l'existence matérielle et morale du couple, pauvre et non aimé (il le dit à plusieurs reprises), il tire sa puissance de la privation même : « Dans cet horrible malheur, j'ai trouvé la plus délicieuse vie. » Le narrateur commente : « Rien ne ressemble plus à l'amour divin que l'amour sans espoir. » L'énergie quasi divine de Thaddée se dégage *ex nihilo* de l'indigence et en dégage un monde. La résistance à l'infiniment peu se développe en savoir-faire et spéculation monétaires et symboliques au service du couple auquel Paz se rend indispensable, recueillant ainsi les bénéfiques symboliques de ses placements monétaires. Il se rend intéressant, en tous les sens possibles de la formule. Adam le souligne, non sans mesquinerie, devant Clémentine : « Il nous est bien utile, il nous a certes économisé plus de quarante mille francs depuis un an. Enfin, cher ange, il nous a placé cent mille francs chez Rothschild, et un intendant nous les aurait volés... » Naïvement conscient que l'idée fixe de Thaddée est leur enrichissement à tous deux, il répond à sa femme qui le questionnait sur le « prudent capitaine » : « Il pense en ce moment que l'hiver a coûté bien cher et que nous allons faire des économies chez ton vieil oncle Ronquerolles. »

Calcul et calcul interfèrent. Clémentine dit de Thaddée, en soulignant le mot : « je ne sais pas s'il n'y a point de *calcul* dans sa conduite : il aurait intrigué une femme ordinaire ». Thaddée développe une conscience de sacrifice : « J'avais fait de lui mon enfant et je lui ai sacrifié ma vie. » Il veut « le loyer de sa vertu ». Il dit de Clémentine : « Elle me devra la vie d'Adam. » Malaga, que la conduite incompréhensible de son « amant » alarme, lui jette au visage les pièces d'or qu'il a déposées « sur le velours de la cheminée » : « Je ne veux pas d'argent volé. » Phrase prémonitoire à seconde lecture. En effet, Thaddée a emprunté cet argent à Adam. A la fin de l'histoire, il le prendra d'autorité. Il coupe les vivres à Malaga qui proteste qu'il la ruine : « Cette lettre-là, se dit Thaddée en éclatant de rire, vaut mes dix mille francs. » Clémentine n'est pas en reste : « Malaga nous coûte encore vingt mille francs ! s'écria la comtesse quelques jours après en apprenant la générosité d'Adam envers Paz. Dix mille auparavant, en tout trente mille ! quinze cents francs de rente, le prix de ma loge aux Italiens, la fortune de bien des bourgeois... »

Les dettes de jeu d'Adam et les emprunts de Thaddée (les premières pouvant être mises au compte des seconds) recourent subtilement la dette morale. Nous apprenons, le plus souvent obliquement, que Thaddée, dont les soins et les prouesses spéculatives assurent la fortune d'Adam, a emprunté à celui-ci deux fois dix mille francs à l'intention de Malaga. Soit vingt mille francs. La nouvelle dette de jeu d'Adam (il en existe une autre antérieure au récit) se monte à vingt mille francs qu'Adam demande à Thaddée d'endosser, en lui rappelant indirectement ce qu'il lui doit : « Ah ! Thaddée, ce service-là nous acquitterait quand je ne serais pas déjà ton redevable. » Si, aux quarante mille francs déjà obtenus, nous ajoutons les soixante mille repris par Thaddée à son départ, nous aboutissons au total de cent mille francs dont il est question dans le billet d'adieu de Thaddée à Adam : « Laisse-lui (à Clémentine) toujours croire que Malaga me coûte cent mille francs. » L'étrangeté de la phrase finale : « Adieu ; quoique j'aie repris soixante mille francs chez Rothschild, nous sommes quittes », n'est pas levée pour autant. Certes, elle répond à la réflexion d'Adam : « ce service-là nous acquitterait », mais dans quelle mesure ?

Si le « nous sommes quittes » renvoie à la dette de vie contractée par Thaddée auprès d'Adam, il pourrait s'expliquer par le fait que Thaddée, ayant arraché Adam à la mort, s'en est acquitté. L'acte de quitter Adam au moment où il est quitte envers Adam montre que Thaddée ne peut rester auprès d'Adam qu'endetté. Mais le quittant et se disant quitte, il n'en recrée pas moins la dette symbolique — laquelle fait l'objet d'une dénégation — par le prélèvement d'une dette financière, l'endettement financier se muant paradoxalement en symbole de l'endettement symbolique et le geste de puiser dans la caisse du couple matérialisant ce symbole. Emprunter et quitter, n'est-ce pas s'éloigner doublement ? Les soixante mille francs prélevés (trois fois la dette de jeu d'Adam), s'ils ne sont pas destinés à Malaga, le sont peut-être à l'entretien de Thaddée qui touche ainsi, à retardement, le revenu des placements qu'il a réalisés au bénéfice du couple, geste qui éclaire d'une autre lumière la phrase du narrateur : « Enfin, il voulait le loyer de sa vertu. »

Thaddée, obligé, obligeait. Thaddée, endetté, endette. Après avoir créé le don, il crée la dette : chez Adam et Clémentine dont il cesse d'assurer la fortune, voire qu'il dépossède, et chez Malaga qu'il cesse d'entretenir. Le « donnant » prend le masque du filou et la Providence le costume de Robert-Macaire.

La circulation réelle de la monnaie dans la nouvelle s'affuble d'un parcours imaginaire, la destination de l'argent n'étant pas toujours celle qui est annoncée. D'un autre côté, la ronde monétaire matérialise les rapports d'échange qui se multiplient entre les personnages, principaux ou secondaires, et les conduit à se *doubler* les uns les autres, à se répondre soit dans la similitude, soit dans l'opposition.

Le choix et la structure des noms propres accentuent ces phénomènes d'écho. Dès la seconde phrase de *La Fausse maîtresse*, Balzac évoque « l'aspect des fortifications de consonnes par lesquelles la langue protège ses voyelles ». Il fait rimer les noms propres : Rzewuski, Czartoriski, Leczinski, Jablonoski, Lubermiski, « tous les grands *ki* sarmates » et glisse dans la narration des mots italiens, turcs ou anglais qui, à l'instar des références à Babylone, à la Chine ou à l'Afrique, élargissent l'espace géographique et symbolique de la nouvelle.

Adam (deux syllabes — le premier homme et, en hébreu, la terre —) double Thaddée (deux syllabes, *theos, deus*) : *Adam/(Th)addée*. Adam est petit et maigre, Thaddée grand et robuste. Aux yeux de jais du second et à son grand nez romain s'opposent le nez court du premier et ses yeux d'un jaune sale. La petite figure d'Adam, assez aigre de ton et comme pressée dans un étai (serait-il mal né ?) fait ressortir le front large de Thaddée. Adam, moustaches et barbe rousses, a l'air d'une chèvre, Thaddée ressemble à une statue grecque. Au second la sublimité morale et esthétique, au premier l'animalité. Adam, qui reproche à Thaddée de se faire *repoussoir*, sert lui-même de repoussoir à Thaddée, d'antithèse érotique et grimaçante. Thaddée, dans sa liaison feinte avec Malaga, mime en retour l'érotisme facile d'Adam. Celui-ci est marié, celui-là célibataire. Tous deux ont affaire aux deux mêmes femmes, le premier charnellement, le second spirituellement. Opposés, ils se substituent l'un à l'autre dans le jeu (Thaddée prend à son compte la dette d'Adam) et dans la maladie (il tombe malade un certain mois de janvier, puis c'est le tour d'Adam ; Thaddée malade devient semblable — maigre et jaune — à Adam sain. Avant de soigner Adam, il avait soigné la mère d'Adam) : *Adam/(Th)addée/(theos)/(deus)/(Hadés)*... La paronomase *palatin/paladin*, à partir d'une souche commune : le palais, situe Thaddée en haut, Adam en bas. Le palatin, en Pologne, est gouverneur ; le paladin, chevalier errant. En outre, *paladin* souffre de la proximité phonique de *baladine*, danseuse ambulante qui qualifie Malaga. Ainsi la langue contribue à compromettre le paladin Adam entre le palatin Thaddée et la baladine Malaga. C'est bien à leur jonction, à la jonction non effectuée du palatin et de la baladine que se glisse Adam.

Clémentine (trois syllabes), comtesse Laginska (trois syllabes) a pour double négatif Malaga (trois syllabes), nom de guerre de Marguerite (trois syllabes) Turquet : (C)lém(entine) / Mal(aga) ; (Ma)lag(a) / Lag(inska) ; Ma(laga) / Ma(rguerite). Clémentine remplace dans le cœur de Thaddée la comtesse Ladislas qui prête sa *clef* à la lecture de son prénom : « Jadis, raconte Thaddée, je fis des miracles de voleur pour aller baiser la clef que la comtesse Ladislas avait touchée de ses mains en ouvrant une porte. » La même comtesse Ladislas, évanescence apparition, salue de loin par le nom le comte Adam Mitgislas : Lag(inska) / Lad(islas) / (Ma)lag(a) ; (Lad)islas / (Mitg)islas.

Clémentine a encore pour substitut sa jument Cora, dont les deux syllabes répondent aux deux syllabes de Turquet. Malaga, dans le manuscrit de Balzac, se nommait Cora : Clémentine / Cora / Turquet. Si nous saisissons l'objet qui représente Clémentine au début de la nouvelle : la cravache, nous obtenons la suite : Clémentine / Cora / cravache / clef, à laquelle il faut ajouter la relation de Clémentine avec *mentir*, en réponse à la fausseté engagée dans le titre, ainsi que la relation de Clémentine avec *clémence*, en écho à la *paix* que sonne Paz en espagnol. D'autre part, s'il est vrai que Clémentine est le soleil (« vous étiez le soleil de la patrie à ce pauvre exilé »), elle domine de sa clarté (c'est une femme de tête) son époux Adam-la-terre.

Malaga, dont le nom d'emprunt double le vrai nom, est professionnellement « pendant l'été la doublure de la plus illustre écuyère du Cirque ». Et comme le narrateur, quelques lignes plus haut, nous parle de « l'illustre Malaga », nous pouvons nous demander si Malaga ne double pas... Malaga ! Sa vie galante évoque celle de l'actrice Florine. Le vin, la fleur. Elle tient lieu, dans le scénario imaginé par Thaddée, de la jeune morte Héloïse qui n'est jamais née. A enfant trouvé, fille défunte avant naissance : (M)al(aga) / Hél(oïse).

Malaga supplée Clémentine non seulement dans l'affabulation de Thaddée, mais dans l'insinuation de ce dernier à Clémentine : « La Malaga de qui je parle en ce moment », qui désigne Clémentine comme... vraie Malaga, renversant le renversement. L'amazone Clémentine et l'écuyère Malaga se rapprochent par leurs montures. En effet, l'assomption chevaline et scandaleuse de Malaga constitue la réalisation scénique du nom qu'elle aurait dû porter et qui est allé à la jument de Clémentine : Cora. La vile écuyère s'en affuble à son insu la nuit du Carnaval en se *faisant* Cora (« cheval du sacre ») devant la propre maîtresse de Cora, accomplissant au détour de la fête le destin du nom qui lui a été refusé. Ainsi, tout en portant deux noms, elle est trois fois innommée : d'avoir dû s'appeler Cora, de se faire appeler Héloïse et d'être un enfant trouvé.

Sculptée par le jugement de Thaddée « statue grecque vivante », Malaga se pose face à « l'Hercule à l'Enfant », sculpture du couple Thaddée-Adam. Écuyère, elle appelle La Palférine par l'*equus* qu'elle monte ou mime et le *palfrenier* qui révèle son identité, tandis que ce cheval de La Palférine, qui est aussi un « lion », excite à son tour le fauve dans le nom bien « réel » de Mille de Fauveau. Le mélange des sons et des sens dans le chapeau du mage-lecteur⁵ fait surgir la ressemblance

5. La tension qui règne dans *La Fausse maîtresse*, l'étonnante complexité de ses ressorts, font apparaître à lecture répétée des rapports qui, pour la plupart, ne s'imposent qu'après coup. Produits par l'application du lecteur, ils composent un réseau qui ressaisit le texte en des points d'impact qu'on pourrait dire *hiéroglyphiques*. Mille de Fauveau a existé, la rue de la Pépinière aussi, c'est une chose. En voici une autre : les noms de cette artiste et de cette rue agrippent des significations multiples éparées dans le texte. Les calculs de l'écrivain le plus remuant et de la langue la plus remuée se renforcent mutuellement, donnant des effets imprévisibles. « Champollion, écrit Balzac dans *La Théorie de la démarche*, a consumé sa vie à lire des hiéroglyphes (...) et nul n'a voulu donner la clef des hiéroglyphes perpétuels de la démarche humaine !... » Citons

(Flor)ine/(Clément)ine/(La Palfér)ine, donnant à Clémentine, par entraînement, quelque chose de l'actrice et du « lion ».

Marguerite Turquet suscite, par double contraste, la sainte qui vit le démon sous la forme d'un dragon (Thaddée !) et l'innocente victime de Faust lequel, à la taverne (bal Musard !), fit jaillir le vin (Malaga !) du pied de la table. Du même Faust l'écrin de diamants (les pièces d'or que dépose Thaddée sur le velours de la cheminée) et l'ironie cruelle (« Paz garda le plus cruel silence »), celle même qui fait transparaître derrière la dinde (*turkey*) l'oie blanche du *Faust* et rappelle que Malaga, chassée honteusement du bal Musard, est la *tête de turc*, le *bouc émissaire* de *La Fausse maîtresse*. Malaga bouc est la réplique charnelle d'Adam chèvre comme Clémentine la réplique spirituelle de Thaddée. Au contact de *tombéki* et *lataki*, le « vrai » nom de Malaga sent le tabac turc fumé par Adam : Thaddée / Turquet / tombéki / lataki.

Malaga bondit par-dessus les groupes, conduite par Thaddée déguisé en Robert-Macaire. Saint Macaire fut un martyr, comme sainte Marguerite. Il est au filou Robert-Macaire ce que sainte Marguerite est à la « fille » Marguerite. Dans la comédie de Benjamin Antier et Frédérick Lemaître, l'acteur élève au tragique l'aventurier, ancien assassin, qui fait profession de vertu. Macaire et son compagnon Bertrand sont dans le même rapport spiritualité / matérialité que Thaddée avec Adam.

Le nom de Macaire, qu'il s'agisse du martyr ou de l'assassin, est lié au sang, comme celui de La Macta, soit qu'on évoque la rivière algérienne où périt le fils de Mme de Sérisy, soit qu'on le rapproche du verbe latin *mactare*, qui signifie immoler mais aussi honorer : Clémentine est aussi *la macta*, l'adorée, la glorieuse : *Mac(ta)* / *Ma(laga)* / *Mac(aire)*.

Si la Chapuzot coiffe assez bien, en l'occurrence, le chaperon louche de Malaga, Rouvre et Ronquerolles assoient la nouvelle sur le bois dur et les ronces. Il n'est pas jusqu'à la rue de la Pépinière (aujourd'hui rue de La Boétie) qui, tout en faisant signe à La Palférine et au palefrenier, n'engrange après coup la pépinière de doubles que développe *La Fausse maîtresse*.

Les homonymes se croisent insidieusement. Si les mosaïques de l'hôtel d'Adam « inspirent le vol » (celui des anges, par exemple), ce *vol* est d'une autre sorte lorsque Thaddée avoue : « Je fis des miracles de voleur » ou lorsque Malaga s'exclame : « Je ne veux pas d'argent volé. » Si le *domino* est un jeu (« c'est pour moi comme au jeu de domino », dit Clémentine), il est aussi, avec duplicité, un camail hivernal de prêtre et un capuchon de bal masqué (« la comtesse, enveloppée

deux exemples de saisies opérées par *La Fausse maîtresse*. Un titre : *Thadéus le ressuscité*, roman publié en 1833 par Michel Masson et Auguste Luchet. Un couplet, tiré de *Le domino noir* de Scribe et Auber, 1837 :

« Une fée, un bon ange,
Qui partout suit vos pas,
Dont l'amitié jamais ne change,
Que l'on trahit sans qu'il se venge,
Et qui n'attend pas même, hélas !
Un amour qu'on ne lui doit pas.
Oui ! je suis ton bon ange,
Ton conseil, ton gardien,
Et mon cœur en échange,
De toi n'exige rien
Qu'un bonheur, qu'un bonheur,
Un seul et c'est le tien ! »

etc.

Nous ne parlerons pas ici d'influences, que celles-ci aient existé ou non. Nous *liérons*, de l'extérieur, hors de toute préoccupation « génétique ».

d'un domino noir »), ainsi qu'un rappel du Seigneur et maître, ou maîtresse. Le *galop* est tantôt celui du cheval, tantôt une danse vive qui « n'a eu sa forme et sa poésie que depuis le grand galop de *Gustave* » et Malaga donne à sa prétendue rivale le spectacle d'une jument au galop menant le galop du bal.

C'est un vrai *galop de doubles* que danse la nouvelle. Le jugement porté sur celui d'Auber : « Cet immense finale ne pourrait-il pas servir de symbole à une époque où, depuis cinquante ans, tout défile avec la rapidité d'un rêve » pourrait à son tour qualifier la narration entière, qui passe au rythme de Paz. En ce nom, le propre exécute le commun. Paz passe effectivement partout avec *La Fausse maîtresse*, orthographié deux fois *Paç*, une fois pour en marquer la prononciation, une fois dans la signature qui clôt la lettre d'adieu de Thaddée à Clémentine : « Votre dévoué Thaddée Paç », formule qui peut s'entendre : votre dévoué Thaddée passe, en réponse au jeu de mots de Clémentine : « Il y a Paz partout » et en référence à la ronde : « Il court, il court, le furet, il est passé par ici, il repassera par là. » Ce passe-partout renvoie Paz à ses vols de tous ordres et à Vautrin, l'ami paternel de Lucien de Rubempré, maître dans l'ouverture des serrures. La maison de passe (Malaga ?) et, d'une manière générale, le passage, surgissent sous les pas du nom Paz. Paz double La Palférine qui le doublait — *Paz/Pal*(férine) —, enlève Clémentine à l'enlèvement, au *pal* fiché au cœur du nom.

Le nom propre déjoue parfois la différence des sexes, aidé en cela par le croisement du masculin et du féminin. Si La Palférine féminise — de son féminin apparent — le « lion », Thaddée est *une* bonne ménagère ou *une* Méduse. Adam a l'air d'*une* chèvre, est choyé comme *une* femme. Le narrateur n'écrit-il pas (par mégarde ?) : « Quand une Anglaise n'est pas très belle, elle est horriblement laide, et le comte Adam appartient à la seconde catégorie. » Malaga, en revanche, est parée comme *un* cheval du sacre. Clémentine, de son côté, est plus homme que les deux hommes : « Je vais me mettre à la tête de la maison, moi ! »

En définitive, tous les personnages sont des *jokers*. Thaddée l'est plus que les autres, de façon plus marquée. Sa carte est plus foncée.

L'incessante division des rôles se manifeste par la fréquence du *nombre deux* qui scande le récit : « Me voilà donc mariée à deux Polonais » ; Clémentine a deux oncles ; « Ce ménage comptait deux ans de bonheur, et Clémentine avait depuis deux jours seulement découvert... » ; « une immense somme prêtée par deux maisons juives » ; « Il y a deux Polonais comme il y a deux Anglaises » ; « Il existe, hélas ! deux sortes de Polonais réfugiés » ; « Ces deux sortes de Polonais sont comme l'eau et le feu » ; « deux prêtres français émigrés manifestaient une profonde horreur l'un contre l'autre » ; « En de pareilles adversités, deux hommes deviennent frères » ; « Deux hommes peuvent se sauver là où un seul périt » ; « rusé comme deux Génois » ; « Pour deux mouvements de générosité, qui sont si naturels, vous êtes généreux à toute heure et tous les jours » ; « Il y a deux ans, Adam n'y serait pas allé sans moi... » ; « Deux mois après, la belle écuyère, criblée de dettes » ; « Il me boude tant depuis deux mois », etc.

Les couples Adam-Thaddée, Adam-Clémentine, Adam-Malaga, Thaddée-Clémentine, Thaddée-Malaga Clémentine-Malaga se font et défont en une ronde du sabbat qui prend la forme d'un carré. La danse est un des points de partage entre Clémentine et Malaga, entre la sage (« La danse ne me plaît pas ») et la folle, celle du galop.

L'unique et la dualité composent la mobile trinité qui louvoie d'un bout à l'autre de la nouvelle : Thaddée entre Clémentine et Malaga, Clémentine entre Thaddée et Adam. Malaga entre Adam et Thaddée, La Palférine entre Clémentine et la « fausse » amie, etc...

Le galop du Carnaval n'est qu'un moment du spectacle général où se produisent les protagonistes, moment capital où Thaddée quitte le sublime pour la mascarade, en une *provocation renversante* qu'autorise le Carnaval. Le « prudent capitaine » change de rôle avec lui-même, abandonnant celui de l'endormi (à la représentation de *Guillaume Tell*) pour celui de l'excité, procédant par embardées, traversant toutes les figures sans s'arrêter à aucune, tantôt pétrifié (statue), tantôt pétrifiant (Méduse⁶).

Thaddée et Malaga ne sont pas les seuls à s'exhiber. Adam et Clémentine prennent des poses. Adam tire avec affectation sur sa pipe. Quant à Clémentine, elle « se donnait l'air de réfléchir, étalée sur une de ces méridiennes merveilleuses... ». Elle a même des dons d'actrice : « Me voilà donc mariée à deux Polonais, dit la jeune comtesse avec un geste comparable à ceux que le génie trouve sur la scène. » En elle se concentre la théâtralité de la Parisienne. Tous les protagonistes se donnent la comédie. Ici, Paz prend « un air d'ingénuité parfaite » ; là, Clémentine « examinait Paz en dessous, de même que Paz la contemplait dans la glace ». Adam au regard oblique traite Thaddée de « Tartuffe » : « Eh ! il est sournois et cachottier. »

De même qu'on ne peut se fier au regard de l'autre, car *le regard est judas*, on ne peut se fier à sa parole, qui vous arrive couverte. L'énigme (en grec : *ce qui se dit à mots couverts*) est là aussi, dans la part faite au malentendu, à la méprise, qu'il s'agisse de l'état d'Adam : « En voyant Adam à la mort et ne mourant pas⁷ », de l'interprétation précipitée de Clémentine : « Il est mort ? », des condoléances prématurées de Thaddée : « Vous l'avez rendu heureux », du dévoilement, prématuré lui aussi, de l'énigme qu'il a édifiée : « Si vous aviez été trompée ? », de la méprise de Clémentine qui « lui prête une pensée cupide », les quatre protagonistes sont *opaques* les uns aux autres, de cette opacité souveraine qu'ils secrètent dès qu'ils ouvrent la bouche. Tous ont en commun cette autre fausse maîtresse qu'est la langue. Le lecteur ignore si ce qu'il entend ne sonne pas *faux*. A qui, à quoi ferait-il crédit ? Il n'y voit que du jeu.

Dans *La Fausse maîtresse*, on joue et l'on se joue. Le sublime Thaddée joue à prendre le pas sur Dieu : « Moi seul et Dieu qui me récompensera d'avoir souffert en silence, nous devons seuls savoir à quel point je l'aime. » Il se joue de l'écuyère Malaga (la joue comme une carte et se rit de sa lettre), joue indirectement Adam et Clémentine, le premier en lui dictant son jeu à l'égard de sa femme, la seconde par le truchement de Malaga. Il pratique la feinte, oubliant volontairement une lettre, etc.

Si l'on se donne en spectacle, on y court également. L'Opéra, les Italiens, les théâtres de boulevard, le Cirque d'été, le bal Musard affichent leurs représentations dans la nouvelle, en harmonie avec la théâtralité de ses principaux acteurs. Et la mise en jeu d'autrui s'extériorise en divers jeux : de domino, d'argent, de Bourse.

Ce théâtre multiforme a pour siège l'*hôtel* d'Adam et Clémentine qui rassemble dans l'espace, particulièrement en son *boudoir* sur lequel la narration insiste, les chimères que le galop disperse dans le temps. Ce boudoir contient « des milliers de figures bizarres fouillées dans l'ivoire et dont la génération a usé deux familles chinoises ; des coupes de topaze brûlée montées sur un pied de filigrane ; des mosaïques qui inspirent le vol ; (...) des statuette sculptées par des génies poursuivis par

6. La Méduse : tête couverte de serpents, défenses de sanglier, mains de bronze, ailes d'or, regard étincelant. Son sang (Thaddée était-il prêt à verser le sien pour Adam ?) peut ressusciter les morts.

7. Surprise. On entend : Envoyant (verbe envoyer) Adam à la mort et ne mourant pas, ce que paraît faire mentalement Clémentine.

leurs créanciers⁸ ». « Fantaisies de la soierie indienne », « meubles dignes de madame de Pompadour », « tapis de Perse », tout cela (où la brûlure, le vol, le génie s'excitent sur plusieurs registres) entre en correspondance avec le tabac turc, le Pavillon chinois, la salle babylonienne, stratifiant l'espace et le temps.

Ce même boudoir qui évoque, après coup, les feintes bouderies de Thaddée, reproduit en miniature le rêve architectural réalisé par l'hôtel tout entier, « l'un de ces rêves pareils, toute proportion gardée, à celui de George IV à Brighton ». Rêve d'opium, s'il est vrai que l'hôtel a été construit par un « philanthrope chassé d'Angleterre » (la proscription hante jusqu'aux murs de l'hôtel !) et qui était « marchand d'opium ». Ce détail épaissit singulièrement la fumée que dégage le narguilé d'Adam. Et c'est bien d'une atmosphère et d'une période *létales* que semble émerger la comtesse, brusquement consciente de l'inexplicable présence de Paz.

Au moment où commence l'intrigue, l'hôtel d'Adam et Clémentine, allumé d'un feu secret, d'un rêve tu, se consume comme une chimère, comme un monstrueux pavot.

Décrivant le boudoir de Clémentine, boudoir dont il fait un « genre », le narrateur combine la profusion dans l'espace et le mouvement dans le temps : « Tel est un boudoir de 1837, un étalage de marchandises qui divertissent les regards, comme si l'ennui menaçait la société la plus remuante et la plus remuée du monde. » Ainsi, dans *La Fausse maîtresse*, une certaine gratuité de mouvement multiplie les figures. Dans *La Théorie de la démarche*, Balzac profère : « Tout mouvement exorbitant est une sublime prodigalité d'existence ». Or, le personnage de Thaddée qui imprime à la nouvelle son « mouvement exorbitant » (qui est aussi mouvement d'œil, de Judas) propose cette prodigalité d'existence qui fait les créateurs. Thaddée-personnage est un *continent* (au sens à la fois de l'étendue et de la rétention spermatique) à l'égal de Louis Lambert et un *homme du vol*, le vol vers le sublime et le vol d'identité, à l'égal de Vautrin alias Herrera. Il est aussi, en dépit de son créateur-narrateur qui lui dénie ce don tout en le lui conférant, un romancier capable de construire un mensonge qui fasse illusion. *La Fausse maîtresse* — l'histoire que nous lisons — est son Héloïse.

Dans *La Duchesse de Langeais*, après que Montriveau et ses compagnons ont vu la duchesse morte : « Ah ! ça, dit Ronquerolles à Montriveau quand celui-ci reparut sur le tillac, c'était une femme, maintenant ce n'est rien. Attachons un boulet à chacun de ses pieds, jetons-la dans la mer, et n'y pense plus que comme nous pensons à un livre lu pendant notre enfance. — Oui, dit Montriveau, car ce n'est plus qu'un poème. » Alors que l'héroïne subit sa métamorphose en livre, en poème, à l'intérieur même du récit, exécutée par ses comparses devenus ses lecteurs, Thaddée devenu *bruit* franchit les limites de son histoire pour faire irruption dans le présent de la lecture : « A toute heure, Clémentine espère revoir Paz. » L'insistante question de la comtesse au dénouement : « Savez-vous ce qu'est devenu le pauvre comte Paz ? » rejoint, traversant la relation entière, la question qu'elle pose à l'ouverture : « Je n'entends parler que de Paz et je ne peux pas voir Paz. » Thaddée vaporisé — sublimé — réussit néanmoins là où échoue la duchesse de Langeais : il sauve sa vie et son propre mystère. Au rebours de la duchesse, *tombée* personnage de roman, ou sujet de poème (« n'y pense plus que comme nous pensons à un livre », « ce n'est plus qu'un poème »), le capitaine comte Thaddée Paz *s'élève* héros de roman dans la vie de Clémentine : « Jamais femme eut-elle un pareil roman dans sa vie ? » Cependant, au terme de la narration, le comte comme la duchesse fait place à la *récitation*.

8. Tel Adam poursuivi par les siens ? La dette se trouve en quelque sorte sculptée dès le prologue. Et la courtisane magnifiée.