

*Espérance et destinée angéliques dans  
l'univers balzacien et sandien*

« Dans ces deux battements énormes de l'abîme,  
Profondeur et Hauteur.  
Ces deux pulsations de la vie éternelle  
Jettent l'âme innocente et l'âme criminelle,  
L'une aux cieux, l'autre aux nuits ;  
Chacun va dans la sphère où sa pesanteur tombe ».  
(Victor Hugo, *L'Ange*)

## INTRODUCTION

C'est par une comparaison que Balzac commence son *Avant-Propos* : l'idée première de *La Comédie humaine* a été d'abord chez lui « comme un rêve, comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler ; une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique. Mais la chimère, comme beaucoup de chimères, se change en réalité, elle a ses commandements et sa tyrannie auxquels il faut céder »<sup>1</sup>. Dans ces images du « rêve » et de la « chimère », il n'est peut-être pas impossible d'entrevoir en filigrane, me semble-t-il, la silhouette d'un être ailé, celle d'un ange... La future grande œuvre devrait ainsi sa naissance à quelque rêve d'inspiration céleste. Et le travail perpétuel, obstiné de son créateur, hanté par l'idée de l'infini<sup>2</sup>, ne fut interrompu que par la mort prématurée.

Pour Sand aussi, l'inspiration arrive sur les ailes du rêve, très tôt et étroitement liée à un besoin de transcendance. La petite fille invente un dieu androgyne : Corambé. Ce « bon génie », ce « fantôme », « rayonnant et beau comme Gabriel »<sup>3</sup> disparaît cependant dès qu'elle commence à écrire. Du moins c'est ce que laisse entendre l'autobiographe : « j'espérais en vain voir reparaître Corambé, et avec lui ces milliers d'êtres qui me berçaient tous les jours de leurs agréables divagations, ces figures à moitié nettes, ces voix à moitié distinctes qui flottaient autour de moi comme un tableau animé derrière un voile transparent. Ces chères visions n'étaient que les précurseurs de l'inspiration »<sup>4</sup>. Philippe Berthier fait remarquer que la figure de Corambé représente « un mythe fondateur, puissamment chargé d'intensité fantastique et d'urgence pulsionnelle, qui a joué un rôle durable et irremplaçable dans le genèse et le développement des caractères les plus spécifiques de la conscience sandienne ». Selon l'auteur de l'article,

---

<sup>1</sup> *La Comédie humaine (CH)*, t. I, p. 7. Toutes nos références à *La Comédie humaine*, entre parenthèses dans le texte même de ce travail, renvoient à l'édition dirigée par P.-G. Castex, Gallimard, Pléiade, 12 vol., 1976-1981. Pour toutes les éditions utilisées et les abréviations voir la bibliographie et la liste des abréviations.

<sup>2</sup> « Pèlerin de l'absolu, héros du voyage au bout de la nuit, Balzac serait l'homme de la lutte avec l'ange de toujours » écrit Pierre Barbéris. *Le monde de Balzac*, p. 14.

<sup>3</sup> *Histoire de ma vie*, 3<sup>e</sup> partie, chap. VIII, t. I, p. 812-813. Quant à Gabriel [= Homme de Dieu], il s'agit de l'ange des annonces, c'est l'un des anges les plus „populaires” de la religion judéo-chrétienne.

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. II, p. 165.

l'esprit de Corambé n'a pas disparu pour toujours, au contraire : « on croit l'apercevoir jusqu'au terme de la carrière de George Sand, en filigrane au cœur de toute son œuvre »<sup>5</sup>. Chez Sand, c'est donc l'écriture qui remplacera la divinité, la transcendance. On sait que Balzac et Sand travaillaient la nuit, dans un état pour ainsi dire de réceptivité accrue, ce qui favorisait l'expression de l'imaginaire et des fantasmes de toutes sortes, sphères plus ou moins cachées devant leur propre conscience.

Pour mieux comprendre l'aspect spirituel des deux oeuvres, il me semble utile de donner une définition possible de la notion de l'ange.

Les anges sont des êtres d'une nature purement spirituelle, supérieurs à l'homme, inférieurs à Dieu, ils habitent ainsi une dimension intermédiaire entre le monde divin et le monde humain. Ils sont très nombreux, l'Écriture Sainte parle de mille fois mille et dix mille fois dix mille d'anges (Daniel, 7, 10). Leur fonction est de guider les créatures humaines à travers cette sphère intermédiaire jusqu'à Dieu. En tant qu'exécuteurs des volontés célestes, ils remplissent aussi une fonction de messenger ou de gardien et interviennent fréquemment dans la vie des hommes. L'appellation *ange* (héb. *mal'ak*, grec *angelos*) ne renvoie pas à la nature des anges, mais à leur fonction messagère : ils portent la Parole de Dieu aux hommes et leur en révèlent le sens. « Est-ce que tous ne sont pas des esprits chargés d'un ministère, envoyés en service pour ceux qui doivent hériter du salut ? » (Eh, 1, 14). La hiérarchie des anges est liée à leur proximité du trône de Dieu. Denys l'Aréopagite, grand angélogue du christianisme, en a élaboré la théorie dans ses *Hiérarchies célestes*. Les neuf chœurs sont : Séraphins, Chérubins et Trônes, Dominations, Vertus et Puissances, Principautés, Archanges et Anges. Les anges, pris dans un sens spécial, sont ceux qui appartiennent au dernier chœur. Selon le Pseudo-Denys l'Aréopagite, les hiérarchies célestes doivent influencer sur celles des hommes :

C'est à l'ordre des principautés, des archanges et des anges qu'appartiennent la fonction révélatrice ; c'est lui qui, à travers les degrés de sa propre ordonnance, préside aux hiérarchies humaines, afin que se produisent de façon ordonnée l'élévation spirituelle vers Dieu, la conversion, la communion, l'union, et en même temps le mouvement processif de Dieu lui-même qui, selon une très sainte ordonnance, gratifie littéralement toutes les hiérarchies de ses dons, et les illumine tout en les faisant entrer en communion avec lui. De là vient que la théologie

---

<sup>5</sup> « Corambé : Interprétation d'un mythe », pp. 7 et 19.

réserve aux anges le soin de notre hiérarchie, appelant Michel l'archonte du peuple juif, et d'autres anges les archontes des autres nations, car le Très-Haut a établi les frontières des nations selon le nombre des anges de Dieu (PSEO, 218-219)<sup>6</sup>.

A première vue, on dirait qu'il n'y a que deux anges véritables dans l'univers balzacien et sandien qui appartiennent, au sens strict du terme, à cette catégorie de l'ange travaillant sur le bien des êtres humains : Séraphîta/Séraphitüs arrivé à la dernière étape de l'angélisation (*Sér*, 1834) et le couple angélique de Sand formé par l'Esprit de la lyre et Hélène qui, après un long parcours initiatique, parviennent à se détacher du monde matériel. *Les Sept Cordes de la Lyre* (1839), fruit d'une période fortement mystique tient d'ailleurs dans son œuvre la même place que *Séraphîta* dans l'œuvre de Balzac. Entre les deux romans les analogies sont si nombreuses, écrit Pierre Salomon, que « l'on peut se demander si la principale connaissance de Swedenborg ne lui vient pas de Balzac »<sup>7</sup>.

Si l'on examine de près l'univers des deux écrivains, on constate qu'il est, chacun à son tour, peuplé de bien des créatures angéliques, même si elles n'atteignent pas à la perfection exemplaire de Séraphîta ou du couple sandien. Ce sont des personnages pour ainsi dire élus que leurs créateurs obligent à subir de dures épreuves à la fois spirituelles, physiques et psychiques. On peut suivre les diverses étapes de leur évolution qui se termine ou bien par une ascension à la sphère supérieure ou bien par un échec, c'est-à-dire une rechute dans le monde matériel. L'objet de cette étude est de comparer le rôle et la fonction des personnages „angéliques” de Balzac et de George Sand qui, outre les différences évidentes, montrent certaines similitudes. Je me propose de traiter ces personnages comme des personnages complémentaires, car, s'ils ont un caractère différent, ils se complètent les uns les autres.

Ces créatures angéliques sont des anges pour ainsi dire terrestres, c'est-à-dire humains. Leur angélicité se développe au cours d'un perfectionnement intérieur, à travers une série d'étapes de leur parcours initiatique. Hantés par l'absolu, ils tentent de dépasser la limite entre le monde visible et invisible pour rétablir l'unité perdue, ardemment recherchée par tous les romantiques. Henri Gauthier fait remarquer que l'ange, chez Balzac, n'est autre chose que la transformation de l'homme lui-même qui « transite de sphère en sphère, du monde naturel au monde

---

<sup>6</sup> Cité dans le *Dictionnaire des symboles*, article ANGES, éd. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, p. 44.

spirituel et au monde divin, par des métamorphoses de son être intérieur. Ainsi sont reliés l'humain et le divin, le terrestre et le céleste, le visible et l'invisible, la matière et l'esprit »<sup>8</sup>.

C'est la transcendance de l'être humain qui constitue le thème central de *Séraphîta*, couronnement des *Études philosophiques* :

*Séraphîta* offre le spectacle unanime de la terre des hommes, des sphères spirituelles et du monde divin. Le vivant s'y manifeste comme homme, comme esprit et séraphin s'identifiant à la substance de Dieu, un seul être en ses diverses modalités, reliant par lui-même et en lui-même les différents mondes. Le système balzacien a pour fondement la cohérence et la totalité<sup>9</sup>.

George Sand, à son tour, écrit que les anges, « ces beaux êtres fantastiques » sont parmi nous, dans ce monde, « à l'état latent, comme le papillon splendide dans sa propre larve [...]. Ils n'ont ni rayons de feu ni ailes d'or pour se distinguer des autres hommes »<sup>10</sup>. On pourrait penser qu'elle parle des anges véritables de la religion chrétienne qui, étant des anges gardiens, remplissent le rôle traditionnel ordonné par Dieu. On sait cependant que Sand avait une profonde conviction en la perfectibilité humaine. Chez elle, tout comme chez Balzac, on observe une tendance ascensionnelle dans l'évolution des personnages : « les individus peuvent toujours s'élever, et même se relever quand ils ont du cœur et de l'intelligence. Cela, je le crois fermement pour tous les êtres humains, pour tous les égarements, pour tous les malheurs, et dans toutes les conditions de la vie », écrit-elle dans la Notice de *Teverino*<sup>11</sup>. Sand laisse entendre également que les anges véritables vivent sur la terre, sous une forme humaine, afin de pouvoir aider les autres à s'élever : « Je commence à croire qu'il y a des anges déguisés en hommes, qui se font passer pour tels, et qui habitent la terre quelque temps pour consoler et pour attirer avec eux vers le ciel de pauvres âmes fatiguées et désolées, prêtes à périr ici-bas »<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> George Sand, Meylan, éd. de l'Autre, 1984, p. 87.

<sup>8</sup> *L'Image de l'homme intérieur chez Balzac*, p. 16.

<sup>9</sup> Henri Gauthier, Introduction de *Séraphîta*, CH, t. XI, p. 710.

<sup>10</sup> *Histoire de ma vie*, V<sup>e</sup> partie, chap. V, t. II, p. 268.

<sup>11</sup> La notice date de 1852. Voir in *Œuvres complètes de George Sand*, Calmann Lévy, Paris, 1887, p. 2.

<sup>12</sup> Lettre à Delacroix du 7 (?) septembre 1838, *Corr.*, t. IV, p. 482. Elle écrit dans son autobiographie que ces „anges” s'intègrent au monde humain si bien que nous sommes incapables de les identifier parce que « nous n'avions pas toujours le sens divin qui les fait reconnaître sous l'humble forme et parfois sous le pauvre habit qui les déguisent », *Histoire de ma vie*, V<sup>e</sup> partie, chap. V, t. II, p. 268.

Ce qui distingue nettement la conception de l'ange des deux écrivains, c'est la manière dont ils imaginent l'évolution de leurs personnages vers l'état de l'ange. Sand, plus optimiste que Balzac, partageait, du moins en partie, la croyance des penseurs socialistes, utopistes au progrès indéfini de la société. Parmi les recherches intellectuelles des années 30, celle d'avec Pierre Leroux (1835) est tout particulièrement à signaler : son mysticisme humanitaire va profondément marquer la pensée de l'auteur de *Consuelo*. Chez Sand l'évolution de l'individu et celle de la société sont étroitement liées : le progrès social se fait à partir du perfectionnement de l'individu. Balzac, en revanche, comme on lit dans *l'Avant-Propos*, ne croyait qu'« aux progrès de l'homme sur lui-même » (I, 16). Et il ajoute : « Ceux qui veulent apercevoir chez moi l'intention de considérer l'homme comme une créature finie se trompent donc étrangement. *Séraphîta* [...] me semble une réponse suffisante à cette accusation [...] ». (*Ibid.*) En tant que « peintre de la société, [Balzac] ne croyait pas qu'elle fût perfectible, et tenait que seule l'âme individuelle, courant les risques de son salut, avait à proprement parler une destinée »<sup>13</sup>. Dans l'univers balzacien, c'est donc l'individu seul qui est capable d'évoluer, néanmoins, la société a son rôle à jouer dans le perfectionnement de l'homme, elle doit le rendre meilleur (*AvP*, I). Toutefois il est vrai que la société peut influencer sur l'homme de façon négative puisque « l'intérêt développe alors énormément ses penchants mauvais » (*Ibid.*). Bref, on découvre l'idée du salut individuel d'un côté et de l'autre, celle de la rédemption de l'univers.

Balzac et Sand ne voyaient pas les choses humaines tout à fait différemment, seulement Balzac attribue beaucoup plus d'importance aux forces matérielles à la pression desquelles ses personnages sont exposés. Sand reproche à Balzac son réalisme „inhumain” auquel elle oppose son idéalisme en se réservant le droit de présenter l'homme tel qu'il doit être : « Vous voulez et savez peindre l'homme tel

---

<sup>13</sup> Albert Béguin, *Balzac visionnaire*, p. 125. L'auteur ajoute que « la société, en tant que telle, ne connaît ni perdition ni salut ; elle n'est pas appelée à une ascension spirituelle, elle ne saurait avoir, à proprement parler, de destin. Car il n'est de destin que là où il y a une force ascendante, combattue par une pesanteur. Ce n'est pas la société, c'est l'âme de chaque homme – ou plutôt, c'est son âme et son corps, son âme mêlée à son corps – qui entend l'appel de l'esprit, médite de se transfigurer, et ambitionne une existence élevée à la lumière. C'est aussi cette créature de chair et d'âme qui est menacée de tomber, attirée vers l'ombre, happée par les puissances maléfiques. Théâtre de destinées périlleuses ou splendides, la société est matière, et parce qu'elle est matière, elle doit être organisée, hiérarchisée, défendue, dans son ordre et sa structure établie, contre les dangereuses entreprises de ses membres », *Ibid.*, pp. 128-129.

qu'il est sous vos yeux, soit ! Moi, je me sens porté à le peindre tel que je souhaite qu'il soit, tel que je crois qu'il doit être » écrit-elle dans la Notice du *Compagnon du Tour de France* (p. 32)<sup>14</sup>. Balzac, lors d'une conversation avec Sand, a affirmé qu'il avait l'intention de grandir ses êtres vulgaires « dans leur laideur ou leur bêtise [en donnant] à leurs difformités des proportions effrayantes ou grotesques »<sup>15</sup>. Il a conseillé à son amie de ne pas suivre sa méthode inhabituelle et bien „virile” : « Vous, vous ne sauriez pas, vous faites bien de ne pas vouloir regarder des êtres et des choses qui vous donneraient le cauchemar. Idéalisez dans le joli et dans le beau, c'est un ouvrage de femme »<sup>16</sup>.

Balzac et Sand, tous les deux tourmentés de problèmes métaphysiques, en particulier de celui de l'infini, veulent comprendre l'univers et trouver les limites de l'humain. Dans cette perspective, *La Comédie humaine* de Balzac est « une longue interrogation de vingt années sur la nature, les facultés et la finalité de l'esprit »<sup>17</sup>. Le développement de sa théorie de l'ange dans *Séraphîta*, où il propose une espèce de solution, constitue une étape importante dans sa quête de l'unité<sup>18</sup>. Comme l'a noté Madeleine Fargeaud, « c'est sa première rencontre avec Geoffroy Saint-Hilaire au printemps 1835 [...] qui apporta à Balzac la lumineuse révélation de „l'unité de composition”, expression qui apparaît pour la première fois sous sa plume, dans *Séraphîta*, à la fin de 1835 précisément. Geoffroy Saint-Hilaire offrit à Balzac la confirmation scientifique qu'il cherchait à l'hypothèse unitaire vers laquelle l'entraînait tout naturellement son tempérament [...] »<sup>19</sup>.

Pour satisfaire ses aspirations unitaires, Balzac s'oriente (outre le magnétisme qui est devenu également un élément essentiel de sa pensée) vers le mysticisme :

---

<sup>14</sup> Les références aux romans de Sand renvoient à l'édition qui figure dans la bibliographie.

<sup>15</sup> *Histoire de ma vie*, IV<sup>e</sup> partie, chap. XV, t. II, p. 162.

<sup>16</sup> *Ibid.* En 1853, à la fin de sa longue préface aux *Œuvres* de Balzac (Houssiaux, 1855, 20 vol.), Sand commente ainsi la cruauté balzacienne (qu'elle trouve injuste d'ailleurs) : « Sceptique envers l'humanité (et en cela il était bien lui-même la personnification de l'époque), il frappe les anges sortis de son cerveau du même fouet dont il a déchiré les démons, et il leur dit, moitié riant, moitié pleurant : „Et vous aussi, vous ne valez rien, puisqu'il faut que vous soyez hommes ! Allez donc au diable avec le reste de la séquelle ! » « Honoré de Balzac », in *Autour de la table*, p. 202.

<sup>17</sup> Henri Gauthier, *Op. cit.*, p. 3.

<sup>18</sup> Selon Albert Béguin, « *Séraphîta* est l'oeuvre où il a le plus témérairement fait vivre, par plaisir d'invention ou par libre fantaisie, un personnage androgyne, déjà surnaturel et doué d'une surhumaine pureté. Cette création était, en quelque manière, une épreuve décisive de son propre pouvoir créateur. S'il pouvait donner vie à cet enfant de son imagination et, dans son roman, l'amener jusqu'au triomphe d'une parfaite spiritualisation terrestre, ne doutons pas qu'il y eût attaché une extrême importance. C'eût été comme la preuve que le pouvoir du poète était capable de mettre au monde un être soustrait aux lois destructrices du temps et aux impuissances de la nature infirme », *Op. cit.*, p. 95.



l'influence de certains ouvrages dont l'*Histoire critique du magnétisme animal* de Deleuze et *La Nouvelle Jérusalem* d'Edouard Richer, théosophe nantais est indéniable. Dans la théorie balzacienne des anges s'entremêlent donc plusieurs courants mystiques et scientifiques. On y découvre la tradition gnostique, les dogmes chrétiens, la théosophie swedenborgienne, les théories de Buffon, Leibniz, Charles Bonnet, le courant mystique romantique<sup>20</sup>. On sait que la *Chute d'un Ange* de Lamartine a fait un grand effet sur les idées religieuses de Balzac : le thème de la rédemption par le refus de la tentation terrestre, le sacrifice volontaire apparaissent plus d'une fois dans *La Comédie humaine*. Mais il est important de souligner (et les critiques s'accordent pour le dire) que Balzac n'était pas un mystique au sens propre du terme :

Il a voulu en revenir à une sorte d'Eglise primitive enrichie (ou encombrée) d'emprunts plus ou moins bien assimilés aux mystagogues, aux magiciens, aux magnétiseurs, aux astrologues, aux alchimistes. [...] A la lumière des sciences contemporaines, il cherche à comprendre les manifestations extérieures du mysticisme – extases, catalepsies, voyances, apparitions, visions – dont se méfient les véritables mystiques. [...] Ce mysticisme est donc en fait un mystico-scientisme cherchant à abattre les frontières qui séparent l'hérésie de l'orthodoxie, les sciences occultes des sciences officielles<sup>21</sup>.

Le cycle mystique s'ouvre en 1816 avec *Falthurne*, première ébauche de *Séraphîta* avant *Sténie*, roman épistolaire rédigé au cours des années 1819 et 1820. On découvre dans *Sténie* plusieurs thèmes de *La Comédie humaine* et des passages entiers que Balzac a transplantés dans les romans du *Livre Mystique*. Le *Falthurne* de 1816 comprend deux cahiers dont le premier (resté inachevé) raconte l'histoire d'une jeune fille appelée Minna qui soigne un croisé lèpreux abandonné de tous. Dans le second, on est le témoin de l'assomption céleste de Minna, qui, après avoir aimé un ange véritable ici-bas, monte au ciel et occupe sa place bien méritée parmi les chœurs célestes. Comme l'a noté Pierre Citron, « *Séraphîta* descend du second *Falthurne*, celui de 1823-1824, c'est-à-dire que la conception du principal personnage remonte très loin dans la pensée de Balzac. Il faut aller plus avant »<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Voir la note 9 de *L'Avant-Propos*, t. I, p. 8.

<sup>20</sup> Voir à ce propos Henri Gauthier, *Op. cit.*, chap. II, pp. 28-72.

<sup>21</sup> Michel Nathan, « Religion et roman : A propos de *Ursule Mirouët* », p. 86.

<sup>22</sup> « Sur deux zones obscures de la psychologie de Balzac », p. 18.

Balzac s'aventure dans l'angélisme et place l'être angélique au sommet de son œuvre, car, dans son optique, il constitue « la perfection de l'humain, une forme de l'Absolu »<sup>23</sup>. Minna est une première incarnation de ces anges que Balzac a empruntés à Swedenborg qui prétendait communiquer avec eux. Dans *Louis Lambert* il interprète ainsi la théorie du théosophe suédois :

Il y aurait en nous deux créatures distinctes. Selon Swedenborg, l'ange serait l'individu chez lequel l'être intérieur réussit à triompher de l'être extérieur. Un homme veut-il obéir à sa vocation d'ange, dès que la pensée lui démontre sa double existence, il doit tendre à nourrir l'exquise nature de l'ange qui est en lui. Si faute d'avoir une vue translucide de sa destinée, il fait prédominer l'action corporelle au lieu de corroborer sa vie intellectuelle, toutes ses forces passent dans le jeu de ses sens extérieurs, et l'ange périt lentement par cette matérialisation des deux natures. Dans le cas contraire, s'il substante son intérieur des essences qui lui sont propres, l'âme l'emporte sur la matière et tâche de s'en séparer. Quand leur séparation arrive sous cette forme que nous appelons la Mort, l'ange, assez puissant pour se dégager de son enveloppe, demeure et commence sa vraie vie. [...] Les individualités infinies qui différencient les hommes ne peuvent s'expliquer que par cette double existence (LL, XI, 617).

Les rapports de la théorie de Swedenborg et celle de Balzac posent des problèmes (la doctrine de Swedenborg elle-même est assez confuse), mais, malgré tout, c'est là que Balzac a puisé les fondements de son anthropologie cosmique<sup>24</sup>. Pierre-Georges Castex souligne que ces philosophies ne s'accordent pas cependant sur un point essentiel : « pour Swedenborg, l'ange est une seconde nature dans l'homme ; pour Balzac, l'état angélique est le terme idéal d'une ascèse accomplie par l'homme pour tenter d'accéder à une sphère d'existence supérieure par des métamorphoses de son être intérieur »<sup>25</sup>.

Il est important de noter que malgré son éducation antireligieuse<sup>26</sup>, le jeune Balzac éprouve un vif intérêt pour les anges de la religion chrétienne, qu' « il se

---

<sup>23</sup> Henri Gauthier, *Op. cit.*, p. 295.

<sup>24</sup> Pour les principales sources du „swedenborgisme” balzacien, voir l'Introduction à *Séraphîta* de Henri Gauthier, t. XI, pp. 702-706. Gauthier rappelle entre autres que « Balzac n'est pas un duplicateur d'idées ; il est un créateur de figures et de systèmes. [...] Il crée son propre mythe en construisant avec ses propres moyens son personnage. Et pour y parvenir, il dégage du courant mystique général une vision commune du monde et de l'homme qu'il reprend et formalise pour son propre compte », p. 706. Les années 1833-35 sont d'ailleurs une période ardente et mystique dans la vie de Balzac à cause aussi de ses amours avec Mme Hanska dont il a subi l'influence. S'ils n'étaient pas du même avis sur les questions religieuses, *Séraphîta* n'est pas moins dédié à la mystique Polonaise.

<sup>25</sup> Avant-propos de *L'Image de l'homme intérieur chez Balzac* de Henri Gauthier, p. XII.

<sup>26</sup> Son père athée et voltairien, sa mère, avec son mysticisme exacerbé, ont exercé sur lui une influence plutôt antireligieuse. Philippe Bertault fait remarquer que Mme Balzac « a rassemblé dans sa bibliothèque „plus de cent volumes” d'auteurs mystiques où paraissaient Saint-Martin, Swedenborg, Mlle Bourignon, Mme Guyon, Jacob Boehm, et elle les lisait. [...] „Ardente au

tint dès Vendôme, pour „voué à un commerce intime avec les esprits célestes”. Les anges allaient occuper une place surprenante dans ses pensées »<sup>27</sup>. Ce qui ne veut pas dire que Balzac fût croyant au sens propre et traditionnel du terme :

[II] aurait plutôt cru en un Principe éternel, impassible, qui laisse aller les choses, qu'en un Dieu providentiel. Toutefois le mysticisme ouvrait en lui une fissure par laquelle pouvait s'infiltrer un spiritualisme chrétien. L'homme n'est ni ange ni bête, mais, en refusant de faire la bête, il peut devenir ange, c'est-à-dire sauver la meilleure partie de soi : l'être intérieur, et accéder alors „aux abîmes supérieurs dans la profondeur de l'infini”<sup>28</sup>.

Cependant, Balzac reconnaît « la nécessité politique et l'utilité morale » du catholicisme comme dans *Le Médecin de Campagne*, où Benassis, le protagoniste parle en ces termes :

Autrefois je considérais la religion catholique comme un amas de préjugés et de superstitions habilement exploités desquels une civilisation intelligente devait faire justice ; ici, j'en ai reconnu la nécessité politique et l'utilité morale ; ici j'en ai compris la puissance par la valeur même du mot qui l'exprime. Religion veut dire LIEN, et certes le culte, ou autrement dit la religion exprimée, constitue la seule force qui puisse relier les espèces sociales et leur donner une forme durable (t. IX, 446-447)<sup>29</sup>.

Max Andréoli précise que la religion est envisagée par Balzac du point de vue social et non religieux, elle apparaît à ses yeux comme le synonyme de l'Ordre mis au service de l'Etat :

pour concilier le pouvoir de la loi avec le mouvement de la société, il faut d'abord une religion puissante, acceptée par les masses, qui agisse sur des moeurs stables en harmonie avec les conditions concrètes d'existence du peuple considéré ; et d'autre part, un gouvernement puissant qui permette au génie de combiner les lois et les mieux adaptées à l'état social : en d'autres termes, il faut une Monarchie et une Religion, concepts qu'on doit entendre dans leur acception la plus large, comme *pouvoir fort centralisé* et comme *lien social* puissant quelle qu'en soit par ailleurs la forme concrète, variable selon les époques et les climats ; le pouvoir politique gouverne le for externe et la religion le for interne, et de ces deux actions parallèles naît l'harmonie<sup>30</sup>.

---

merveilleux”, recourant fréquemment aux magnétiseurs célèbres et somnambules en vogue, elle cherche, comme tant d'autres, à remplacer la Foi par la Science, la Révélation par la Raison », *Balzac et la religion*, p. 18.

<sup>27</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, p. 23.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 102. Il est à noter que son ami, le monarchiste et catholique Jean Thomassy, a frappé peut-être sa sensibilité religieuse, car il avait l'intention de convertir Balzac, alors libéral et incroyant : « Vous ne sauriez concevoir combien votre talent grandirait s'il était fécondé par les idées morales et religieuses », voir la lettre du 30 octobre 1823, in H. de Balzac, *Correspondance*, t. I, p. 228.

<sup>29</sup> Voir aussi l'*Avant-Propos* de *La Comédie humaine*.

<sup>30</sup> *Le système balzacien.*, t. II, p. 478-479.

George Sand, elle aussi, subit l'influence des philosophes et celle des penseurs socialistes qu'elle a rencontrés ou lus. Elle emprunte à Leibniz l'idée de l'unité du monde sensible, à Leroux « la pensée d'un progrès continu au delà duquel toutes les âmes se reconnaîtront et se répondront »<sup>31</sup>. Si elle partage la conviction de Saint-Simon selon laquelle l'humanité va vers un avenir meilleur ou la croyance de Lamennais en le renouveau de l'Eglise catholique, elle n'en garde pas moins une certaine distance à l'égard de ces doctrines. Même dans le cas de la philosophie de Pierre Leroux, son adhésion n'est pas absolue : « La „Nouvelle Eglise” de Sand gardera un culte de la transcendance, un désir de communier avec le divin, un goût pour l'enthousiasme qui la distingue de Leroux »<sup>32</sup>. Selon la romancière, l'homme peut entrer en contact avec le principe divin : cette conception est illustrée par plus d'un de ses personnages. Cet aspect de l'homme était d'ailleurs peu apprécié et encore moins compris par le public contemporain – du moins par les „épiciers” comme elle disait – et par son éditeur, Buloz qui, désespéré, a souvent reproché à Sand d'écrire des oeuvres „trop mystiques”, c'est-à-dire non „négociables”, comme *Les Sept Cordes de la Lyre*, à la fois drame métaphysique et dialogue mystique<sup>33</sup>. Publié en 1839, cet ouvrage constitue d'ailleurs une étape importante dans l'évolution spirituelle de George Sand en formant avec *Spiridion* et la seconde *Lélia* une sorte de trilogie qui rappelle le *Livre mystique* de Balzac. René Bourgeois, dans l'introduction de son édition des *Sept Cordes*, fait remarquer, à juste titre, que malgré les différences non négligeables, il y a une ressemblance entre l'ascension de Séraphîta et celle de l'Esprit / Héléne<sup>34</sup> :

Balzac fut peut-être celui qui fit connaître à George Sand l'oeuvre de Swedenborg, selon l'hypothèse de M. P. Salomon. Quoi qu'il en soit, elle ne pouvait qu'être sensible au charme de Séraphîta, cet être de lumière, androgyne au charme double. L'Esprit de la lyre et Héléne semblent bien former, au terme de leur épreuve, un être de cette sorte. La scène finale des *Sept Cordes* n'est pas sans analogie avec

---

<sup>31</sup> Pierre Vermeylen, *Les idées politiques et sociales de George Sand*, p. 65.

<sup>32</sup> Frank Bowman, « George Sand, le Christ et le Royaume », p. 246.

<sup>33</sup> Les lettres de Sand à Buloz, à l'époque de la publication des *Sept Cordes* sont particulièrement intéressantes (*Corr.*, t. IV). Voir à ce sujet Anna Szabó, « Correspondance et discours apologétique », pp. 50-70.

<sup>34</sup> A propos des « influences » que G. Sand subit, il constate : « Mais faut-il parler, dans tous ces cas, d'influences ? George Sand trouve son bien partout, elle possède une étrange aptitude à prendre le ton, la manière de ceux qu'elle admire. De ces mille échos, elle compose une nouvelle harmonie... », *Ibid.*, p. 20.

l'Assomption de Séraphîta. Mais à la passivité des héros de Balzac s'oppose le mouvement de ceux de George Sand, comme à l'étrangeté du décor dans le roman s'oppose la familiarité de celui du drame<sup>35</sup>.

Ce qui relie encore et surtout les deux auteurs, ces enfants du siècle, c'est qu'ils cherchent une réponse, chacun à sa manière, aux questions qui n'ont pas cessé de tourmenter leur génération. Ils écrivent la majeure partie de leurs œuvres importantes dans une époque où les problèmes religieux et sociaux sont d'actualité, où tous ceux que les formes traditionnelles de la religion catholique ne satisfaisaient pas étaient à la recherche d'autres formes de croyance<sup>36</sup>. Balzac écrit dans la *Préface du « Livre mystique »* (1835-1836) que « le doute travaille en ce moment la France. Après avoir perdu le gouvernement politique du monde, le catholicisme en perd le gouvernement moral. [...] Quelle forme revêtira le sentiment religieux, quelle en sera l'expression nouvelle ? la réponse est un secret de l'avenir » (XI, 503). Michel Lichtlé fait remarquer dans l'*Introduction à Louis Lambert* que cette œuvre philosophique de Balzac illustre « l'aspiration romantique à une religion renouvelée, conforme aux exigences de l'âme moderne [...] » (XI, 586). Paul Viallaneix explique que les romantiques entendent par religion

non pas un ensemble original de dogmes et de rites, mais une expérience vécue. [...] Catholiques, pour la plupart, de confession ou de culture, ils connurent une Eglise qui ne prit à peu près aucune initiative théologique, puisque les nouveaux dogmes de l'Infaillibilité Pontificale et de l'Immaculée Conception ne furent promulgués par Rome qu'après 1870, alors que l'ère romantique était apparemment close. En revanche (et, peut-être, par conséquent), ils eurent une vie religieuse fort mouvementée, qui se caractérise par la générosité de ses élans, de ses interrogations, de ses inquiétudes, de ses espoirs et de ses égarements. La religion romantique n'eut pas de théologiens [...]. Mais elle eut des prophètes, des hommes qui avaient reçu le don du Verbe et qui, prenant la parole, disaient toujours plus qu'ils ne voulaient ou ne croyaient dire. [...] Ce sont des écrivains et le plus souvent, d'une manière ou d'une autre, des poètes<sup>37</sup>.

La nécessité de fonder une nouvelle Eglise, l'idée du retour à l'Eglise primitive, ces préoccupations sont constamment présentes sous la plume de Sand ; non seulement dans ses romans où la question de la foi est toujours capitale, mais

---

<sup>35</sup> p. 18. Quant à l'hypothèse de Pierre Salomon, voir *supra*, p. 5.

<sup>36</sup> « Tout mon siècle a cherché et cherche encore », écrit G. Sand dans son autobiographie (*OA.*, t. II, p. 98). Pour ses réflexions sur le catholicisme orthodoxe et sur sa quête d'une foi plus personnelle et plus tolérante, voir *ibid.*, p. 94-98.

<sup>37</sup> « La religion des romantiques », p. 1.

aussi dans sa correspondance. « Je suis communiste comme les premiers chrétiens en l'an 50 en notre ère. C'est pour moi l'idéal des sociétés en progrès, la religion qui vivra dans quelques siècles », écrit-elle, en 1851, à Pierre Bocage<sup>38</sup>. Par communisme elle entend « le désir et la volonté que, grâce à tous les moyens légitimes et avoués par la conscience publique, l'inégalité révoltante de l'extrême richesse et de l'extrême pauvreté disparaisse dès aujourd'hui pour faire place à un commencement d'égalité véritable »<sup>39</sup>, « le Communisme c'est le vrai Christianisme et une religion de fraternité »<sup>40</sup>. Francine Mallet souligne à propos de la politique utopiste et réformiste de Sand :

Imprégnée de l'évangile, comme d'autres génies, d'un nouveau christianisme, George Sand souhaite créer un évangile social, ou, tout au moins, faire revenir la société dite chrétienne à un plus grand respect de l'esprit évangélique. En même temps, elle a voulu bâtir, sur les débris de l'ancienne, une nouvelle religion, le christianisme purifié, servant en quelque sorte d'idéologie de combat. Il est inutile de souligner le modernisme et l'actualité de cette prise de position. Sa politique sera toujours marquée de l'esprit évangélique, il ne faut pas oublier<sup>41</sup>.

Les deux écrivains tentent de donner des explications sur l'insondable d'où naît une sorte d'angélisme personnel étroitement lié à la destinée de l'homme. « Aujourd'hui, comme au temps du docteur Sigier, il s'agit de donner à l'homme des ailes pour pénétrer dans le sanctuaire où Dieu se cache à nos regards » dit le narrateur dans *Les Proscrits* (XI, 538). Mais à côté de l'aspiration à la certitude, le doute est bien souvent là sans pour autant tuer toute espérance, comme le montre l'entretien de Genestas avec Bénassis dans *Le Médecin de Campagne* :

– [...] mais la terre est habitée par des hommes et non par des anges, nous ne sommes pas parfaits, dit Genestas à Bénassis.

– Vous avez raison, reprit Bénassis. Pour mon compte, j'ai rudement abusé de la faculté de commettre des fautes. Mais ne devons-nous pas tendre à la perfection ? La vertu n'est-elle pas pour l'âme un beau idéal qu'il faut contempler sans cesse comme un céleste modèle ?<sup>42</sup>

– Amen, dit le militaire (IX, 466).

---

<sup>38</sup> *Corr.* t. X, p. 345.

<sup>39</sup> Article paru en mai 1848, dans *La vraie République*, journal de Théophile Thoré. Cité par Francine Mallet, « George Sand n'a pas changé d'opinions politiques entre 1848 et 1871 », pp. 26-27.

<sup>40</sup> *Lettre aux Riches* du 12 mars 1848. Passage cité par Francine Mallet, *Ibid.*, p. 25.

<sup>41</sup> Francine Mallet, *Ibid.*, p. 18.

<sup>42</sup> La même idée à propos du roman, dans *l'Avant-Propos*.

Pour Wilfrid-Balzac, le doute peut être même utile dans la mesure où il empêche d'aller trop loin dans la recherche spirituelle, faute souvent commise par les passionnés de *La Comédie humaine*:

ses excès, sa vie tourmentée et ses fautes l'avaient souvent conduit vers la Foi, car le doute a deux côtés : le côté de la lumière et le côté des ténèbres. Wilfrid avait trop bien pressé le monde dans ses deux formes, la Matière et l'Esprit, pour ne pas être atteint de la soif de l'inconnu, du désir d'aller au-delà, dont sont presque tous saisis les hommes qui savent, peuvent et veulent (*Sér*, XI, 795).

Max Andréoli fait remarquer que le matérialisme pur représente le même danger que le spiritualisme pur : « les personnages de *la Comédie humaine* qui, pour quelque raison que ce soit, s'avèrent incapables de dépasser la vision matérialiste et mécaniste du monde courent sans remède à l'échec : c'est la première constatation qui s'impose à la lecture de l'œuvre »<sup>43</sup>.

Le doute, chez Sand aussi, est une caractéristique de son époque, un mal, mais un mal « salutaire » :

Il n'y a que les athées qui font du doute un crime et une honte, comme il n'y a que les faux braves qui prétendent n'avoir jamais manqué de force et de cœur. Le doute est le mal de notre âge, comme le choléra. Mais salutaire comme toutes les crises où Dieu pousse l'intelligence humaine, il est le précurseur de la santé morale, de la foi. Le doute est né de l'examen. Il est le fils malade et fiévreux d'une puissante mère, la liberté. Mais ce ne sont pas les oppresseurs qui le guériront. Les oppresseurs sont athées ; l'oppression et athéisme ne savent que tuer. La liberté prendra elle-même son enfant rachitique dans ses bras ; elle l'élèvera vers le ciel, vers la lumière, et il deviendra robuste et croyant comme elle. Il se transformera, il deviendra l'espérance, et, à son tour, il engendrera une fille d'origine et de nature divine, la connaissance, qui engendrera aussi, et ce dernier-né sera la foi<sup>44</sup>.

Bien plus tard, en 1854, dans la notice de *Lélia*, on retrouve la même idée : « je persiste à croire que le doute est un droit sous lequel la foi ne serait pas une victoire ou un mérite ». Anna Szabó note à ce propos que « le doute, comme étape quasi nécessaire dans la recherche des certitudes, son rôle positif et stimulant, est une des constantes de la pensée sandienne »<sup>45</sup>. A la fin de son œuvre autobiographique, George Sand formule un programme de „survivance”<sup>46</sup> pour l'homme de cette époque de crise afin qu'il puisse surmonter les obstacles soulevés par la société contemporaine<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> *Op. cit.*, t. I, p. 186.

<sup>44</sup> Préface (1842) de *Lettres d'un voyageur*, in *Préfaces de George Sand*, t. I, p. 98.

<sup>45</sup> *Ibid.*, note 448, p. 218.

<sup>46</sup> En adoptant, en partie et provisoirement, le point de vue balzacien.

<sup>47</sup> *Histoire de ma vie*, t. II, p. 457.

La présente étude propose une analyse à la fois parallèle et comparative des personnages „angéliques” de Balzac et de George Sand, autant d’incarnations de leurs préoccupations métaphysiques, personnages conçus dans l’espérance selon laquelle le perfectionnement de l’homme pourrait conduire à un monde meilleur. Il nous a semblé utile de mener l’analyse sur deux plans ce qui explique la division de ce travail en deux parties.

La première partie est centrée sur les personnages eux-mêmes : à travers le portrait physique et moral de chaque héros en voie de perfectionnement, en repérant tous les indices de l’être angélique des deux univers, nous avons essayé de définir sa nature.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes proposé de suivre les étapes du mouvement ascensionnel que réalise chacun des personnages angéliques, d’esquisser leur évolution à travers les sphères pour connaître la destinée qui les attend au terme de leur parcours spirituel.

Cette étude n’est pas un précis d’angélologie ; notre objectif est plus modeste : saisir l’essentiel des deux conceptions – les analogies aussi bien que les différences – , sans oublier les procédés particuliers à la mise en fiction dans les deux univers romanesques.



# PREMIÈRE PARTIE

## LA NATURE DE L'ANGE

### CHAPITRE I

#### LES INDICES DE L'ÊTRE ANGÉLIQUE

##### 1. Angélophanies

A côté des figures angéломorphes que l'on va étudier, on voit apparaître, dans les œuvres de Balzac aussi bien que dans celles de Sand, des anges „véritables” de la religion judéo-chrétienne même s'il est vrai que les angélophanies de ce genre ne sont pas fréquentes chez eux. L'ange n'apparaît comme „personnage” que dans *Indiana* de George Sand pour sauver la vie du couple Indiana-Ralph en train de commettre un suicide duel dans le ravin de Bernica. Grâce à une intervention d'ange (témoignant du rôle de la Providence dans les affaires humaines), notamment à celle de Raphaël (= Dieu guérit), ils peuvent renaître à une vie nouvelle. Du moins, c'est ainsi que Ralph explique cette aventure au narrateur du roman : « l'ange d'Abraham et de Tobie, ce bel ange blanc, aux yeux bleus et à la ceinture d'or, que vous avez vu souvent dans les rêves de votre enfance, descendit sur un rayon de la lune, et que, balancé dans la tremblante vapeur de la cataracte, il étendit ses ailes argentées sur ma douce compagne » (349). Il n'est pas sans importance de remarquer que l'archange Raphaël, l'ange de Tobie, guide des médecins<sup>48</sup>, y apparaît comme le guide personnel, l'ange gardien de Ralph pour le remplacer et le soutenir dans un moment particulièrement dramatique de la vie de l'héroïne. Dans l'univers de Sand, les anges sauvent et encouragent les êtres humains. Il n'est pas donc étonnant que Consuelo, la femme la plus intrépide des héroïnes sandiennes, est secondée par saint Michel (= Qui est comme Dieu), chef de l'armée céleste : Albert et Zdenko supposent que l'archange Michel l'a « fait passer à travers l'eau et les abîmes » (t. I, p. 351) pour pouvoir descendre dans la

---

<sup>48</sup> Et celui des voyageurs.

cave du Schreckenstein. « Il est possible, répondit Consuelo avec le sourire, que l'archange Michel s'en soit mêlé » (*Ibid.*).

Dans l'univers balzacien, les puissances aériennes se manifestent très discrètement, et elles ne se mêlent jamais de manière directe des affaires des personnages. Or elles sont « présents » à l'heure de la mort de M<sup>me</sup> de Mortsauf<sup>49</sup> ainsi qu'à la première rencontre d'Emmanuel de Solis et de Marguerite Claës qui a lieu devant un tableau de Guide<sup>50</sup>, *La Salutation angélique*, c'est-à-dire sous le signe de la Providence. Il ne faut pas oublier non plus qu'une représentation d'ange, en tant que source d'inspiration, joue un rôle particulier dans la genèse de *Séraphîta*. Balzac écrit à Louise dans une lettre datée de la fin de mars 1836 : « Si vous voulez voir la réalisation de cette figure, il faut aller dans l'atelier de M. Bra et demander à voir sa madone, et rester quelque temps devant l'ange de droite, là est Séraphîta »<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> « Oui, les anges veillaient Henriette ! Oui, leurs glaives brillaient au-dessus de ce noble front où revenaient les augustes expressions de la vertu qui en faisaient jadis comme une âme visible avec laquelle s'entretenaient les esprits de sa sphère. Les lignes de son visage se purifiaient, en elle tout s'agrandissait et devenait majestueux sous les invisibles encensoirs des Séraphins qui la gardaient » (*Lys*, X, 1206).

<sup>50</sup> Peintre italien Guido Reni dit le Guide (1575-1642).

<sup>51</sup> Cité par Henri Gauthier dans l'histoire du texte de *Séraphîta*, t. XI, p. 1603.

## 2. Son – parfum – lumière

### 2.1 Musique : instruments et voix

Dans *Gambara*<sup>52</sup>, le musicien génial éponyme de la nouvelle déclare que « la musique seule a la puissance de nous faire rentrer en nous-mêmes ; tandis que les autres arts nous donnent des plaisirs définis » (*Gam*, X, 480). Comme la musique est aussi le domaine où s'opère l'union de l'homme avec Dieu, elle constitue un univers dans lequel l'âme peut s'élever vers le monde divin :

La Religion, l'Amour et la Musique ne sont-ils pas la triple expression d'un même fait, le besoin d'expansion dont est travaillée tout âme noble ? Ces trois poésies vont toutes à Dieu, qui dénoue toutes les émotions terrestres. Aussi cette sainte Trinité humaine participe-t-elle des grandeurs infinies de Dieu, que nous ne configurons jamais sans l'entourer des feux de l'amour, des sistres d'or de la musique, de lumière et d'harmonie. N'est-il pas le principe et la fin de nos oeuvres ? (*DL*, V, 914)

La plupart des personnages balzaciens et sandiens entretiennent une relation étroite avec la musique. Dans *La duchesse de Langeais*, Antoinette de Langeais, devenue carmélite et organiste dans une île espagnole de la Méditerranée sous le nom de soeur Thérèse, joue d'un instrument de musique dont la voix puissante est seule capable d'exprimer ses sentiments pour le général de Montriveau et son désir d'accéder au monde spirituel<sup>53</sup> :

L'âme de religieuse vola vers lui sur les ailes de ses notes, et s'émut dans le mouvement des sons. La musique éclata dans toute sa puissance ; elle échauffa l'église. Ce chant de joie, consacré par la sublime liturgie de la Chrétienté romaine pour exprimer l'exaltation de l'âme en présence des splendeurs de Dieu toujours vivant, devint l'expression d'un coeur presque effrayé de son bonheur, en présence des splendeurs d'un périssable amour qui durait encore et venait l'agiter au-delà de

---

<sup>52</sup> Selon le témoignage de Balzac, c'est G. Sand qui lui a donné l'idée d'écrire une nouvelle musicale : « Vous devriez écrire ce que vous venez de dire » lui a-t-elle dit lors d'une soirée chez elle où l'on parlait musique. Voir la lettre de Balzac à Maurice Schlésinger, rédacteur de *la Gazette musicale*. *CH*, t. X, p. 1449.

<sup>53</sup> « L'orgue est certes le plus grand, le plus audacieux, le plus magnifique de tous les instruments créés par le génie humain. Il est un orchestre entier, auquel une main habile peut tout demander, il peut tout exprimer. N'est-ce pas, en quelque sorte, un piédestal sur lequel l'âme se pose pour s'élancer dans les espaces lorsque dans son vol, elle essaie de tracer mille tableaux, de peindre la vie, de parcourir l'infini qui sépare le ciel de la terre ? » (*DL*, V, 912).

la tombe religieuse où s'ensevelissent les femmes pour renaître épouses du Christ (*DL*, V, 912)<sup>54</sup>.

Wann-Chlore joue de la harpe devant Horace Landon qui se trouve subjugué par l'effet de ce jeu où lumière, parfum et sons s'entremêlent :

Elle s'assit devant nous, saisit sa harpe, leva les yeux au ciel avec une expression de génie et puis elle joua. Cette harmonie me pénétra comme la lumière quand elle traverse un corps diaphane ; je ne me sentis plus vivre ; mon âme n'eut plus qu'un sens ; et, les sons, s'élevant d'abord comme un nuage de parfums qui monte au ciel, me parurent venir d'en haut, semblables aux voix entendues par les bergers de l'Évangile. Je restai dans une attitude de stupeur, retenant mon halaine comme si elle eût troubler le pèlerinage de ces divins accords<sup>55</sup>.

Séraphîtüs, sur la montagne, au-dessus du monde où il passe quelques heures avec Minna, croit entendre la voix des harpes venant de l'au-delà qu'il compare avec celle des harpes humaines : « Ici, le bien éclate dans toute sa majesté ; en bas, j'entends les supplications et les angoisses de la harpe des douleurs qui vibre sous les mains de l'esprit captif. D'ici, j'écoute le concert des harpes harmonieuses » (*Sér*, XI, 744).

L'ange – le spirituel – se manifeste donc par la musique aussi, qui est « la causerie des anges » comme on lit dans *Les Maîtres sonneurs* (391), ou « la langue de l'infini » dans les *Sept Cordes*, (II, 2, 114). Dans *Le Compagnon du Tour de France*, la vision de Pierre Huguenin persiste après son retour du songe extatique, car « les cieux n'étaient pas encore refermés pour lui. Il ne dormait plus ; mais il voyait encore passer autour de lui des formes idéales, et les accords des lyres sacrées résonnaient ses oreilles » (256). Auprès de Séraphîta, Minna entend « des sons délicieux » (*Sér*, XI, 792) et quand le Séraphin balzacien vient dans le temple du village « plusieurs femmes entendent les sons d'un orgue immense » (*Sér*, XI, 789).

La voix des personnages angéliques, avec quelque chose de particulier et de suggestif qui lui est propre, est l'un des indices de la nature angélique. Elle est placée bien au-dessus de celle de tous les autres instruments. La voix céleste de

---

<sup>54</sup> Lorsque la sœur Thérèse finit de jouer de l'orgue, elle meurt au monde : « La musicienne, déploya tous les crêpes de la religieuse, et, après les derniers grondements des basses, qui firent frémir les auditeurs jusque dans leurs cheveux, elle sembla s'être replongée dans la tombe d'où elle était pour un moment sortie. Quand les aires eurent, par degrés, cessé leurs vibrations oscillatoires, vous eussiez dit que l'église, jusque-là lumineuse, rentrait dans une profonde obscurité » (*DL*, V, 913).

<sup>55</sup> Balzac, *Wann-Chlore* (1822, publié en 1825), in *Premiers romans 1822-1825*, t. 2, p. 821.

Séraphîta est « accompagnée de musiques » (Sér, XI, 788), celle de la comtesse de Mortsaufr possède une espèce de force élévatrice qui entraîne « l'âme dans un monde surhumain » (*Lys*, X, 995). La compréhension du langage des personnages angéliques n'est pas toujours facile : il faut qu'il y ait affinité voire communion entre l'âme de l'auditeur et l'ange pour que ce premier puisse entrer en communication directe avec le second. C'est le cas de David, vieux serviteur de Séraphîta, qui « comprend sans effort le langage des fleurs et des choses muettes » parce qu'il se fait fleur, lui-même, auprès de Séraphîta avec laquelle il vit dans une sorte de symbiose : « Ce bon vieillard ressemble à une plante chétive qui s'agite au moindre vent, qui s'épanouit au moindre rayon de soleil. Sa maîtresse, dont le langage incompréhensible est devenu le sien, est son vent et son soleil [...] » (Sér, XI, 788). Le langage immatériel de l'ange reste inaccessible pour Minna, fille appartenant au monde matériel : « Ses secrets ne sont pas les miens » dit-elle amèrement à propos de Séraphîta (Sér, XI, 789). Mais les dernières paroles un peu confuses du Séraphin adressées au couple Wilfrid-Minna parviennent à leur but car elles détonent dans l'âme de Wilfrid et de Minna « comme le premier accord de quelque musique céleste » (Sér, XI, 843). On voit donc que la compréhension de la musique, langage de l'âme angélique, n'est à la portée que de certains élus, seuls capables de franchir la frontière qui sépare les deux mondes, spirituel et humain. Gambara, « ce Louis Lambert de la musique »<sup>56</sup>, dont la tentative de reproduire ce langage aboutit à un échec total, souffre de la solitude du génie méconnu. Faute d'auditeurs aussi inspirés que lui, il reste seul à comprendre sa propre composition qui est une reproduction de la musique du ciel<sup>57</sup> :

[...] nous sommes victimes de notre propre supériorité, dit Gambara, à la fin de la nouvelle, à Massimilla. Ma musique est belle, mais quand la musique passe de la

<sup>56</sup> Lettre du 29 mai 1837, à M. Schlesinger, *Histoire du texte* déjà citée, p. 1451.

<sup>57</sup> Gambara compose ses opéras et ses symphonies dans l'extase. Le comte Andrea est témoin de l'une de ces extases : « Aussitôt Gambara tomba dans une extase musicale, et improvisa la plus mélodieuse et la plus harmonieuse cavatine que jamais Andrea devait entendre, un chant divin divinement chanté dont le thème avait une grâce comparable à celle de l' *O filii et filiae*, mais plein d'agrément que le génie musical le plus élevé pouvait seul trouver. Le comte resta plongé dans l'admiration la plus vive : les nuages se dissipèrent, le bleu du ciel s'entrouvrait, des figures d'anges apparaissaient et levaient les voies qui cachent le sanctuaire, la lumière du ciel tombait à torrents. Bientôt le silence régna. Le comte, étonné de ne plus rien entendre, contempla Gambara qui, les yeux fixes et dans l'attitude des tériakis, balbutiait le mot *Dieu*. Le comte attendit que le compositeur descendît des pays enchantés où il était monté sur les ailes diaprées de l'inspiration, et résolut de l'éclairer avec la lumière qu'il en rapporterait » (*Gam*, X, 510).

sensation à l'idée, elle ne peut avoir que des gens de génies pour auditeurs, car eux seuls ont la puissance de la développer. Mon malheur vient d'avoir écouté les concerts des anges et d'avoir cru que les hommes pouvaient les comprendre (*Gam*, X, 516).

En effet, ils ne sont pas nombreux qui possèdent le don d'entrer en communication avec l'esprit angélique dans ce bas monde. C'est à ces rares élus qu'appartiennent Etienne d'Hérouville dont le sens de l'ouïe est délicat<sup>58</sup> (*EM*, X, 959) et qui peut reconnaître ainsi l'ange en Gabrielle d'après la voix de la jeune fille. Lors de leur première rencontre Etienne chante d'une voix merveilleuse<sup>59</sup> une romance populaire et Gabrielle répète l'air de cette chanson : « En ce moment, une voix qu'il fut tenté d'attribuer à quelque sirène sortie de la mer, une femme répéta l'air qu'il venait de chanter » (*EM*, X, 938). C'est le chant donc qui établit la communication entre ces deux êtres angéliques et qui les protège contre l'énorme pouvoir paternel. Quand le père d'Etienne annonce à son fils qu'il doit épouser Mlle de Grandlieu<sup>60</sup>, c'est la voix de Gabrielle qui lui donne le courage de contredire son père et qui le ranime à la vie. Gabrielle, pour signaler sa présence, chante ces paroles :

*Une hermine  
Est moins fine,  
Le Lys a moins de fraîcheur.*

L'enfant maudit, que l'horrible phrase de son père avait plongé dans les abîmes de la mort, revint à la surface de la vie sur les ailes de cette poésie. Quoique déjà ce mouvement de terreur, effacé si rapidement, lui eût brisé le cœur, il rassembla ses forces, releva la tête, regarda son père en face pour la première fois de sa vie, échangea mépris pour mépris, et dit avec un accent de la haine : „Un gentilhomme ne doit pas mentir !” D'un bond il sauta vers la porte opposée à celle du salon et cria : „Gabrielle !” (*EM*, X, 959).

*Les Sept Cordes de la Lyre*<sup>61</sup> constitue un point important dans l'aspect musical de notre analyse, car George Sand s'écarte de toutes les formes, jusqu'ici

---

<sup>58</sup> Selon Lambert, « la vue et l'ouïe [...] sont sans doute les gaines d'un outil merveilleux » (*LL*, XI, 623). Etienne perçoit par le sens de l'ouïe ce qui reste caché aux autres.

<sup>59</sup> La voix d'Etienne a un accent divin : son chant « résonna dans le cœur comme une voix partie du ciel » (*EM*, X, 918). On l'appelle aussi « petit rossignole » (*Ibid.*) et devient le maître de chant de Gabrielle (*EM*, X, 941) dont les connaissances en musique n'étaient qu'instinctives (*EM*, X, 939).

<sup>60</sup> Etienne appartient à l'aristocratie, Gabrielle est la fille d'un médecin, d'un roturier, c'est la raison pour laquelle il doit épouser une femme noble.

<sup>61</sup> La publication de ce drame métaphysique (1839) est très proche de celle de *Spiridion* (1838), de la seconde *Lélia* (1839) et de *Consuelo* (1842-1844), trois manifestations du mysticisme sandien, et c'est une étape importante dans l'évolution spirituelle de George Sand.

examinées, de la présentation de ces êtres spirituels : l'ange y est fermé dans une lyre, c'est-à-dire dans un instrument de musique<sup>62</sup> : « je suis une parcelle de l'esprit de Dieu. Cette lyre est mon corps ; le son est divin, l'harmonie est Dieu » c'est ainsi que se présente l'Esprit de la lyre (II,1, 110). Cependant, on apprend qu'il a reçu ce corps matériel parce qu'il est tombé dans le péché de l'orgueil<sup>63</sup> et qu'il ne peut s'en évader qu'à l'aide d'un être humain capable de comprendre ses paroles. Etant donné que l'Esprit de la lyre ne peut se manifester que par la voix des cordes, du même coup, il se trouve limité dans ses possibilités de communication. Une seule créature humaine est capable de comprendre son langage spirituel : c'est Hélène Meinbaker, la fille adoptive d'Albertus. Il est à souligner que cette jeune fille, elle aussi, a des difficultés d'établir une relation avec son entourage. Et, elle passe aussi pour aliénée à cause des crises cataleptiques qu'elle subit de temps à autre. La folie d'Hélène est au fond « une forme suprême de sagesse »<sup>64</sup>, proche de l'exaltation des poètes qu'Albertus, le

---

<sup>62</sup> « La plus frappante des images symboliques est de toute évidence celle de la lyre elle-même. C'est là un véritable lieu commun de la poésie romantique, utilisé par Lamartine, Nodier, Shelley, Ballanche, Quinet... George Sand était cependant tentée d'en faire un motif personnel : à Nohant, le 11 août 1835, Michel de Bourges dessine pour elle une lyre dont les sept cordes ont une valeur symbolique : la Paix, la Guerre, les Douleurs, les Joies, Evocations, l'Amour, Dieu. Elle utilise la même image pour décrire son aventure intérieure, évoquant dans une lettre à Michel „les cordes de son être” mises à nu et vibrant sous sa main ; elle la reprend dans *Spiridion*, pour symboliser la libération spirituelle : „Quiconque a aimé la vérité a bien des cordes à briser avant de périr” [...] » écrit René Bourgeois dans l'introduction de l'oeuvre, *op. cit.*, p. 34.

<sup>63</sup> Adelsfreit, « le jour de sa mort, ayant mis la dernière main à la lyre, se prit d'un tel amour pour ce chef-d'œuvre, qu'il demanda [...] à Dieu de mettre son âme dans cette lyre, et [...] Dieu, pour le punir d'avoir ainsi joué avec son héritage céleste, [ le condamna ] vivre enfermé dans cet instrument jusqu'à ce qu'une main vierge de tout péché l'en délivrât » (III, 3, 146-147). Méphistophélès tire la leçon de l'histoire du luthier Adelsfreit racontée à Albertus : « C'est que le savant, comme l'artiste, se doit à la postérité. Le jour où l'amour de l'art et de la science devient une satisfaction égoïste, l'homme qui sacrifie l'avantage des autres hommes à son plaisir est puni dans son œuvre même. Elle reste enfouie, oubliée, inutile, pendant des siècles ; sa gloire se perd dans les nuages dont la superstition l'environne ; et, pour avoir dédaigné de se révéler à ses contemporains, il est condamné à n'être tiré de la poussière que par un esprit simple qui profite de ses découvertes et usurpe sa renommée » (III,3, 147).

<sup>64</sup> L'introduction de René Bourgeois, *op. cit.*, p. 29. Ernest Seillière suggère l'idée que la nature de la folie d'Hélène n'est pas facilement abordable pour la raison humaine : « Elle possède, nous a-t-on dit, *peu d'intelligence*, ses perceptions sont bornées, la moindre subtilité psychologique la fatigue et l'embarrasse : c'est une soeur par l'esprit des Zdenko, des Gottlieb et autres „innocents” inspirés de Dieu qui figurent à cette époque dans les romans „illuministes” de Sand. En revanche, pour avoir touché hardiment à la lyre magique qui donne son titre à l'ouvrage, elle a paru quelque temps frappée d'une *folie* qui est en même temps une *puissance*. Sa méditation n'a plus besoin de trouver une sanction dans les jugements de la *raison humaine* », *Les éducateurs mystiques de l'âme moderne. – II : George Sand, mystique de la passion, de la politique et de l'art*, Paris, Alcan, 1920, p. 267.

Hanz dit les mêmes à Albertus : « Hélène, dans sa folie, appartient encore à un autre ordre de puissance. Elle est absorbée dans une poésie si élevée, si mystérieuse, qu'elle semble être en

savant, juge inutile devant ses élèves parce que, selon lui, les poètes ainsi que sa fille adoptive ne peuvent partager ce type de sagesse avec les autres :

Toutes ces inspirations de la fièvre, toutes ces métaphores délirantes constituent un état de maladie purement physique durant lequel le cerveau de l'homme ne peut produire rien de vrai, rien d'utile, par conséquent rien de beau. Je comprends et je respecte la poésie ; mais je ne l'admets que comme une forme claire et brillante, destinée à vulgariser les austères vérités de la science, de la morale, de la foi, de la philosophie en un mot. Tout artiste qui ne se propose pas un but noble, un but social, manque son oeuvre. Que m'importe qu'il passe sa vie à contempler l'aile d'un papillon ou le pétale d'une rose ? J'aime mieux la plus petite découverte utile aux hommes ou même la plus naïve aspiration vers le bonheur de l'humanité. Les exaltés sont, selon vous, des sybilles inspirées, prêts à nous révéler de célestes mystères. Il est possible que, sous l'empire d'une exaltation étrange, ils aient un sens très étendu pour sentir la beauté extérieure des choses ; mais, s'ils ne trouvent une langue intelligible pour nous associer à leur enthousiasme, cette contention de l'esprit dans une pensée d'isolement ne peut être qu'un état dangereux pour eux, inutile pour les autres<sup>65</sup> (I,4, 64).

De ce point de vue purement utilitaire, la lyre, elle aussi, n'est qu'un objet inutile qui ne sert à rien, car il est impossible d'en tirer aucun son. « Ses cordes sont détendues ou rouillées, et le plus grand artiste ne pourrait les faire résonner... » (I,1, 52). Elle est mise durablement au service d'une intention égoïste, but contraire à la mission de l'art ; en suivant l'exemple du créateur de la lyre, l'héritier de l'instrument, le vieux Meinbaker, se réserve le droit de la posséder.

Dans ce drame philosophique, la folie et la musique se trouvent étroitement liées à tel point que leur alliance apparaît comme nécessaire dans la suite de l'histoire : elle est le seul moyen d'accéder au monde spirituel ou au moins de pouvoir saisir le langage des anges. C'est la musique qui cause la folie d'Hélène, jeune fille possédant un don de sensibilité extrême<sup>66</sup> qui la rend apte à prendre

---

commerce avec Dieu même, et n'avoir aucun besoin de sanction dans les arrêts de la raison humaine » (I,4, 64-65).

<sup>65</sup> Un élève, Wilhelm, plus sensible que son maître, pense autrement : « O maître ! Hélène n'est pas folle ! Elle est inspirée ». « Oui, elle est poète ; c'est une sorte de folie, folie sublime, et que je voudrais avoir un instant pour la connaître, et pour savoir au juste où finit l'inspiration et où commence la maladie » (III,1, 132) répond Albertus.

<sup>66</sup> A propos de la lyre Hélène dit à Hanz : « C'est mon héritage. On appelle cela *la folie* » (I,8, 100). Au moment où Hélène touche à la lyre pour la première fois et entend le son terrible que rendent les cordes de l'instrument, elle est en proie à une fièvre cérébrale qui détermine sa destinée (I,6, 78). A partir de ce moment son ouïe devient si sensible qu'elle doit abandonner ses leçons de piano (I,6, 76). Il est important de souligner qu'Hélène ne doit pas jouer de la lyre pour pouvoir établir un contact avec les esprits célestes. La première touchée à la lyre lui suffit d'entrer dans un état de réceptivité. Dans la grande scène où la lyre résonne magnifiquement grâce à Hélène, ce fait devient évident pour tous ceux qui en sont les témoins. Albertus : « Taisez-vous, parles bas du moins. Observez le prodige. Il y a ici beaucoup à apprendre. Ne voyez-vous pas que ses mains ne



contact avec les sphères spirituelles. Albertus tente de guérir sa pupille de cette curieuse maladie mentale, mais il n'arrive pas à la séparer de la lyre à laquelle elle appartient pour toujours. Leur hyménée mystique, précédée par une longue et dure épreuve initiatique, libère des entraves de la matière non seulement Hélène, fille des hommes, mais aussi l'Esprit prisonnier de la lyre.

Bref, Hélène est seule à comprendre la langue des anges<sup>67</sup>, mais la prophétie d'Adelsfreit, le luthier, cette faculté exceptionnelle sera un jour à la portée de tous les êtres humains – c'est l'expression d'une conviction d'auteur, celle de G. Sand dans le progrès infini et inéluctable de l'Humanité :

Un temps viendra où les hommes auront tous l'intelligence et le sentiment de l'infini, et alors ils parleront tous la langue de l'infini : la parole ne sera plus que la langue des sens ; l'autre sera celle de l'esprit. [...] Tout être intelligent sera une lyre, et cette lyre ne chantera que pour Dieu. La langue des rhéteurs et des dialecticiens sera la langue vulgaire. Et les êtres intelligents entendront les chants du monde supérieur. Comme l'oeil saisira le spectacle magnifique des cieux et surprendra les merveilles cachées de l'ordre infini, l'oreille saisira le concert sublime des astres et surprendra les mystères de l'harmonie infinie. Ceci ne sera pas une conquête des sens, mais une conquête de l'esprit. C'est l'esprit qui verra le mouvement des astres, c'est l'esprit qui entendra la voix des astres. L'esprit aura des sens, comme le corps a des sens. Il se transportera dans les mondes de l'infini et franchira les abîmes de l'infini. Cette oeuvre est commencée sur la terre. L'homme s'élève, par chaque siècle, de cent mille et de cent millions de coudées au-dessus du limon dont il est sorti. [...] L'homme comprendra enfin que, si le métal a une voix, si le bois, si les viscères et le larynx des animaux, si le vent si la foudre, si l'onde ont une voix si lui-même a, dans ses organes matériels, une puissante voix, son âme, et l'univers, qui est la patrie de son âme, ont des voix pour s'appeler et se répondre. Il comprendra que la puissance de l'harmonie n'est pas dans le son produit par le bois ou le métal, encore moins dans le puéril exercice des doigts ou de la glotte, pas plus que le mouvement perpétuel n'est pas dans les machines de bois ou de métal que peut créer une main industrielle. Les sens ne sont que les serviteurs de l'esprit, et ce que l'esprit ne comprend pas, la main ne peut le créer. Je créerai une lyre qui n'aura pas d'égale. L'ivoire le plus solide, l'or le plus pur, le bois le plus sonore, y seront employés. J'y déploierai toute la science du musicien, tout l'art du luthier. Les mains les plus habiles et les plus exercées

---

sont pas posées sur la lyre ? Son bras gauche seul soutient l'instrument appuyé sur son sein, et comme si les pulsations de son coeur brûlant, comme si un souffle divin émané d'elle suffisaient à faire vibrer les cordes, sans le secours d'aucun art humain, la lyre chante sur un mode inconnu quelque chose d'étrange ». Hanz : « Oh ! oui, je vois le miracle ! Je savais bien que cette créature appartenait à un monde supérieur ! » (I,8, 103)

<sup>67</sup> Elle est encouragée par les Esprits célestes qui lui disent : « Ecoute, écoute, ô fille de la lyre ! les divins accords de la lyre universelle. Tout cet infini qui pèse sur ton être, et qui l'écrase de son immensité, peut s'ouvrir devant toi, et te laisser monter comme une flamme pure, comme un esprit subtil ! Que tes oreilles entendent et que tes yeux voient ! Tout est harmonie, le son et la couleur. Sept tons et sept couleurs s'enlacent et se meuvent autour de toi dans un éternel hyménée. [...] » (II,1, 110).

Il est à noter que Méphistophélès, « dont l'ouïe est très fine » (IV,3, 167), a le pouvoir d'interpréter les paroles de la lyre et de partager ses connaissances avec Albertus qu'il peut manipuler à sa guise.

n'en tireront pourtant que des chants vulgaires, si l'esprit ne les dirige, et si le souffle divin n'embrasse l'esprit (II,4, 121-122).

La lyre se révèle donc comme un perpétuel symbole, elle finit par avoir une dimension universelle voire cosmique<sup>68</sup>. Le testament du vieux luthier, où il n'est pas difficile de repérer bien des idées de Swedenborg, ouvre un vaste horizon sur l'avenir avec l'image grandiose du perfectionnement de l'humanité toute entière. Il s'y dessine aussi, sinon avant tout, à travers l'évocation des „correspondances”, des analogies universelles, l'espoir de retrouver l'unité perdue du monde.

C'est également par la musique que se réalise l'union de Consuelo et d'Albert, ces âmes angéliques de George Sand. Dans le château de Riesenbourg, la Zingarella douée d'une voix magnifique enseigne la musique à la jeune baronne Amélie, fiancée du comte Albert. Au lieu des cavatines à grand effet, elle lui propose d'essayer des motifs simples et sérieux, extraits des chants religieux de Palestrina puisque, comme elle l'explique, cette musique est « admirablement écrite pour la voix, outre qu'elle est sublime de pensées et d'intentions » (*Consuelo*, t. I, 255). Consuelo, interprète de génie, en fait la démonstration et son chant subjugué le sombre Albert :

Elle s'assit à l'épinette, et commença se faire entendre. C'était la première fois qu'elle éveillait autour d'elle les échos du vieux château ; et la sonorité de ces hautes et froides murailles lui causa un plaisir auquel elle s'abandonna. Sa voix, muette depuis longtemps, depuis le dernier soir qu'elle avait chanté à San-Samuel et qu'elle s'y était évanouie brisée de fatigue et de douleur, au lieu de souffrir de tant de souffrances et d'agitations, était plus belle, plus prodigieuse, plus pénétrante que jamais. [...] la figure pâle et pensive d'Albert se montra tout à coup en face des deux jeunes filles, au milieu de la chambre, et resta immobile et singulièrement attendrie jusqu'à la fin du morceau. C'est alors seulement que Consuelo l'aperçut, et en fut un peu effrayée. Mais Albert, pliant les deux genoux et levant vers elle ses grands yeux noirs ruisselants de larmes, s'écria en espagnol sans le moindre accent germanique :

„O Consuelo, Consuelo te voilà donc enfin trouvée !

– Consuelo ? s'écria la jeune fille interdite, en s'exprimant dans la même langue. Pourquoi, seigneur, m'appellez-vous ainsi ?

– Je t'appelle consolation, reprit Albert toujours en espagnol, parce qu'une consolation a été promise à ma vie désolée, et parce que tu es la consolation que Dieu accorde enfin à mes jours solitaires et funestes.

– Je ne croyais pas, dit Amélie avec une fureur concentrée, que la musique pût faire un effet si prodigieux sur mon cher cousin. La voix de Nina est faite pour accomplir des miracles [...]”.

---

<sup>68</sup> A la scène première de l'acte second, le chœur des Esprits célestes chante que « l'univers est une lyre » (110) et parle de la « lyre universelle » (111).

Albert ne parut pas avoir entendu un mot de ce que disait sa fiancée. Il restait à genoux, regardant Consuelo avec une surprise et un ravissement indicibles, lui répétant toujours d'une voix attendrie :

– Consuelo, Consuelo !

„Mais comment donc vous appelle-t-il ? dit Amélie avec un peu d'emportement à sa compagne.

– Il me demande un air espagnol que je ne connais pas, répondit Consuelo fort troublée ; mais je crois que nous ferons bien d'en rester là, car la musique paraît l'émouvoir beaucoup aujourd'hui.”

Et elle se leva pour sortir.

„Consuelo, répéta Albert en espagnol, si tu retires de moi, c'en est fait de ma vie, et je ne veux plus revenir sur la terre !”

En parlant ainsi, il tomba évanoui à ses pieds ; et les deux jeunes filles, effrayées, appelèrent les valets pour l'emporter et le secourir (t. I, 255-256).

Si je cite cette scène presque dans son intégralité, c'est qu'elle est fondamentale de notre point de vue ; elle attire l'attention sur deux faits particulièrement importants. Ce qui est significatif d'abord, c'est qu'il n'existe aucune difficulté de compréhension entre les deux personnages : ils parlent la même langue, l'espagnol<sup>69</sup>. Les autres cependant ne comprennent rien à ce qu'ils disent. Cette scène montre ensuite la toute-puissance de la voix magnifique et céleste de Consuelo : à partir de ce moment-là, s'il est privé du chant de la jeune fille, Albert retombe dans le plus sombre délire d'où seule Consuelo sera capable de le faire revenir. Par son deuxième chant, Consuelo produit un miracle : l'esprit d'Albert se manifeste, alors que le jeune homme n'est plus dans le château, car disparu on ne sait pas où :

Consuelo, attendrie, se mit au clavecin, et chanta un cantique espagnol en l'honneur de Notre-Dame-de-Consolation, que sa mère lui avait appris dans son enfance, et qui commençait par ces mots : *Consuelo de mia alma*, „Consolation de mon âme”, etc. Elle chanta d'une voix si pure et avec un accent de piété si naïve, que les hôtes du vieux manoir oublièrent presque le sujet de leur préoccupation, pour se livrer au sentiment de l'espérance et de la foi. Un profond silence régnait au dedans et au dehors du château ; on avait ouvert les portes et les fenêtres, afin que la voix de Consuelo pût s'étendre aussi loin que possible, et la lune éclairait d'un reflet verdâtre l'embrasure des vastes croisées. Tout était calme, et une sorte de sérénité religieuse succédait aux angoisses de l'âme, lorsqu'un profond soupir exhalé comme d'une poitrine humaine vint répondre aux derniers sons que Consuelo fit entendre. Ce soupir fut si distinct et si long, que toutes les personnes présentes s'en aperçurent [...] (t. I, 259).

---

<sup>69</sup> Consuelo « s'exprimait toujours en espagnol avec Albert » (t. I, 351). Donc l'espagnol peut être considéré entre eux comme une langue à part, une langue pour ainsi dire chiffrée que ne comprend personne d'autre dans leur entourage.

Le soupir d'Albert répond à la voix de Consuelo qui, d'après le ton plaintif comprend que le malheureux comte n'est pas fou du tout :

une voix me crie au fond de l'âme que c'est le plus beau type du juste et du saint qui soit sorti des mains de la nature. Et si des rêves pénibles, des illusions bizarres ont obscurci la lucidité de sa raison, s'il est devenu aliéné enfin, comme ils le croient, c'est la contradiction aveugle, c'est l'absence de sympathie, c'est la solitude du coeur, qui ont amené ce résultat déplorable (t. I, 267).

Pour sauver l'âme d'Albert, Consuelo doit descendre dans sa demeure souterraine située dans la grotte du Schreckenstein ; cette dimension spatiale est un signe de la profonde crise psychique du jeune homme. Il faut noter que c'est finalement le message d'Albert qui convainc Consuelo de tenter ce voyage souterrain, non sans danger<sup>70</sup>. Ce message est une citation du psaume de la pénitence qui commence ainsi : *De profundis clamavi ad te*. Elle l'a trouvé dans « une fameuse bible ancienne, dite Kralic, éditée en 1579, posée par quelqu'un sur son épinette, et ne trouva aucune autre indication, aucune note marginale, aucun billet. Mais ce simple cri de l'abîme, et pour ainsi dire des profondeurs de la terre, n'était-il pas assez significatif, assez éloquent ? » (t. I, 312-313) Le jeu de violon d'Albert que Consuelo entend sous le Schreckenstein est une scène-clé de l'histoire ; ici aussi la musique est révélation : elle révèle à Consuelo la grandeur d'âme du jeune homme en même temps que la nature des liens mystérieux qui existent entre eux :

Elle rêvait depuis quelques minutes, ne sachant comment s'annoncer, lorsque le son d'un admirable instrument vint frapper son oreille : c'était un Stradivarius chantant un air sublime de tristesse et de grandeur sous une main pure et savante. Jamais Consuelo n'avait entendu un violon si parfait, un virtuose si touchant et si simple. Ce chant lui était inconnu ; mais à ses formes étranges et naïves, elle jugea qu'il devait être plus ancien que toute l'ancienne musique qu'elle connaissait. Elle écoutait avec ravissement, et s'expliquait maintenant pourquoi Albert l'avait si bien comprise dès la première phrase qu'il lui avait entendu chanter. C'est qu'il avait la révélation de la vraie, de la grande musique. Il pouvait n'être pas savant à tous égards, il pouvait ne pas connaître les ressources éblouissantes de l'art ; mais il avait en lui le souffle divin, l'intelligence et l'amour du beau (t. I, 327).

Consuelo, pour qui la musique populaire jouée par Albert est encore un domaine inconnu, croit la musique d'Albert supérieure à celle qu'elle pratiquait

---

<sup>70</sup> La descente de Consuelo dans la demeure souterraine d'Albert peut être considérée comme un voyage initiatique, une variante de la descente d'Orphée aux Enfers que François Laforge analyse en détail dans son étude. Voir « Structure et fonction du mythe d'Orphée dans *Consuelo* de George Sand », *RHLF*, Janvier-février 1984, pp. 53-66.

dans le théâtre devant le public. Elle désire la connaître non seulement pour se perfectionner, mais aussi pour pouvoir comprendre Albert, la nature de sa folie et de son génie. Au bout d'un certain temps, Consuelo lui propose de se faire comprendre à l'aide de la musique qui pourrait le conduire à la vie normale :

Puisque la musique est un langage plus complet et plus persuasif que la parole, lui dit-elle, pourquoi ne le parlez-vous jamais avec moi, vous qui le connaissez peut-être encore mieux ? [...] je n'ai jamais entendu tirer d'un violon une voix divinement humaine qu'une seule fois dans ma vie, et c'était par vous, Albert ; c'était dans la grotte du Schreckenstein (t. I, 385).

Pour l'âme d'Albert le chant de Consuelo est un remède céleste, capable d'apaiser toutes ses souffrances :

Consuelo, s'écria-t-il, tu connais le chemin de mon âme. Tu possèdes la puissance refusée au vulgaire, et tu la possèdes plus qu'aucun être vivant en ce monde. Tu parles le langage divin, tu sais exprimer les sentiments les plus sublimes, et communiquer les émotions puissantes de ton âme inspirée. Chante donc toujours quand tu me vois succomber. Les paroles que tu prononces dans tes chants ont peu de sens pour moi ; elles se sont qu'un thème abrégé, une indication incomplète, sur lesquels la pensée musicale s'exerce et se développe. Je les écoute à peine ; ce que j'entends, ce qui pénètre au fond de mon cœur, c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration. La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini ; et, quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a puisé de divin et d'éternel dans le sein du Créateur. Tout ce que ta bouche me refuse de consolation et d'encouragement dans le cours ordinaire de la vie, tout ce que la tyrannie sociale défend à ton cœur de me révéler, tes chants me le rendent au centuple. Tu me communique alors tout ton être, et mon âme te possède dans la joie et dans la douleur, dans la foi et dans la crainte, dans le transport de l'enthousiasme et dans les langueurs de la rêverie (t. I, 384-385).

En fin de compte, le jeu de violon d'Albert peut être considéré comme l'équivalent du chant de Consuelo : musique populaire et musique sacrée se complètent et se rejoignent : leur union, avec tout ce qu'elles expriment, est susceptible d'ouvrir une nouvelle dimension pour le perfectionnement du couple. Albert pressent cette possibilité de pouvoir entrer avec Consuelo dans une nouvelle phase de son existence : « Si j'ai jamais le bonheur d'unir dans une prière selon mon cœur, ta voix divine, Consuelo, aux accents de mon violon, sans aucun doute je m'élèverai plus haut que je n'ai jamais fait, et ma prière sera plus digne de la Divinité » (t. I, 386-387). Consuelo, fascinée par la musique d'Albert, commence à croire, elle aussi, à la puissance unificatrice de la musique, qu'elle soit sacrée ou profane, qui l'élèverait à une hauteur à laquelle la Zingarella

n'espérait jamais pouvoir atteindre : « En se voyant réhabilitée, comme elle croyait avoir droit de l'être, par un homme sérieux et pénétré, elle sentit sa poitrine s'élargir et son coeur battre plus à l'aise, comme s'il l'eût fait entrer dans la véritable région de sa vie » (t. I, 388-389). La musique prend encore un autre aspect dans la scène où Consuelo entend encore une fois le jeu de violon d'Albert qui parle „par la bouche de Satan” (t. I, 419), comme une prière pour réhabiliter celui-ci, motif important du roman auquel nous allons revenir plus loin.

## 2.2. Fleurs d'esprit

Dans l'univers des deux auteurs une correspondance spirituelle s'établit entre ange et fleur, car en partie, c'est grâce au parfum floral que la „matérialisation” de l'ange se réalise. Dans *Séraphîta*, Becker explique les idées de Swedenborg sur les Esprits Angéliques selon lesquelles « ces Esprits sont, pour ainsi dire, les fleurs de l'humanité qui s'y résume et travaille à s'y résumer » (*Sér*, XI, 777). Le parfum, souffle de l'esprit, est en rapport étroit avec le monde divin dont l'ange est la manifestation la plus parfaite. *Les Esprits des fleurs* de Lamartine illustre bien notre exemple : le poème évoque un bouquet de fleurs dont le parfum échappé est „matérialisé” par deux figures d'ange, l'un flottant, l'autre en train d'expirer :

Cet ange flottant des prairies,  
Pâle et penché comme ses lis,  
C'est une de mes rêveries  
Restée aux fleurs que je cueillis.

Et sur ses ailes renversés  
Celui qui jouit d'expirer,  
Ce n'est qu'une de mes pensées  
que vos lèvres vont respirer<sup>71</sup>.

L'essence angélique des personnages de Balzac et de Sand se révèle plus d'une fois grâce au parfum délicat qu'ils exhalent autour d'eux. Cet emploi

---

<sup>71</sup> *Méditations*, Ed. Garnier Frères, Paris, 1968, v. 25-32.

métaphorique des parfums est assez fréquent dans notre corpus. Lorsque le parrain d'Ursule Mirouët entre dans la chambre de la jeune fille, il y respire « un parfum du ciel » (*UM*, III, 836). Consuelo, arrivée chez la famille de Rudolstadt, répand, elle aussi, une odeur qui fait du bien :

Ses vieux hôtes, simples et affectueux, n'eurent pas besoin d'autre lumière que celle de leur généreux instinct pour aspirer, si je puis ainsi dire, le parfum mystérieux qu'exhalait dans leur atmosphère intellectuelle l'âme angélique de Consuelo. Ils éprouvèrent, en la regardant, un bien-être moral dont ils ne se rendirent pas bien compte, mais la douceur les remplit comme d'une vie nouvelle (t. I, p. 243).

La source profonde de l'influence bénéfique de la présence de Consuelo reste cependant ignorée pour la famille ne faisant pas partie des initiés : « Il ne leur vint pas à l'esprit d'attribuer à la présence de Consuelo le miracle qui venait de s'accomplir dans leur intérieur. Ils en recueillirent le bienfait sans en reconnaître la source » (244).

A une autre étape de sa formation, lors de la scène fameuse du jardin du chanoine, on voit Consuelo contemplant des fleurs :

[elle] cherchait dans son esprit le rapport de la musique avec les fleurs [...]. Il y avait longtemps que l'harmonie des sons lui avait semblé répondre d'une certaine manière à l'harmonie des couleurs ; mais l'harmonie de ces harmonies, il lui sembla que c'était le parfum. En cet instant, plongée dans une vague et douce rêverie, elle s'imaginait entendre une voix sortir de chacune de ces corolles charmantes, et lui raconter les mystères de la poésie dans une langue jusqu'alors inconnue pour elle [...] (t. II, p. 132)<sup>72</sup>.

Dans *Le Compagnon du Tour de France*, Pierre Huguenin, „frappé” du parfum « des roses et des lis » (256) qu'Yseult, « cet ange rayonnant de sagesse et de beauté », avait laissés sur le gazon, tombe en extase : « l'esprit du dormeur, porté par les fleurs, montait comme elles vers le ciel, et s'élevait, heureux et puissant, avec cette végétation sans repos et sans limite » (255). Ce délire est précédé de l'apparition d'Yseult : cette « figure aérienne, dont les pieds légers touchaient à peine le gazon, et dont les bras étaient chargés d'une gerbe des plus belles fleurs [...], faisait paisiblement sa poétique récolte du matin [...] tout entourée de fleurs

---

<sup>72</sup> Il est inutile de rappeler la parenté qu'entretient cette réflexion, nourrie de l'héritage occultiste du 18<sup>e</sup> siècle, avec les *Correspondances* de Baudelaire. Le thème des „correspondances” est aussi un élément fondamental de la cosmologie balzacienne. Cf. Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, p. 131.

qui jonchaient le gazon à ses pieds » (250). Yseult et le parfum de ses fleurs se confondent donc pour créer les conditions de l'angélisation dans le cadre d'un vol onirique issu d'un rêve extatique. Cet épisode, dans lequel les parfums s'exhalent bien avant que Pierre puisse les sentir (car il est attiré d'abord par l'aspect visuel, par la beauté de la jeune fille et des fleurs), constitue finalement le point de départ d'une série de visions troublantes que Pierre ressent tout au long de l'histoire et dont il ne peut se débarrasser. De temps en temps, il se croit fort et « maître de lui-même » (264), mais il finit par reconnaître l'impuissance de ses efforts face à ce pouvoir surnaturel : « il lui semblait que, s'il eût effleuré seulement la robe d'Yseult, la terre se fût dérobée sous lui, et qu'il serait retombé dans l'empire des songes »<sup>73</sup> (*Ibid.*).

Le thème des correspondances, omniprésent dans l'univers balzacien, s'exprime, entre autres, dans ces propos de Séraphîta : « Je sais où croit la fleur qui chante, où rayonne la lumière qui parle, où brillent et vivent les couleurs qui embaument » (*Sér.*, XI, 806). Le cas de Camille Maupin dans *Béatrix* est un exemple significatif de ce point de vue-là puisque c'est sous l'influence de différentes sensations (parmi lesquelles l'odorat joue un rôle primordial) qu'elle se tourne vers Dieu et opte pour la vocation religieuse :

Elle tira de sa poche une petite boîte où elle avait mis, en cas de soif, des pastilles à la fraise ; elle en prit plusieurs ; mais, tout en les savourant, elle ne put s'empêcher de remarquer que les fraises, qui n'existaient plus, revivaient cependant dans leurs qualités. Elle conclut de là qu'il en pouvait être ainsi de nous. La mer lui offrait alors une image de l'infini. Nul grand esprit ne peut se tirer de l'infini, en admettant l'immortalité de l'âme, sans conclure à quelque avenir religieux. Cette idée la poursuivit encore quand elle respira son flacon d'eau de Portugal. [...] elle sentit mourir la femme en elle, et se dégager *la noble et angélique créature voilée jusqu'alors par la chair*<sup>74</sup> (*B.*, II, 807-808).

On voit que c'est la sensation olfactive qui achève et couronne en quelque sorte cette chaîne de correspondances qui déclenche en Camille ce mouvement transformateur et régénérateur. La stimulation olfactive révèle pour elle l'immortalité de l'âme et la totalité divine. Le parfum, comme l'émanation du divin se retrouve ailleurs chez Balzac : « on respire les pensées de Dieu comme un

---

<sup>73</sup> Lucette Czyba fait remarquer que « Les fleurs que porte la jeune fille n'impliquent aucune sensualité. Fleurs-„relique”, elles signifient le culte du compagnon menuisier » pour la femme aimée. Voir « La femme et le prolétaire dans Le Compagnon du Tour de France », p. 29.

<sup>74</sup> C'est moi qui souligne.



parfum », dit Séraphitüs (XI, 744). Il est à noter que Camille aspire à survivre comme un parfum dans la vie de Calyste : « Laissez-moi, cher, être quelque chose comme un parfum dans les fleurs de votre vie, m’y mêler à jamais sans vous être importune. Je vous devrai sans doute le bonheur de la vie éternelle [...] » (B, II, 840).

Le thème floral presque omniprésent dans les œuvres de Balzac et de George Sand, évoque dans la plupart des cas, la figure de la femme-fleur ; comparer les personnages féminins à telle ou telle fleur, surtout rare et exotique est un cliché romantique bien connu<sup>75</sup>. Cependant, sous la plume de Balzac et de Sand, le cliché se transforme, dans la plupart des cas, en une image plus originale, chargée bien souvent de connotations spirituelles. Après Consuelo et Yseult, Mme de Mortsauf qui est, elle aussi, du moins en partie, l’incarnation parfaite du mythe de la femme-fleur apparaît comme une fleur du ciel : « Elle était [...] LE LYS DE CETTE VALLEE où elle croissait pour le ciel, en la remplissant du parfum de ses vertus » (*Lys*, X, 987). Aux yeux de Félix, Henriette de Mortsauf est l’envoyée du ciel, l’incarnation de cette figure vague et mystérieuse dont il a espéré la consolation dans son enfance malheureuse : « Le jour où je m’accusai d’avoir maudit l’existence, mon confesseur me montra le ciel où fleurissait la palme promise par le *Beati qui lugent !* du Sauveur » (*Lys*, X, 975)<sup>76</sup>. Henriette devient pour lui un de ces « anges chargés de façonner [son] âme à de divines destinées » et de donner à ses yeux « la faculté de voir l’esprit intime des choses » (X, 976). Ce n’est pas un hasard si « cette femme, la fleur de son sexe » (*Lys*, X, 987),

---

<sup>75</sup> Indiana est une « belle fleur exotique » (*Indiana*, 60), Jeanne apparaît comme « l’aster des prés » et « la fleur de l’égantier » (*Jeanne*, 38), Edmée de Mauprat donne son nom même à « une plante fort jolie » (*Mauprat*, 181), *Edmea sylvestris*, découverte en Amérique. Lucie La Quintinie est une « forte plante » (*Mademoiselle La Quintinie*, 180), dans la première *Lélia*, Trenmor compare Lélia à une « fleur flétrie, battue des vents, brisée » (52). Gabrielle Beauvuloir est un lys (*EM*, X, 959), Véronique Grasslin une « fleur de piété vraie, violette parfumée de vertus » (*CV*, IX, 677), Esther « était belle comme un lys penché sur sa tige » (*SM*, VI, 470). Et on pourrait encore multiplier les exemples. Un dernier exemple apparemment différent, mais non moins fonctionnel : lors de sa première rencontre avec Vautrin, Lucien, ce jeune homme efféminé, tient à la main des fleurs tout à fait ordinaires, « un gros bouquet de *sedum*, une fleur jaune qui vient dans le caillou des vignobles » (*IP*, V, 689).

<sup>76</sup> Séraphîta, « ce lys de la Norvège » (*Sér*, XI, 797) est aussi, comme Mme de Mortsauf, de la lignée des fleurs célestes. Dans *La Comédie humaine* on peut découvrir aussi le pôle opposé de cette catégorie. Il s’agit de la fleur „matérielle” donc artificielle créée par Balthazar Claës : « une tulipe Gueule-de-dragon que Balthazar possédait seul. Cette fleur, nommée tulipa Claësiana, réunissait les sept couleurs, et ses longues échancrures semblaient dorées sur les bords » (*RA*, X, 710).

auprès de laquelle Félix « se respirait un parfum du ciel » (*Lys*, X, 1129) vit à Clochegourde dans un « castel ouvrage comme une fleur » (*Lys*, X, 991)<sup>77</sup>.

Dans *L'Enfant maudit*, Etienne d'Hérouville vit comme une fleur (*EM*, X, 914). Comme l'a noté Henri Gauthier, « Etienne se fait „fleur” pour participer à la nature terrestre [...]. Le destin d'Etienne d'Hérouville [...] est d'accéder à l'état d'ange par la communion avec la nature, pensée divine, et de se fondre dans l'amour universel »<sup>78</sup>. Louis Lambert qui a reçu en partage une vie éphémère, apparaît comme une « fleur née sur le bord d'un gouffre, [qui] devait y tomber inconnue avec ses couleurs et ses parfums inconnus » (*LL*, XI, 692). En outre, il est à rappeler que Louis Lambert possède un organe d'odorat très fin à tel point que « la privation de l'air pur et parfumé des campagnes dans lequel il avait jusqu'alors vécu » (*LL*, XI, 608) lui rend insupportable la vie au collègue :

Ses sens possédaient une perfection qui leur donnait une exquise délicatesse, et tout souffrit chez lui de cette vie en commun. Les exhalaisons par lesquelles l'air était corrompu, mêlées à la senteur d'une classe toujours sale et encombrée des débris de nos déjeuners ou de nos goûters, affectèrent son odorat ; ce sens qui, plus directement en rapport que les autres avec le système cérébral, doit causer par ses altérations d'invisibles ébranlements aux organes de la pensée (*LL*, XI, 607).

Lors de leur vol duel sur le Falberg, Séraphîtüs offre à Minna une jolie saxifrage<sup>79</sup> (*Sér*, XI, 764), une « véritable merveille éclore sous le souffle des anges » (*Sér*, XI, 739) qu'il a cueillie à une hauteur où cessent les végétations de la Flore norvégienne. Par le parfum qu'exhale cette fleur rare et exceptionnelle, « suave création qu'aucun oeil humain n'a vue encore » (*Ibid.*), une relation étroite, imprégnée de spiritualité, s'établit entre la plante et Séraphîtüs :

Une odeur qui tenait à la fois de celle des roses et des calices de l'oranger, mais fugitive et sauvage, achevait de donner je ne sais quoi de céleste à cette fleur

---

<sup>77</sup> Dans cette histoire d'amour platonique ce sont les fleurs qui expriment ce qui ne peut pas être dit, la sexualité. Voir à ce propos l'article de Leyla Perrone-Moisés, « Balzac et les fleurs de l'écrivain ».

<sup>78</sup> Henri Gauthier, introduction à *L'Enfant maudit*, Pléiade, t. X, pp. 854 et 840.

<sup>79</sup> Cette fleur est aussi « le seul témoignage matériel » (*Sér*, XI, 764) de leur présence sur le Falberg que Minna présente à Becker et à Wilfrid, pour vaincre leur incrédulité : « Elle tira la fleur de son corsage et la montra. Tous trois restèrent les yeux attachés sur la jolie saxifrage encore fraîche qui, bien éclairée par les lampes, brilla dans le nuage de fumée comme une autre lumière.

Voilà qui est surnaturel, dit le vieillard en voyant une fleur éclore en hiver.

– Un abîme ! s'écria Wilfrid exalté par le parfum.

– Cette fleur me donne le vertige, reprit Minna. Je crois encore entendre sa parole qui est la musique de la pensée, comme je vois encore la lumière de son regard qui est l'amour » (*Ibid.*).

mystérieuse que Séraphîtüs contemplait avec mélancolie, comme si la senteur lui en eût exprimé de plaintives idées que, lui seul ! il comprenait (*Ibid.*).

Séraphîtüs-Séraphîta est capable d'exhaler « les parfums du ciel qui, dit-on, embaument les airs quand elle se promène » (*Sér*, XI, 789). L'haleine bénéfique de Séraphîtüs rassure Minna qui prend peur du gouffre qui s'étend à ses pieds, lorsque sur le Falberg « l'horrible sentiment des abîmes l'avait envahie » (*Sér*, XI, 737) :

Séraphîtüs lui souffla doucement sur le front et sur les yeux. Tout à coup, [...] Minna n'eut plus que la mémoire de ses vives douleurs, déjà dissipées par cette haleine caressante qui pénétra son corps et l'inonda de balsamiques effluves, aussi rapidement que le souffle avait traversé l'air (*Sér*, XI, 737-738).

C'est Wilfrid qui finit par identifier Séraphîta avec la « plante hybride » (*Sér*, XI, 739), cueillie sur le Falberg, en désignant Séraphîta comme une « énigmatique fleur humaine dont l'image nous est offerte par cette touffe mystérieuse » (*Sér*, XI, 764). La plante hybride devient donc l'emblème de la créature androgyne qui apparaît sous une double forme dans le roman. La première rencontre de Wilfrid avec Séraphîta suggère aussi une très forte spiritualité où parfum, lumière et mélodie s'entremêlent. Wilfrid évoque ainsi ce moment :

la vue [ de Séraphîta ] réveillait les idées fraîches, les espérances, les sentiments qui se groupent autour de nous, pour nous enlever en des régions supérieures, comme les Anges enlèvent aux cieux les Elus dans les tableaux symboliques dictés aux peintres par quelque génie familier. Un céleste parfum amollissait le granit de ce rocher, une lumière douée de parole lui versait les divines mélodies qui accompagnent dans sa route le voyageur pour le ciel (*Sér*, XI, 796).

Après l'ascension du Séraphin entouré des roses de l'Amour divin (*Sér*, XI, 857), Minna et Wilfrid, restés sur la terre, « respirèrent un esprit céleste dans les fleurs nouvelles » du « premier été du dix-neuvième siècle » (*Sér*, XI, 860). La présence de l'esprit angélique dans ces « fleurs nouvelles » – promesses peut-être d'un monde nouveau – y apparaît, pensons-nous, comme un encouragement pour ce couple humain à parcourir le chemin qui mène vers un avenir meilleur, au Ciel.

### 2.3. Luminosité, blancheur, énergie

La formule de Louis Lambert, « les anges sont *blancs* » (*LL*, XI, 682), n'est qu'une expression parmi tant d'autres du fait que tous les personnages angéliques de *La Comédie humaine* sont marqués par la blancheur. Le blanc, la couleur traditionnelle de l'ange connotant la lumière et la pureté célestes, signale nettement le statut angélique du personnage et, éventuellement le degré de son perfectionnement. Aussi dans l'univers balzacien, la blancheur de la peau alliée à celle du vêtement, est-elle en même temps la couleur visible de l'âme. A propos de l'iconographie de l'être intérieur, Henri Gauthier attire l'attention sur cet aspect de l'écriture balzacienne :

Pour le romancier-philosophe l'idée ne va pas sans l'image. Le concept doit prendre figure. L'union consubstantielle de l'âme et du corps fait que tout ici-bas est image, manifestation, révélation. La vision métaphysique motive la vue portée sur les êtres par le peintre des formes et l'aspect physique des personnages romanesques est l'illustration d'un principe intelligible. Le portrait balzacien ne saurait être le simple dessin d'une réalité observée, une copie des apparences qu'offre le monde sensible. Il est un tableau de signes, non pas certes un catalogue de symboles, une rhétorique de l'imaginaire ; mais par la loi qui veut que l'idée s'incarne, que l'esprit prenne corps, il est une iconographie de l'invisible<sup>80</sup>.

Physionomie, yeux, voix, gestes, attitudes apparaissent comme autant de manifestations matérielles de l'invisible et expriment le mieux l'esprit du

---

<sup>80</sup> *Op. cit.*, p. 129. « La blancheur est éclatante et lumineuse chez les esprits angéliques » fait remarquer Henri Gauthier et donne l'analyse détaillée du teint de la peau du personnage balzacien en y révélant les causes possibles de leur blancheur. *Ibid.*, pp. 285-294. Il faut noter que chez Balzac, outre la blancheur mystique, il y a une autre catégorie de la blancheur, celle à laquelle appartiennent « les malheureuses chlorotiques » dont Chlora (Wann-Chlore) est l'une des premières représentantes : « la jeune inconnue était d'une pâleur effrayante et son visage ressemblait exactement à celui d'une statue, quand, sortant des mains du sculpteur, le marbre, vierge encore des injures de l'air, jette une molle et blanche lumière ; le tissu de sa peau avait une telle finesse, une transparence si vive que je croyais voir couler dans ses veines bleuâtres, non pas du sang, mais le lait le plus pur » (Balzac, *Wann-Chlore*, 1822, publié en 1825, in *Premiers romans 1822-1825*, t. 2, p. 811. La blancheur de Pierrette Lorrain nous permet également d'établir une correspondance entre la couleur de la peau du personnage et sa destinée angélique : « La blancheur excessive de sa figure trahissait une de ces horribles maladies de jeune fille à laquelle la médecine a donné le nom gracieux de *chlorose*, et qui prive le corps de ses couleurs naturelles, qui trouble l'appétit et annonce de grands désordres dans l'organisme » (*P*, III, 35). Mme de Mortsauif qui a hérité, tout comme Chlora, la « blancheur fauve » de sa mère (*Lys*, X, 1044), porte sur son physique les marques de sa destinée : elle mourra de faim et de soif afin de pouvoir accéder à une sphère supérieure. Les femmes angéliques des romans de jeunesse à blancheur pathologique préfigurent donc, de façon significative, la blancheur mystique des anges des œuvres de la maturité.

personnage angélique. On sait que Balzac, en élaborant sa technique de la représentation des personnages et, plus ou moins parallèlement, sa propre conception de l'être intérieur, s'inspire non seulement de la théorie lavatérienne des correspondances physico-caractériologiques<sup>81</sup>, mais d'autres sources aussi dont la phrénologie de Gall, comme de plusieurs autres « systèmes de références » :

Il [les] adopte en partie soit isolément soit en les greffant l'un sur l'autre pour aboutir non à un fusionnisme, mais à une vue totalitaire et cohérente. Il cherche en effet les faits et leur explication qui intéressent les rapports du „physique” et du „moral”, dans la féerie, dans l'occultisme sous ses deux aspects de magie et de magisme, dans le surnaturel, dans les sciences naturelles, dans les philosophies psycho-physiologiques, dans les théories contemporaines du magnétisme, dans les pneumatologies, théosophies et théologies mystiques. A l'aide de ces *systèmes de références*, Balzac compose son propre *système conceptuel* qui régit son *système de création romanesque*, sa configuration esthétique de l'humanité<sup>82</sup>.

Le système balzacien se caractérise donc par le rapprochement de plusieurs théories et, en premier lieu, par la fusion de la théorie de Lavater et de la mystique de Swedenborg. Max Andréoli fait remarquer que « Balzac a hésité avant de fondre en un seul jet les théories physiologiques de l'homo duplex avec les croyances de la théosophie swedenborgienne. Ce n'est que vers 1834 ou 1835 qu'il a assimilé définitivement l'homme intérieur à l'Esprit angélique qui progresse (ou ne progresse pas) sur la voie de l'infini »<sup>83</sup>.

Balzac adopte l'idée maîtresse de la doctrine swedenborgienne : « la division des mondes, la distinction entre l'En-haut et l'Ici-bas, entre le monde „invisible” ou „spirituel”, et le monde „réel” ou „naturel”, et la répartition des êtres dans des sphères différenciées selon la qualité d'intelligence de leurs habitants »<sup>84</sup>. Il emprunte également à Swedenborg l'idée que l'homme est un être intermédiaire entre le Naturel et le Spirituel réalisant ainsi l'unité de la matière et de l'esprit. Par les métamorphoses de son être intérieur, en passant par des différents degrés de l'exister, l'homme peut atteindre à un degré de spiritualité propre à l'ange. Selon cette gradation spirituelle – illustrant la triade balzacienne Instinct, Abstraction,

---

<sup>81</sup> Lavater : *Art de connaître les hommes par la physionomie* (1781-1786, I-III ; 1802, IV, éd. posthume). Pour Balzac, comme pour Lavater, le physique annonce le moral. Des traits se déduit le caractère, si bien que tout portrait physique est en même temps un portrait moral.

<sup>82</sup> H. Gauthier, pp. 132-133.

<sup>83</sup> *Op. cit.*, t. I, p. 150.

Spécialité –, il existe des Hyliques (êtres non régénérés vivant dans le terrestre), des Psychiques (êtres plus évolués arrivés au deuxième état dit intermédiaire) et des Pneumatiques (ces Esprits angéliques qui vivent déjà dans le Spirituel et franchissent bientôt la troisième étape, stade de la transformation en Ange)<sup>85</sup>. Séraphîta, type pneumatique situé au sommet de la hiérarchie spirituelle, est la plus blanche des créatures angéliques<sup>86</sup> et, par conséquent, la plus proche de la lumière céleste. Balzac connaît très bien la doctrine gnostique de l'âme qui définit l'esprit – le pneuma, la partie supérieure de l'âme<sup>87</sup> – comme l'étincelle de la lumière divine. Cet esprit angélique rayonne à travers toute *La Comédie humaine* en effaçant les traces du Mal et en donnant l'espérance au couple humain formé par Wilfrid et Minna qu'il peut atteindre, lui aussi, à une telle hauteur de perfectionnement. On connaît l'importance de la lumière dans l'assomption du personnage angélique arrivé au degré suprême de l'angélisation. La

---

<sup>84</sup> H. Gauthier, *op. cit.*, p. 139. Pour la présentation des différentes sphères de *La Comédie humaine*, voir la deuxième partie de notre analyse.

<sup>85</sup> C'est dès ses œuvres de jeunesse que Balzac vise à concevoir la figure angélique, cet être merveilleux, pour « représenter le secret de la connaissance et de la puissance dont il entreprend audacieusement l'investigation. Sténie et Falthurne offrent deux images complémentaires, qui constituent comme les souches des futures généalogies de *La Comédie humaine*, celles de l'être humain idéaliste par une vision qui au-delà de la réalité extérieure perçoit l'essence de l'invisible et celle de la création fictive ou mythique qui incarne ses mystérieux et suprêmes dons dans les formes de la chair et les accidents de la vie terrestre », H. Gauthier, *op. cit.*, pp. 142-14. Falthurne, esquisse première de Séraphîta avant Sténie, porte déjà toutes les caractéristiques de l'être « pneumatique » : l'étrangeté, l'androgynie, l'immatérialité, la luminosité et la blancheur : « Falthurne était colossale pour une femme ; néanmoins ses proportions n'avaient point de lourdeur et ne se ressentaient pas de ses formes gigantesques ; sa taille arrondie, que jamais rien ne déforma, se dessinait, svelte et voluptueuse, sa noble démarche annonçait une déesse ; à voir marcher ce grand corps, on eût dit un vaisseau s'élançant sur les ondes, et de ses pas majestueux en saisissant l'empire. [...] sa peau, d'une blancheur extraordinaire, lui donnait un grand éclat [...]. En effet, ses prunelles étaient d'un noir très brillant, et le fond de ses yeux d'un blanc si vif qu'ils semblaient jeter une flamme humide [...]. Du reste, rien n'était si suave que l'ensemble de ce beau corps ; les lys et les roses composaient son teint ; une haleine d'ambre, un organe admirable, qui saisissait le cœur, s'attendrissait ou s'épouvantait selon les desseins de Falthurne, une bouche de corail sur laquelle se jouaient un doux sourire et des nichées d'amours ; des cheveux et des sourcils d'ébène ; en elle tout était séduction, amour et volupté. Son âme impassible contenait les sciences et le courage d'un homme [...] », *Falthurne*. Manuscrit de l'abbé Savonati, Ed. P-G Castex, pp. 29-21.

<sup>86</sup> Séraphîta existe « sous le tissu le plus blanc que jamais le nord ait fait à l'un de ses enfants » (*Sér*, 741). « Le teint de Séraphîtüs était d'une blancheur surprenante que faisait encore ressortir des lèvres rouges, des sourcils bruns et des cils soyeux, seuls traits qui tranchassent sur la pâleur d'un visage dont la parfaite régularité ne nuisait en rien à l'éclat des sentiments : ils s'y reflétaient sans secousse ni violence, mais avec cette majestueuse et naturelle gravité que nous aimons à prêter aux êtres supérieurs. Tout, dans cette figure marmorine exprimait la force et le repos » (*Ibid.*). La blancheur d'Etienne d'Hérouville est comparée à celle de la « porcelaine » (*EM*, X, 904), et sa compagne, Gabrielle Beauvouloir, reflète aussi une « blancheur excessive » (*EM*, X, 933). Le teint de Pauline avait « la blancheur mate des robes du lévite » (*LL*, XI, 659), Pauline de Witschau possède celle des lys (*PCh*, X, 227), etc.

transformation de Séraphîta en ange s'accomplit par la lumière divine que Wilfrid et Minna, – les deux élus pour lesquels les cieux s'entrouvrent – , peuvent percevoir :

Soudain les voiles se déchirèrent, ils virent dans le haut comme un astre incomparablement plus brillant que ne l'est le plus lumineux des astres matériels, qui se détacha, qui tomba comme la foudre en scintillant toujours comme l'éclair, et dont le passage faisait pâlir ce qu'ils avaient pris jusqu'alors pour la LUMIÈRE.

C'était le Messager chargé d'annoncer la bonne nouvelle, et dont le casque avait pour panache une flamme de vie.

Il laissait derrière lui des sillons aussitôt comblés par le flot des lueurs particulières qu'il traversait.

Il avait une palme et une épée, il toucha l'ESPRIT de sa palme. L'ESPRIT se transfigura, ses ailes blanches se déployèrent sans bruit.

La communication de la LUMIÈRE qui changeait l'ESPRIT en SÉRAPHIN, le revêtement de sa forme glorieuse, armure céleste, jetèrent de tels rayonnement, que les deux Voyants en furent foudroyés (*Sér*, XI, 853).

Après l'ascension du « radieux Séraphin » (*Ibid.*), Minna et Wilfrid qui doivent redescendre dans leur propre sphère, deviennent porteurs de la lumière divine qui leur indiquera désormais le bon chemin menant au Ciel :

En rentrant dans les liens de la chair, dont leur esprit avait momentanément été dégagé par un sublime sommeil, les deux mortels se sentaient comme au matin d'une nuit remplie par de brillants rêves dont le souvenir voltige en l'âme, mais dont la conscience est refusée au corps, et que le langage humain ne saurait exprimer.

La nuit profonde dans les limbes de laquelle ils roulaient était la sphère où se meut le soleil des mondes visibles.

– Descendons là-bas, dit Wilfrid à Minna.

– Faisons comme il a dit, répondit-elle. Après avoir vu les mondes en marche vers Dieu, nous connaissons le bon sentier. Nos diadèmes d'étoiles sont là-haut.

Ils roulèrent dans les abîmes, rentrèrent dans la poussière des mondes inférieurs, virent tout à coup la Terre comme un lieu souterrain dont le spectacle leur fut éclairé par la lumière qu'ils rapportaient en leur âme et qui les environnaient encore d'un nuage où se répétaient vaguement les harmonies du ciel en se dissipant (*Sér*, XI, 858).

D'autres phénomènes de luminosité qui précèdent la transfiguration de Séraphîta en séraphin méritent encore d'être étudiés. Notamment ceux qui accompagnent certaines actions de la créature étrange. La scène de prière dans le château suédois est très significative de ce point de vue car on y découvre non

---

<sup>87</sup> H. Gauthier constate que « l'âme supérieure ou le pneuma des gnostiques est l'être intérieur de Swedenborg ». *Op. cit.*, p. 36.

seulement la présence de la lumière entourant Sérâphîta, mais aussi la manifestation de la force lumineuse émanant d'elle qui paralyse pour ainsi dire Minna et Wilfrid :

Quand tous deux furent dans la cour, ils ne se sentirent ni la faculté ni la force d'entrer dans la maison.

– Que pensez-vous d'elle ? dit Wilfrid.

– Quelles clartés ! s'écria Minna qui se plaça devant la fenêtre du salon. Le voilà ! mon Dieu, qu'il est beau ! O ! mon Sérâphîtüs, prends-moi.

L'exclamation de la jeune fille fut tout intérieure. Elle voyait Sérâphîtüs debout, légèrement enveloppé d'un brouillard couleur d'opale qui s'échappait à une faible distance de ce corps presque phosphorique.

– Comme elle est belle ! s'écria mentalement aussi Wilfrid.

En ce moment, monsieur Becker arriva, suivi de David : il vit sa fille et l'étranger devant la fenêtre, vint près d'eux, regarda dans le salon, et dit : – Eh ! bien, David, elle fait ses prières.

– Mais, monsieur, essayez d'entrer.

– Pourquoi troubler ceux qui prient ? répondit le pasteur.

En ce moment, un rayon de la lune, qui se levait sur le Falberg, jaillit sur la fenêtre. Tous se retournèrent émus par cet effet naturel qui les fit tressaillir ; mais quand ils revinrent pour voir Sérâphîta, elle avait disparu (*Sér*, XI, 792).

Une autre scène de prière – celle qui se déroule cette fois-ci en haut, sur le Falberg, au sein de la nature éblouissante – prouve que dans *Sérâphîta* la prière, dernière étape de l'évolution de l'être intérieur, est toujours accompagnée de quelque phénomène lumineux<sup>88</sup> : « Sérâphîtüs plia le genou, se posa les mains en croix sur le sein, et Minna tomba sur ses genoux en pleurant. Ils restèrent ainsi pendant quelques instants, pendant quelques instants l'auréole bleue qui s'agitait dans les cieux au-dessus de leurs têtes s'agrandit, et de lumineux rayons les enveloppèrent à leur insu » (*Sér*, XI, 744).

La lueur émanant des yeux et du corps de Sérâphîta est comme la projection magnétique de la pensée et de l'âme du personnage angélique. Sérâphîtüs/Sérâphîta est coloré par « la constante présence d'une lumière intérieure » (*Sér*, XI, 741), aussi marche-t-il environné « d'une lumineuse et

---

<sup>88</sup> Selon le narrateur il y a une interférence entre la lumière intérieure de Sérâphîtüs/Sérâphîta et la lumière extérieure que répand le merveilleux paysage du Stromfiord : « Jamais, à la vérité, Sérâphîtüs n'avait brillé d'un si vif éclat, seule expression qui rende l'animation de son visage et l'aspect de sa personne. Cette splendeur était-elle due à la nitescence que donnent au teint l'air pur des montagnes et le reflet des neiges ? était-elle produite par le mouvement intérieur qui surexcite le corps à l'instant où il se repose d'une longue agitation ? provenait-elle du contraste subit entre la clarté d'or projetée par le soleil, et l'obscurité des nuées à travers lesquelles ce joli couple avait passé ? Peut-être à ces causes faudrait-il encore ajouter les effets d'un des plus beaux phénomènes que puisse offrir la nature humaine » (*Sér*, XI, 741).



blanche atmosphère » (*Sér*, XI, 788). A part cela, « le feu jaillissant de son regard d'or lutt[e] évidemment avec les rayons du soleil, et il sembl[e] ne pas en recevoir, mais lui donner de la lumière » (*Sér*, XI, 741). H. Gauthier commente ainsi ce phénomène lumineux :

[...] cette couleur est l'or, celle du soleil, celle de la lumière dans sa source la plus étincelante. Ce choix répond évidemment à une intention, et même une double intention. En prêtant à Séraphîtus un regard dont les feux rivalisent avec ceux du soleil, il accentue l'impression qu'il veut imposer d'un être qui domine la nature. En déclarant que ces yeux semblent exploiter librement la théorie de Swedenborg pour qui le soleil naturel, origine de la création visible, procède du soleil spirituel qui, lui-même manifestation de la sagesse et de l'amour divin, procède de Dieu. Mais l'esprit angélique est éclairé directement par la lumière divine comme Jésus-Christ au jour de sa Transfiguration<sup>89</sup>.

Aux êtres pneumatiques, Balzac attribue des facultés particulières : le don de Spécialité<sup>90</sup>, la capacité de projeter un fluide « impondérable » par les yeux et de créer autour d'eux une atmosphère par laquelle ils peuvent agir sur les autres :

L'être intérieur est doué de forces qui se projettent à l'extérieur et, par un phénomène analogue au magnétisme, exercent sur autrui une influence déterminante et contraignante. [...] L'émanation de leur volonté, fluide impondérable, qui provoque une espèce d'envoûtement, se livre passage soit par un effluve que dégage toute la personne, soit singulièrement par les yeux et la voix, instruments physiques de l'expression de la pensée et du sentiment. Les yeux, par les variations de leur éclat, de leur nuance, de leur intensité, jettent au dehors les

---

<sup>89</sup> *Op. cit.*, p. 196. Quant à l'analyse de Pierre Abraham concernant la couleur des yeux des personnages balzaciens (*Recherches sur la création intellectuelle. Créatures chez Balzac*), Gauthier souligne à juste titre que P. Abraham n'a pas étudié la couleur de l'iris de Séraphîtus/Séraphîta et que son interprétation de la couleur jaune n'est pas valable dans le cas des personnages angéliques, *Op. cit.*, pp. 196-197. Les yeux de Wilfrid, « d'un jaune brun, possédaient un éclat solaire qui annonçait avec quelle avidité sa nature aspirait la lumière » (*Sér*, XI, 792-793)

<sup>90</sup> « J'ai le don de Spécialité [...]. La Spécialité constitue une espèce de vue intérieure qui pénètre tout » (*Sér*, XI, 794), « il est en moi comme un miroir où vient se réfléchir la nature morale avec ses causes et ses effets. Je devine l'avenir et le passé en pénétrant ainsi la conscience » (XI, 794), « pour concevoir ce don, il faut le posséder » (*Ibid.*) déclare Séraphîta. « La Spécialité, attribut de l'être intérieur, est accordé à une espèce d'êtres qui se situe à un échelon supérieur de l'intellectualité et de „la spiritualité” », explique H. Gauthier, *op. cit.*, p. 92. Le don de spécialité consiste à percevoir dans leurs causes les événements de l'avenir, le fonctionnement de différentes structures. Bref, la spécialité est „une seconde vue” qui embrasse le matériel et le spirituel, d'une appréhension analytique et totalitaire par laquelle sont saisies les lois organiques qui relient chaque partie à son espèce, chaque espèce à son Centre et l'ensemble à Dieu, dans le mouvement incessant et alternatif qui conduit de la cause à l'effet, de l'effet à son principe, de l'origine à sa fin qui est retour au commencement », *Ibid.*, 103. Louis Lambert « doué d'une espèce de seconde vue » (*LL*, XI, 593), voit la bataille d'Austerlitz (*LL*, XI, 593-594). « Lambert possédait le don d'appeler à lui, dans certains moments, des pouvoirs extraordinaires et de rassembler ses forces sur un point donné pour les projeter » raconte le narrateur (*LL*, XI, 606). Mme de Mortsauf possède, elle aussi, une « faculté surprenante » (*Lys*, X, 1104), « un don merveilleux » (*Lys*, X, 1104), « le triste pouvoir de regarder dans l'avenir » (*Lys*, X, 1182) : « Souvent, après quelques méditations profondes, provoquées par des craintes sur l'état de mes enfants, mes yeux se fermaient aux choses de la terre et voyaient dans une autre région », dit-elle (*Lys*, X, 1104).

pensées, et, comme la voix par la diversité de ses inflexions et de ses sonorités, provoquent chez autrui, grâce au frémissement de la sensation, une modification de l'état de l'âme<sup>91</sup>.

Louis Lambert, jouissant lui aussi du don de la Voyance, crée autour de lui une atmosphère « sinistre » qui attriste le narrateur et contre laquelle Pauline se révèle, elle aussi, impuissante. Par contre, l'atmosphère pure et bienfaisante qui entoure Mme de Mortsau a le pouvoir de neutraliser celle, ténébreuse de son mari grièvement malade ; elle réussit à le régénérer, à le rendre à la vie<sup>92</sup>.

Le pouvoir « magnétique » de Séraphîta<sup>93</sup> s'avère particulièrement fort : « cette mystérieuse créature semblait être le centre rayonnant d'un cercle qui formait autour d'elle une atmosphère plus étendue que ne l'est celle des autres êtres : quiconque y entrait, subissait le pouvoir d'un tourbillon de clartés et de pensées dévorantes » (*Sér*, XI, 756). Pour Wilfrid, « une heure passée près de Séraphîta ressemblait souvent au songe qu'affectionnent les thériakis, et où chaque papille nerveuse devient le centre d'une jouissance rayonnante » (*Sér*, XI, 757) – aussi sort-il de sa maison « brisé » et « épuisé ». « Obligé de se débattre contre cette inexplicable force, Wilfrid n'en triompha pas sans de grands efforts ; mais après avoir franchi l'enceinte de cette maison, il reconquit son libre arbitre, marcha précipitamment vers le presbytère » (*Ibid.*) pour demander à M. Becker de lui expliquer le pouvoir mystérieux de Séraphîta. C'est ce personnage qui est chargé dans le roman d'exposer la doctrine de Swedenborg relatives aux Esprits angéliques.

L'évolution spirituelle de l'homme vers un état angélique de perfection n'est donc pas étrangère à la possession de certaines facultés étroitement liées aux phénomènes de luminosité. « La lumière explique seule les félicités du ciel » dit M. Becker dans *Séraphîta* (XI, 783) en parlant de l'immensité des cieux où vivent les Anges. C'est par le contact avec la lumière divine que Camille Maupin, être instinctif, car vivant encore dans le Naturel, commence à renaître à une vie nouvelle, pour continuer sa route, toujours plus haut, à travers les sphères successives. En scrutant la voûte céleste elle cherche « un sens au mouvement des

---

<sup>91</sup> H. Gauthier, *op. cit.*, p. 151.

<sup>92</sup> Voir la deuxième partie, le cas de Mme de Mortsau.

<sup>93</sup> Dans sa recherche de l'unité, Balzac, persuadé qu'il possède, lui-même, un grand pouvoir magnétique, attachait une importance extrême à la doctrine du « magnétisme animal » de Mesmer

mondes, et trouve Dieu dans le sublime désert du ciel » (B, II, 794). Lorsque Camille suit le jeu triangulaire de la lumière éblouissante, divine, elle se sent comme emportée vers le haut<sup>94</sup>. Par ce vol sur les ailes de la lumière, elle se retrouve dans un état de réceptivité, en communication directe avec le Ciel. Renonçant à l'amour humain pour l'amour de Dieu, Camille prend le chemin destiné aux personnages angéliques préparé par Séraphîta :

Rien n'est stable ici [...]. Les passagères félicités des amours terrestres sont des lueurs qui trahissent à certaines âmes l'aurore des félicités plus durables, de même que la découverte d'une loi de la nature en fait supposer, à quelques êtres privilégiés, le système entier. Notre fragile bonheur d'ici-bas n'est-il donc point l'attestation d'un autre bonheur complet, comme la terre, fragment du monde, atteste le monde ? (*Sér*, XI, 743)

Dans sa réclusion volontaire, Camille Maupin, alias Félicité des Touches<sup>95</sup>, fait son choix : la postulante de la Visitation va connaître la félicité éternelle.

Pour ce qui est de George Sand, la physiognomonie lavatérienne joue également un rôle non négligeable dans la présentation des personnages : « [...] jamais je ne fis une lecture plus agréable, plus instructive, plus salutaire. Poésie, sagesse, observation profonde, bonté, sentiment religieux, charité évangélique, morale pure, sensibilité exquise, grandeur et simplicité de style, voilà ce que j'ai trouvé dans Lavater, lorsque je n'y cherchais que des observations physiognomiques et des conclusions peut-être erronées, tout au moins hasardées et conjecturales » écrit-elle dans une lettre à Franz Liszt<sup>96</sup>.

Comme chez Balzac, les portraits sandiens montrent les traces de l'inspiration lavatérienne. Anna Szabó fait remarquer que « ces portraits, beaucoup moins précis et détaillés que ceux de Balzac, étaient destinés avant tout à l'expression du

---

(1734-1815) par laquelle il espérait trouver un moyen de jonction entre l'homme physique et l'homme moral, le monde matériel et le monde spirituel. Voir H. Gauthier, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>94</sup> En jetant un regard panoramique sur le terrain qui s'ouvre devant elle, Camille unifie les trois parties de l'espace, trois étendues sans limites – le ciel, immense région éthérée, le paysage océanique sans bornes et l'immensité désertique des salines –, elle embrasse toute une dimension horizontale et prend ainsi possession de l'Infini. Par ses regards suivant les rayons du soleil qui « blanchissent le bourg de Batz, et ruissellent sur les toits du Croisic » et illuminent Guérande (II, 705-706), Camille Maupin relie le bourg de Batz et le Croisic. Sa maison en haut de laquelle elle contemple ce paysage impressionnant, devient ainsi le sommet de ce triangle.

<sup>95</sup> C'est, bien évidemment, un nom parlant. La félicité désigne un grand bonheur tranquille, et la félicité suprême est la vie éternelle promise aux élus.

<sup>96</sup> Voir la lettre VII des *Lettres d'un voyageur*, *Lettre à Franz Liszt sur Lavater et sur une maison déserte*, in *Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 827. Elle possédait d'ailleurs les œuvres de Jean-Gaspard de Lavater publiées à partir de 1781, en traduction française, avec les planches gravées, eaux-fortes qu'elle feuilletait avec une grande curiosité et une admiration extrême.

moral des personnages »<sup>97</sup>. Lélia, par exemple, en parlant de son enfance, laisse entendre que le rapport entre le physique et le moral est un rapport nécessaire : « mon œil s'annonçait noir et impénétrable comme doit être tout œil de femme libre et fière » (*Lélia*, 164). A l'exception d'Indiana toutes les figures féminines que nous avons examinées ont des yeux noirs<sup>98</sup>. A. Szabó rappelle également que le noir, en général, est la couleur des „élus” chez Sand et que c'était la couleur dominante de la romancière elle-même<sup>99</sup>.

En ce qui concerne la présentation générale des personnages „angéliques” de George Sand, on peut constater que leur organisation n'est pas du type balzacien puisque, dans leur cas, « l'enveloppe terrestre » a beaucoup plus d'importance. On trouve peut-être une explication possible de ce fait dans la lettre à Liszt déjà citée où Sand après avoir dressé un portrait des êtres élus tels qu'elle les imagine, fait la comparaison entre son propre physique, modèle de la plupart de ses personnages et celui de Liszt, qui possède, selon elle, tous, les signes distinctifs de la perfection angélique :

Pour moi, j'ai toujours pensé que certaines organisations sont si exquises qu'elles possèdent des facultés presque divinatoires. En elles l'enveloppe terrestre est si éthérée, si diaphane, si impressionnable, que l'esprit qui les anime semble voir et pénétrer à travers la matière qui enveloppe ou compose le monde extérieur. Leur fibre est si tendre et si déliée que tout ce qui échappe aux sens grossiers des autres hommes la fait vibrer, comme la moindre brise émeut et fait frémir les cordes d'une harpe éolique. Vous devez être une de ces organisations perfectionnées et quasi angéliques, mon cher Franz. Votre physionomie, votre complexion, votre imagination, votre génie, décèlent ces facultés dont le ciel dote ses vases d'élection. Moi, je suis de ceux qui dorment la nuit, qui marchent et mangent durant le jour. J'ai une de ces organisations actives, robustes, insouciantes, rompues à la fatigue, sur lesquelles s'émoussent toutes les délicatesses de la perception et toutes les révélations du sens magnétique. J'ai trop vécu en paysan, en bohémien, en soldat. J'ai épaissi mon écorce, j'ai durci la peau de mes pieds sur les pierres de tous les chemins, et je me rappelle avec étonnement ces jours de ma jeunesse où la moindre inquiétude, où la moindre espérance me crispaient comme une sensitive. Pourquoi suis-je devenu un rocher ?

Ainsi l'a voulu ma destinée ; mais en devenant rude et sauvage, je n'en suis pas moins resté dévot jusqu'à la superstition envers les organisations supérieures. Plus je me sens retourner à la condition du travailleur vulgaire, plus j'ai de crainte

---

<sup>97</sup> *Le personnage sandien, op. cit.*, p. 48.

<sup>98</sup> Sauf les yeux d'Hélène des *Sept Cordes de la Lyre* dont on ignore la couleur. Quant aux yeux des élus masculins, la prunelle d'Albert de Rudolstadt et de Ralph peut servir de référence, étant donné que celle des autres n'est pas précisée par l'écrivain. Il est important de signaler que les yeux bleus de Ralph et les yeux noirs d'Albert ne sont pas liés à la même évolution intérieure que l'on observe chez leur partenaire, Indiana et Consuelo : Ralph garde sa force physique et psychique tout au long du roman.

<sup>99</sup> *Op. cit.*, pp. 52-53.

et de respect pour ces êtres frêles et nerveux qui vivent d'électricité, et qui semblent lire dans les mystères du monde surnaturel<sup>100</sup>.

Ces anges terrestres de Sand souffrant du poids du monde physique, tout comme, d'ailleurs, les personnages angéliques de Balzac, ne se distinguent guère, quant à leur apparence physique, des hommes „vulgaires”, liés à la matière. Ils sont aussi, croyons-nous, du moins en partie, image idéalisée de la romancière elle-même, image qui répond parfaitement à un penchant bien connu de sa pensée. On se rappelle que selon la pensée sandienne, les anges vivent dans ce bas monde, parmi nous, « à l'état latent » (voir *supra*, p. 6). On ne les reconnaît pas parce qu'« ils n'ont ni rayons de feu ni ailes d'or pour se distinguer des autres hommes »<sup>101</sup>. La raison de cette apparence „ordinaire” dont ils sont dotés c'est qu'elle facilite remplir leur mission de façon discrète, voire secrète. Ils sont guides, protecteurs, consolateurs, sauveteurs, médiateurs entre le Ciel et la Terre : anges exécuteurs des volontés célestes<sup>102</sup>.

Dans *Indiana*, Ralph, par « sa surveillance » (140) et « sa non-intervention apparente » (246) n'est autre que l'ange gardien de l'héroïne. Il fait tout son possible pour soulager les souffrances de la jeune femme qu'il connaît et aime depuis leur enfance passée ensemble. Il la suit partout et essaie de la protéger même contre la déception amoureuse causée par Raymon, son rival. Sa présence constante est pour ainsi dire assurée, dès le début de l'histoire : son portrait est installé dans la chambre d'Indiana (90), portrait en pied qui le représente « dans son éternel habit de chasse » (123). Il est toujours vêtu ainsi, pareil aux anges „véritables” qui, lorsqu'ils apparaissent sous forme humaine, gardent la même apparence. Quand Raymon le rencontre pour la première fois, il a cru « voir marcher le portrait qu'il avait découvert dans la chambre de madame Delmare »<sup>103</sup> (123).

Dans ce roman d'apprentissage qu'est *Mauprat*, Bernard reçoit également un guide, en la personne d'Arthur, pendant son séjour en Amérique où son éducation, commencée par Edmée, sera parachevée. « C'était un admirable jeune homme,

---

<sup>100</sup> Lettre à Liszt, *op. cit.*, p. 843.

<sup>101</sup> *OA.*, t. II, p. 268.

<sup>102</sup> Les personnages angéliques de *La Comédie humaine*, eux aussi, remplissent des missions. C'est un aspect majeur de la conception balzacienne de l'ange. On y reviendra plus loin. Voir la deuxième partie « La Destinée angélique ».

<sup>103</sup> D'ailleurs, il reproche à Indiana d'avoir permis à Ralph d'être le „témoin” de sa vie intime.

pur comme un ange » (181), « l'envoyé du ciel », « que la Providence me donna pour compagnon et pour ami » (180) dit-il. Ce sont les conseils et l'exemple de son guide qui aident le jeune homme à se débarrasser de ses mauvaises habitudes, à mieux connaître la vie et à se connaître lui-même :

Un immense changement s'était opéré en moi dans le cours de six années (207). [...] sans lui je fusse redevenu peut-être, sinon le coupe-jarret de la Roche-Mauprat, du moins le sauvage de la Varenne. Ses enseignements ranimèrent en moi le sentiment de la vie intellectuelle ; il agrandit mes idées, il ennoblit aussi mes instincts [...]. Il me révéla une grande partie du monde physique, mais ce qu'il m'apprit de plus précieux fut de m'habituer à me connaître moi-même et à réfléchir sur mes impressions. Je parvins à gouverner mes mouvements jusqu'à un certain point. Je ne me corrigeai jamais de l'orgueil et de la violence. On ne change pas l'essence de son être, mais on dirige vers le bien ses facultés diverses [...] (182).

Dans *Le Compagnon du Tour de France*, Yseult de Villepreux, jeune fille noble, remplit auprès de Pierre, menuisier, la fonction de messagère. Pendant son sommeil, le compagnon menuisier reçoit d'étranges messages de la jeune fille qu'il n'arrive pas toujours à bien comprendre. Une fois, Yseult « lui montrait un grand livre sur lequel étaient tracés des figures et des caractères mystérieux » (202) qu'il ne savait pas déchiffrer. Dans une autre scène, quand Yseult est en état d'extase, Pierre identifie en elle la sybille « qu'il avait vue en rêve » (322). Oui, se disait-il, la voilà comme dans mon rêve, parlant par énigmes, et me montrant dans l'avenir quelque chose que je ne comprends pas » (*Ibid.*). Cependant, entre ces deux tentatives infructueuses, dans son propre rêve extatique, dans le parc de Villepreux qui « touchait aux confins du ciel et de la terre » (256), Pierre finit par comprendre l'essentiel du message d'Yseult, cet « ange rayonnant de sagesse et de beauté » (*Ibid.*), message est en même temps l'expression des plus hautes aspirations à la fois morales et sociales de George Sand elle-même :

Ne vois-tu pas que nous sommes tous frères, tous riches et tous égaux ? La terre est redevenue ciel parce que nous avons arraché toutes les épines des fossés et toutes les bornes des enclos ; nous sommes redevenus anges, parce que nous avons effacé toutes les distinctions et abjuré tous les ressentiments. Aime, crois, travaille, et tu seras ange dans ce monde des anges (*Ibid.*).

La figure de l'ange n'est pas absente dans *Spiridion* non plus, roman mystique dont l'histoire illustre bien l'idée du progrès infini, chère à l'auteur, idée qui apparaît dans la fiction à travers la transmission du savoir d'une génération à l'autre, une succession ininterrompue des maîtres et des disciples. Le frère Angel,

au nom parlant, a pour mission de soulever la pierre de *hic est* où est enseveli le manuscrit de Spiridion, fondateur du monastère, dont le message, d'un passé lointain s'adresse aux générations du présent et de l'avenir. Angel est donc le dernier dépositaire du secret que le père Alexis lui transmet avant de mourir<sup>104</sup>. L'apparition d'Angel dans la vie du père Alexis n'est pas due au hasard, il est élu, prédestiné à sa tâche. Alexis, tombé en extase, lui parle en ces termes :

Il m'a été dit : „Vers la fin de tes jours, un ange te sera envoyé, et tu le reconnaîtras à la flèche qui lui traversera le coeur. Il viendra te trouver, et il te dira : Retire-moi cette flèche qui me donne la mort... Et si tu lui retires cette flèche, aussitôt celle qui te traverse tombera, ta plaie sera fermée, et tu vivras. [...] Tu es celui qui devait venir vers moi, je te reconnais à cette heure, et ta chevelure est blonde comme la chevelure de celui qui t'envoie. Mon fils sois béni, et que le pouvoir de l'*Esprit* s'accomplisse en toi... Tu es mon fils bien-aimé, et c'est en toi que je mettrai toute mon affection (27-28).

Consuelo, elle aussi, accomplit une mission céleste : elle est « la consolation mystique promise par la vision à la trentième année d'Albert » (t. I, 259), chargée de rendre « la raison et la santé » (t. I, 237) au dernier des Rudolstadt que tout le monde, même sa famille prend pour un insensé parce qu'il est tourmenté de délires terribles. Albert prévoit l'arrivée de sa salvatrice, il en est averti par une vision pareille à celle du père Alexis, par l'apparition d'un ange sur la pierre d'Épouvante : « Un ange voltige souvent, et me montre sa face pâle et lumineuse au-dessus de la pierre d'épouvante. [...] Il m'a dit que ma consolation était proche [...] et qu'elle descendrait dans mon cœur lorsque j'aurais accompli ma vingt-neuvième année » (t. I, 247-248).

En effet, l'ange de la montagne ne tardera pas à se présenter devant lui en la personne de Consuelo qui remplira le rôle de guide auprès d'Albert<sup>105</sup> complètement égaré dans les ténèbres de ses pensées :

---

<sup>104</sup> On va revenir au rôle d'Angel dans la deuxième partie de ce travail.

<sup>105</sup> Il est curieux de voir qu'Indiana, toute petite, remplit un rôle pareil à côté de Ralph : à l'âge de cinq ans elle sauve la vie de Ralph qui est sur le point de se suicider : « il me serra sur son cœur, et fit, m'a-t-il dit depuis, le serment de vivre pour moi, enfant délaissée, sinon haïe, à qui du moins son amitié serait bonne et sa vie profitable. Je fus donc le premier et le seul bien de sa triste existence. [...] J'étais sa seule consolation » (*Indiana*, 146). A la fin du roman, Ralph évoque cet épisode funeste de sa vie, en insistant sur le caractère providentiel de l'apparition de la petite Indiana : « le ciel m'envoya dès lors un présent, une consolation, une espérance. Vous vîntes dans ma vie comme s'il vous eût créée pour moi » (322). Lélia, par contre, apparaît, dans certains moments de l'histoire, comme un ange sans message. Lélia, l'unique expression féminine du mal du siècle, née d'une profonde crise à la fois sentimentale, morale et intellectuelle de la romancière, refuse ouvertement le rôle traditionnel des anges, elle n'est porteuse d'aucun message divin que Sténio revendique désespérément tout au long du récit : « Si vous êtes ange envoyé du ciel parmi

Parlez ! parlez ! voix du ciel que j'entends et que je ne reconnais plus ! murmura [Albert] en accents étouffés. Si vous êtes l'ange de la montagne, si vous êtes, comme je le vois, la figure céleste qui m'est apparue si souvent sur la pierre d'Epouvante, parlez ; commandez à ma volonté, à ma conscience, à mon imagination. Vous savez bien que je cherche la lumière avec angoisse, et que si je m'égare dans les ténèbres, c'est à force de vouloir les dissiper pour vous atteindre.

– Un peu d'humilité, de confiance et de soumission aux arrêts éternels de la science incompréhensible aux hommes, voilà le chemin de la vérité pour vous, Albert. Renoncez dans votre âme, et renoncez-y fermement une fois pour toutes, à vouloir vous connaître au-delà de cette existence passagère qui vous est imposée ; et vous redeviendrez agréable à Dieu, utile aux autres hommes, tranquille avec vous-même. Abaissez votre science superbe ; et sans perdre la foi à votre immortalité, sans douter de la bonté divine, qui pardonne au passé et protège l'avenir, attachez-vous à rendre féconde et humaine cette vie présente que vous méprisez, lorsque vous devriez la respecter et vous y donner tout entier, avec votre force, votre abnégation et votre charité. Maintenant Albert, regardez-moi, et que vos yeux soient dessillés. Je ne suis plus ni votre soeur, ni votre mère ; je suis une amie que le ciel vous a envoyée, et qu'il a conduite ici par des voies miraculeuses pour vous arracher à l'orgueil et à la démence (t. I, 331).

La nature angélique de Consuelo ne peut se manifester que pour Albert car, dans son entourage, c'est lui seul qui possède le don de la seconde vue<sup>106</sup>. Il parle ainsi à son père de l'influence bienfaisante de Consuelo, alors que la jeune fille n'est pas encore là, son arrivée est seulement pressentie par le comte :

Les tristes images ont disparu, mon père ; elles rentrent dans le néant avec ces instruments de supplice que le souffle de l'orage et le feu du ciel viennent de coucher dans la poussière. Je vois, à la place des squelettes qui pendaient aux branches, des fleurs et des fruits que le zéphyr balance aux rameaux d'une tige nouvelle. A la place de l'homme noir qui chaque nuit rallumait le bûcher, je vois une âme toute blanche et toute céleste qui plane sur ma tête et sur la vôtre. L'orage se dissipe, ô mes chers parents ! Le danger est passé, ceux qui voyagent sont à l'abri ; mon âme est en paix. Le temps de l'expiation touche à sa fin. Je me sens renaître (t. I, p. 193).

---

nous, au lieu d'attendre que vos pieds gravissent les sommets où vous marchez, votre devoir n'est-il pas de nous tendre la main et de nous enseigner la route que nous ignorons ? » (*Lélia*, 221).

<sup>106</sup> Dans le monde sandien, Albert n'est pas d'ailleurs seul à posséder cette faculté. Raymon, est impuissant face au regard de Ralph : « le regard de ces deux hommes se rencontra, et les yeux clairs de sir Ralph, attachés comme ceux d'une chouette sur les yeux noirs de Raymon, les firent baisser involontairement » (*Indiana*, 139). Dans la conclusion du roman, c'est Ralph, plus précisément « la transparence cristalline de ses yeux » (346) qui glace « de crainte » (*Ibid.*) le narrateur. Rien n'échappe au regard scrutateur et pénétrant d'Yseult, aussi effraie-t-elle Pierre : « il craignait de rencontrer son regard » (*Le Compagnon du Tour de France*, 193). Lélia possède le même pouvoir mystérieux que les personnages précédents, mais dans la deuxième *Lélia* on apprend qu'elle n'est pas contente du tout d'être exceptionnelle, le désir d'être la *sœur* de ses *semblables* perce en elle. Elle déclare à Valmarina : « Mais croyez-moi, hélas ! j'ai des instincts profonds de divination. J'ai une pénétration qui a fait de tout temps mon supplice... On me croit sévère parce que je suis clairvoyante... on me croit injuste parce qu'un très petit fait suffit pour m'éclairer... » (412).



On a vu que les transformations purificatrices affaiblissent les personnages angéliques de Balzac. Dans le cas de Séraphîta par ex., la transfiguration en ange s’accomplit par l’abolition entière du corps, ce qui laisse entendre aussi que l’absolu ne peut s’atteindre que dans le monde spirituel. Par contre, les personnages angéliques de Sand, en traversant les différentes étapes de leur parcours initiatique, deviennent de plus en plus forts, à la fois physiquement et moralement. Après sa résurrection, Albert renaît complètement transfiguré, plus beau, plus fort, plus sûr de lui<sup>107</sup> mais, contrairement au Séraphin balzacien, il reste sur la terre pour commencer une „seconde” existence à côté de Consuelo, sa compagne de toujours. L’union solennelle d’Albert et de Consuelo, « ce beau couple, si pur devant Dieu, si chastement heureux devant les hommes » a pour cadre une atmosphère de luminosité intense, hautement symbolique (t. III, 403) :

Albert, dans cet instant de joie suprême où les yeux de Consuelo s’attachaient enfin sur les siens avec ravissement ; Albert, rajeuni de tout le bienfait de la santé, et embelli de toute l’ivresse du bonheur, se sentait investi de cette foi toute-puissante qui transporterait les montagnes, s’il n’y aurait pas d’autres montagnes à porter dans ces moments-là que le fardeau de notre propre raison ébranlée par l’ivresse. Consuelo était enfin devant lui comme la Galatée de l’artiste chéri des dieux, s’éveillant en même temps à l’amour et à la vie. Muette et recueillie, la physionomie éclairée d’une auréole céleste, elle était complètement, incontestablement belle pour la première fois de sa vie, parce qu’elle existait en effet complètement et réellement pour la première fois<sup>108</sup>. Une sérénité sublime brillait sur son front, et ses grands yeux s’humectaient de cette volupté de l’âme dont l’ivresse des sens n’est qu’un reflet affaibli. Elle était si belle qu’elle ignorait ce qui se passait dans son cœur et sur son visage. Albert seul existait pour elle, ou plutôt elle n’existait plus qu’en lui, et lui seul lui semblait digne d’un immense

<sup>107</sup> « Albert était aussi changé dans son extérieur que dans ses sentiments. A vrai dire, c’était un homme nouveau. [...] Il avait perdu sa maigreur effrayante, et il semblait grandi, tant sa taille affaissée et languissante s’était redressée et rajeunie. Il avait une autre démarche ; ses mouvements étaient plus souples, son pas plus ferme, sa tenue aussi élégante et aussi soignée qu’elle avait été abandonnée et, pour ainsi dire, méprisée par lui. Il n’y avait pas jusqu’à ses moindres préoccupations qui n’étonnassent Consuelo. [...] » (t. III, p. 298).

<sup>108</sup> Dès son enfance la beauté de Consuelo est mise en question. Mais elle s’embellit, se transforme chaque fois par son chant merveilleux : « [Aussitôt que] le sourire d’un enjouement qui s’alliait aisément à cette sérénité de son âme vint effleurer ses traits, on commençait à la trouver agréable. Et puis, qu’elle s’animât davantage, qu’elle s’intéressât vivement à l’action extérieure, qu’elle s’attendrît, qu’elle s’exaltât, qu’elle entrât dans la manifestation de son sentiment intérieur et dans l’exercice de sa force cachée, elle rayonnait de tous les feux du génie et de l’amour ; c’était un autre être [...] » (t. I, 134).

Le problème de la beauté apparaît dans le cas d’Yseult également. A la manière de Consuelo, Yseult se transforme à la fin du roman par la force de la passion amoureuse : « [Pierre] vit mademoiselle de Villepreux rayonnante d’une beauté qu’elle n’avait jamais eue avant ce jour-là. Toute son âme était dans ses yeux, et cette force qu’elle comprimait toujours au fond d’elle-même éclatait en elle à cette heure, sans qu’elle cherchât à la reprendre. C’était comme une transfiguration divine qui s’était opérée dans tout son être » (*Compagnon*, 368).

respect et d'une admiration sans bornes. C'est qu'Albert aussi était transformé et comme enveloppé d'un rayonnement surnaturel en la contemplant. Elle retrouvait bien dans la profondeur de son regard toute la grandeur solennelle des nobles douleurs qu'il avait subies ; mais ces amertumes du passé n'avaient laissé sur ses traits aucune trace de souffrance physique. Il avait sur le front la placidité du martyr ressuscité, qui voit la terre rougie de son sang fuir sous ses pieds, et le ciel des récompenses infinies s'ouvrir sur sa tête. Jamais artiste inspiré ne créa une plus noble figure de héros ou de saint, aux plus beaux jours de l'art antique ou de l'art chrétien (t. III, 402-403).

L'ange des *Sept Cordes de la Lyre*, le seul être spirituel proprement dit du monde sandien, est doté également d'une enveloppe matérielle „résistante”, car il est enfermé, jusqu'à la fin de son expiation, dans un instrument de musique. C'est à l'aide d'Hélène, « créature sans égale, ou du moins sans analogue sur la terre » (II,1, 109) qu'il peut se débarrasser de sa prison d'ivoire imposée par Dieu. La délivrance de l'ange est précédée par la transformation successive d'Hélène en esprit céleste – condition préalable de la montée de l'Esprit prisonnier vers sa patrie céleste – qui commence dès son premier contact avec l'instrument. Plusieurs personnages sont témoins de la scène :

Carl

Voyez donc comme sa figure change !

Hanz

Son visage blanchit comme l'aube, et ses yeux se noient dans une béatitude céleste.

Albert

Jeune fille, qu'as-tu ? Une auréole lumineuse t'environne !

(I,8, 101)

Hanz

Voyez, maître : ceci tient du prodige ; les rubans de sa coiffure se brisent et tombent à ses pieds ; sa chevelure semble s'animer comme si un souffle magique la dégageait de ses liens brillants, pour la séparer sur son front et la répandre en flots d'or sur ses épaules de neige. Oui, voilà ses cheveux qui se roulent en anneaux libres et puissants comme ceux d'un jeune enfant qui court au vent du matin. Ils rayonnent, ils flamboient, ils ruissellent sur son beau corps comme une cascade embrasée des feux du soleil. [...] (I,8, 102)

Afin de pouvoir s'unir à l'Esprit de la lyre, parcelle de la lumière divine, Hélène doit se laisser pénétrer par le rayon spirituel émanant de l'infini. La tâche difficile de l'Esprit de la lyre<sup>109</sup> est de faire monter la jeune fille « vers le soleil qui ne se couche jamais pour les purs esprits appelés à le contempler » (II,1, 110) :

---

<sup>109</sup> Pour soutenir leur frère dans son épreuve d'élévation, les Esprits de l'Harmonie aux « ailes de feu » (I,8, 104) parlent de leur patrie commune où tout est blanc et lumineux : « Nous venons du blanc soleil, que les hommes, tes compagnons de misère, appellent Wega, et qu'ils ont consacré à la lyre. Ton soleil, ô jeune frère, est aussi pur, aussi brillant, aussi serein que le jour où un pouvoir

Fille des hommes, épure ton cœur, façonne-le comme le lapidaire épure un cristal de roche en le taillant, afin d'y faire jouer l'éclat du prisme. Fais de toi-même une surface si limpide, que le rayon de l'infini te traverse et t'embrase, et réduise ton être en poussière, afin de t'assimiler à lui et de te répandre en fluide divin dans son sein brûlant, toujours dévorant, toujours fécond (*Ibid.*).

Après une évolution intérieure lente et douloureuse, Hélène réussit à délivrer l'Esprit de la lyre en brisant la dernière corde de l'instrument qui enchaînait encore l'Esprit, en liant au monde physique. Hélène rompt ses liens, elle aussi, avec la vie terrestre, car la montée glorieuse de l'Esprit vers sa patrie céleste ne peut se réaliser qu'à ce prix. Mais la mort n'est qu'une renaissance : elle rend possible l'union éternelle avec l'Esprit délivré, union à laquelle elle aspirait tout au long de ses souffrances. Au moment de leur « céleste hyménée », l'Esprit chante ainsi sa joie (V,3, 187) :

Où suis-je et que vois-je ? Je me réveille dans les cieux, et ma vue embrasse l'infini ! La lumière céleste et l'amour impérissable me sont rendus. O fille de la lyre, ta foi m'a sauvé ; viens partager la liberté infinie et l'éternelle joie ! Gloire à Dieu au plus haut des cieux ! (*Ibid.*)

Hélène, transfigurée en ange et monte au ciel, mais elle reviendra sur la terre afin de veiller sur son père adoptif : elle accomplira ainsi sa mission angélique.

---

magique t'en fit descendre pour habiter parmi les hommes. Il est toujours régi par le même son. C'est toujours le rayon blanc du prisme infini qui chante la vie de cet astre » (*Ibid.*).

### 3. Ailes et vols

Dans la Bible, les anges n'apparaissent pas comme des êtres ailés. Les premières représentations chrétiennes de l'ange (à la fin du IV<sup>e</sup> siècle) suivent fidèlement le texte biblique en montrant des anges sans ailes. Les seuls êtres ailés mentionnés dans la Bible sont les séraphins et les chérubins<sup>110</sup>, mais, eux, ils ne sont pas messagers célestes, mais des manifestations de la gloire de Dieu. Dans son traité d'angéologie, la *Hiérarchie céleste* (vers 510), Denys l'Aéropagite écrit que « les ailes signifient un mouvement d'ascension libérateur, qui affranchit de la pesanteur terrestre, mais qui ne suffisent pas à caractériser l'ange »<sup>111</sup>.

L'aile, outil ascensionnel par excellence, est en premier lieu l'attribut de l'oiseau. Selon Gilbert Durand, « l'oiseau n'est presque jamais envisagé comme un animal, mais comme un simple accessoire de l'aile. [...] L'aile est l'attribut de voler, non de l'oiseau ou de l'insecte. [...] Les images ornitologiques renvoient toutes au désir dynamique d'élévation, de sublimation »<sup>112</sup>. C'est la raison aussi pour laquelle dans la peinture gothique, en Italie dès le XIII<sup>e</sup> siècle, puis en Flandre, les plus grands artistes, comme Simone Martini, de Fra Angelico, Roger Van der Weyden, ornent les anges d'ailes d'oiseau, l'ange se fait donc oiseau en s'inscrivant ainsi dans le règne de la nature. Notamment, Roger Van der Weyden, dans son retable du *Jugement dernier* (peint vers 1450), dote l'archange Michel d'ailes de paon. L'aile finit par acquérir une signification symbolique, et elle va jusqu'à définir la nature angélique elle-même : par exemple l'aile déployée peut renvoyer à sa fonction messagère ainsi que l'aile étendue au-dessus d'un personnage peut signifier la protection angélique<sup>113</sup>.

Etant donné que le thème de l'ascension est partout présent dans l'univers des deux écrivains, il est intéressant de voir si les personnages angéliques sont représentés avec ou sans ailes. Chez Balzac, Séraphîta est le seul personnage doté d'ailes et le seul à en faire l'usage habituel. En effet, au moment de son

---

<sup>110</sup> Les séraphins sont pourvus de six ailes alors que les chérubins n'en possèdent que quatre. A consulter *Vocabulaire de théologie biblique*, Les Editions du Cerf, Paris, 1970.

<sup>111</sup> Voir à propos des ailes d'ange l'article de Philippe Faure, « Pourquoi les anges ont des ailes ? », p. 15.

<sup>112</sup> *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, pp. 144-145.

<sup>113</sup> Philippe Faure, *Ibid.*

assomption céleste, il devient le Séraphin ailé : « L'ESPRIT se transfigura, ses ailes blanches se déployèrent sans bruit » (*Sér*, XI, 853) ; et, effectivement, c'est à l'aide de ses ailes qu'il monte au ciel :

le Séraphin replia légèrement ses ailes pour prendre son vol, et ne se tourna plus vers eux : il n'avait plus rien de commun avec la Terre. Il s'élança : l'immense envergure de son scintillant plumage couvrit les deux Voyants comme d'une ombre bienfaisante qui leur permit de lever les yeux et de le voir emporté dans sa gloire, accompagné du joyeux archange<sup>114</sup> (XI, 855).

Les autres personnages angéliques, n'étant pas de véritables anges comme Séraphîta, ne peuvent, bien sûr posséder que des ailes symboliques, allégoriques. Dans l'optique de Lucien de Rubempré, Esther, qui, en un certain sens, est aussi un personnage angélique<sup>115</sup>, apparaît comme un être ailé : « Sa nature poétique, nécessairement extrême en tout, en bien comme en mal, avait deviné l'ange dans la fille, plutôt frotté de corruption que corrompue : il la voyait toujours blanche, ailée, pure et mystérieuse, comme elle s'était faite pour lui, devinant qu'il la voulait ainsi » (*SM*, VI, 475-476). Balthazar Claës était « monté sur la Science qui l'emportait en croupe, ailes déployées, bien loin du monde matériel » (*RA*, X, 719). Louis Lambert réalise des vols de réflexion « à travers les Mondes Spirituels » (*LL*, XI, 680). Pauline dit que « sans cesse il voltige à travers les espaces de la pensée, et s'y promène avec une vivacité d'hirondelle, [qu'elle sait] le suivre dans ses détours »<sup>116</sup> (*LL*, XI, 684). Madame de La Chanterie explique que les ailes sont à la portée de tous, puisqu'il y a « deux ailes que Dieu nous a données » : la simplicité et la pureté (*EHC*, VIII, 256), vertu qu'elle pratique dans son travail humanitaire. Elle possède donc des ailes allégoriques, elle aussi,

---

<sup>114</sup> Avant même de son assomption il se sent avoir des ailes. Séraphîta couvre Minna et Wilfrid par son regard comme un ange par ses ailes « en les enveloppant tous deux par un regard qui fut comme un manteau d'azur » (*Sér*, XI, 843). Le Séraphin balzacien donne même des ailes à Minna et Wilfrid. Séraphîtus demande à Minna sur la montagne après leur vol duel : « Ne te sens pas ailes ? » (*Sér*, XI, 744) Wilfrid, à son tour, aura des ailes dans son rêve, pendant son vol onirique grâce à l'hypnose provoquée par Séraphîta : « Cours, vole, jouis un moment des ailes que tu conquerras, quand l'amour sera si complet en toi que tu n'auras plus de sens, que tu seras tout intelligence et tout amour ! » (*Sér*, XI, 755)

<sup>115</sup> « Esther, par l'absolu qu'elle porte en elle, par l'esprit de sacrifice qui l'anime, s'illumine d'un reflet de Séraphîta, ce personnage de séraphin créé presque en même temps qu'elle. Son séjour au couvent, sa conversion (qu'elle rappelle dans sa dernière lettre à Lucien), son passage à une fidélité totale vont dans ce sens », « l'ange Esther s'oppose au démon Herrera » écrit Pierre Citron dans son introduction aux *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pléiade, t. VI, p. 405.

<sup>116</sup> Louis Lambert apparaît dès le début de l'histoire comme un être voué à l'élément „air”, mais en même temps, la chute précoce de Lambert comparé également à l'« aéroliithe » (*LL*, XI, 600) est tout à fait prévue et inévitable.

dont elle se contente. Cependant, il y en a qui veulent plus, qui souhaitent avoir des ailes véritables comme Godefroid, cet ange-poète, qui se croit « un ange banni du ciel » (*Pro*, XI, 547) : « je regrette une patrie plus belle que toutes les patries de la terre, une patrie que je n'ai point vue et dont j'ai souvenir. Oh ! si je pouvais fendre les espaces à plein vol, j'irais... [...] là-haut » (*Pro*, XI, 546). Le vieillard rappelle cependant à Godefroid qui lui aussi jouit du privilège des poètes qui sont dotés d'ailes, de celles de la poésie qui élève l'âme :

Tu es poète tu sais monter intrépidement sur l'ouragan ! [...] Tu connais les cieux, n'est-ce pas ? Tu as vu ces myriades d'anges aux blanches plumes, aux sistres d'or qui tous tendent d'un vol égal vers le trône, et tu as admiré souvent leurs ailes [...]. Oh ! combien l'espace sans bornes est beau ! dis ? (*Pro*, XI, 549)

L'exemple de Félix de Vandenesse, amoureux de Mme de Mortsauf, illustre très bien la différence qui sépare les ailes diaprées de l'être humain, acquises pour ainsi dire grâce à quelque sentiment fort, des ailes blanches du Séraphin appartenant au monde spirituel. Pour Félix, « jeune homme altéré de plaisir », l'amour d'Henriette n'est que « ce divin amour qui ne satisfait que l'âme » (*Lys*, X, 1081) : « Elle montait à des hauteurs où les ailes diaprées de l'amour qui me fit dévorer ses épaules ne pouvaient me porter ; pour arriver près d'elle, un homme devait avoir conquis les ailes blanches du séraphin » (*Ibid.*). Félix évoque également ses vols oniriques extra-terrestres qu'il a faits dans son enfance (*Lys*, X, 976).

Pour Félix cette femme et cet amour n'est autre que l'accomplissement de ses rêves d'enfance. Après sa première rencontre d'avec Mme de Mortsauf, « cette femme descendue des cieux », après le brusque éveil de son amour passion, le jeune homme se sent métamorphosé : « Une âme nouvelle, une âme aux ailes diaprées avait brisé sa larve. Tombée des steppes bleues où je l'admirais, ma chère étoile s'était donc faite femme en conservant sa clarté, ses scintillements et sa fraîcheur » (*Lys*, X, 985).

Dans l'univers sandien on entend peut-être plus de battements d'ailes que dans celui de Balzac... Ce n'est pas que les personnages angéliques de Sand, sauf l'Esprit de la Lyre, ne soient pas pourvus d'ailes. Ils sont cependant bien souvent capables de voler, même si c'est dans un rêve extatique, comme Pierre Huguenin qui „s'envole” pour découvrir un nouveau monde : « les cieux s'entrouvraient sur

la tête de l'apôtre prolétaire, et son âme prenait son vol à travers les régions du monde idéal. [...] Enfin, il parvint à une hauteur d'où il découvrit toute la face d'une nouvelle terre » (*Compagnon*, 255). Au bout de quelques instants, ce nouvel idéal, entrevu dans son rêve, prend la forme d'un lieu réel, mais idéalisé : celle du parc de Villepreux et l'ange qui accompagne le jeune homme pendant son voyage aérien onirique est Yseult qui va l'initier dans son secret. Et ainsi les anges qu'il aperçoit autour de lui, « des êtres qui semblaient plus beaux et plus purs que la race humaine » (256), lui deviennent des figures facilement identifiables : « en regardant bien les anges qui passaient, il reconnut son père et le père d'Yseult, qui marchaient enlacés au bras l'un de l'autre ; il reconnut Amaury et Romanet, qui s'entretenaient amicalement ; il reconnut la Savinienne et la marquise, qui cueillaient dans la même corbeille des fleurs et des épis ; il reconnut enfin tous ceux qu'il aimait et tous ceux qu'il connaissait, mais transformés et idéalisés (256).

Cette vision utopique dans laquelle l'ange apparaît sous les traits d'Yseult, et donc comme l'incarnation de la féminité, peut être considérée comme un songe prémonitoire : l'image d'un nouveau monde meilleur, sinon parfait, gouverné par des anges-femmes, c'est-à-dire par des lois basées sur des valeurs traditionnellement considérées comme féminines (amour, douceur, tolérance, etc.) et qui s'opposent aux valeurs masculines<sup>117</sup>.

Dans son rêve, Pierre réalise donc un vol sans aile, ce qui illustre parfaitement l'explication de Gaston Bachelard : le vol onirique n'est jamais un vol ailé, l'aile étant une rationalisation dans l'imagination humaine :

Tout le *naturel* de l'aile ne fait rien à l'affaire. Le *naturel* de l'aile objective n'empêche pas que l'aile ne soit pas l'élément naturel du vol onirique. En somme, l'aile représente, pour le vol onirique, la *rationalisation antique*. [...] Puisque l'homme antique n'avait pas à sa disposition pour traduire le vol onirique une réalité éminemment rationnelle, c'est-à-dire une réalité fabriquée par la raison comme le ballon ou l'avion, force lui était de recourir à une réalité naturelle. Il a donc formé l'image de l'homme volant sur le type de l'oiseau. [...] dans le monde du rêve on ne vole pas parce qu'on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé. Les ailes sont des conséquences. Le principe du vol onirique est plus profond. C'est ce principe que l'imagination aérienne dynamique doit retrouver<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> On peut rappeler à ce propos la conception romantique de la femme, l'épilogue de Balzac pour les premières éditions d'*Eugénie Grandet* où il parle justement des anges terrestres, de la perfection de la femme (t. III, pp. 1201-1202).

<sup>118</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, pp. 37-38.

George Sand, qui est selon Bachelard « un écrivain que son rationalisme empêche souvent de rêver »<sup>119</sup>, recourt très souvent à l'image de l'oiseau pour rendre crédible ces vols humains. Pierre vole, lui aussi, « avec autant de rapidité qu'un oiseau peut le faire » (*Compagnon*, 256).

Le motif de l'oiseau est présent dans *Lélia* aussi pour créer une illusion d'immatérialité de l'héroïne dont la nature reste insaisissable pour le jeune homme amoureux. Sténio, en contemplant le paysage, imagine Lélia comme une espèce d'oiseau-esprit appartenant à une sphère supérieure à celle des hommes<sup>120</sup> :

si quelque bel oiseau de ces contrées, le lagopède au sein argenté, le grimpeur couleur de rose et gris de perle ou le francolin d'un noir sombre et sans reflets, venait se poser près de lui et le regarder d'un air calme et fier, prêt à déployer ses ailes vers le ciel, Sténio pensait que c'était peut-être Lélia qui s'envolait sous cette forme vers de plus libres régions. „Peut-être, se disait-il en redescendant vers la vallée avec la crédule terreur d'un enfant, peut-être ne retrouverai-je plus Lélia parmi les hommes” (*Lélia*, 76).

Rappelons ici que le motif de l'envol réapparaîtra beaucoup plus tard dans un des *Contes d'une Grande-mère* intitulé *Les ailes de courage* (1872) où la romancière donne des ailes à un enfant estropié pour faciliter son perfectionnement physique, psychique et intellectuel. Clopinet, cet enfant aux « ailes enchantées » (236), meurt au monde humain à la fin de l'histoire, car il se métamorphose en homme-oiseau et s'envole vers un horizon inconnu comme un « grand oiseau de mer » dont on « n'avait jamais vu le pareil auparavant », en criant : « – Adieu, bonnes gens ! ne soyez point en peine de moi, j'ai retrouvé mes ailes »<sup>121</sup> (255).

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>120</sup> Dans le chapitre des oiseaux d' *Histoire de ma vie*, G. Sand vante la perfection des oiseaux et les met au-dessus de la race humaine : « Mais l'oiseau, je le soutiens, est l'être supérieur dans la création. Son organisation est admirable. Son vol le place matériellement au-dessus de l'homme, et lui crée une puissance vitale que notre génie n'a pu encore nous faire acquérir. [...] Il a des instincts d'amour conjugal, de prévision et d'industrie domestique ; son nid est un chef d'oeuvre d'habileté, de sollicitude et de luxe délicat. C'est la principale espèce où le mâle aide la femelle dans les devoirs de la famille, et où le père s'occupe, comme l'homme, de construire l'habitation, de préserver et de nourrir les enfants. L'oiseau est chanteur, il est beau, il a la grâce, la souplesse, la vivacité, l'attachement, la morale, et c'est bien à tort qu'on en a fait souvent le type de l'inconstance. En tant que l'instinct de fidélité est départi à la bête, il est le plus fidèle des animaux. Dans la race canine si vantée, la femelle seule a l'amour de la progéniture, ce qui la rend supérieure au mâle ; chez l'oiseau, les deux sexes, doués d'égales vertus, offrent l'exemple de l'idéal dans l'hyménée. Qu'on ne parle donc pas légèrement des oiseaux. Il s'en faut de fort peu qu'ils ne nous valent ; et comme musiciens et poètes, ils sont naturellement mieux doués que nous » (*OA.*, t. I, chap. I<sup>er</sup>, pp. 17-18).

<sup>121</sup> Sa métamorphose est guidée par les esprits ailés de la mer. Clopinet dit que c'est grâce à la communication avec ces bons génies qu'il sera capable de se dépasser : « [...] il y a sur la mer et



Philippe Berthier dans sa présentation interprète ainsi la métamorphose de Clopinet :

la „mort” de Clopinet, qui ressemble plutôt à une apothéose icarienne – qu’aucune chute ne sanctionnera – incarne totalement la métaphore en même temps qu’elle abolit la matière : on ne retrouvera pas le corps de Clopinet. Il s’est enfin pleinement réalisé, il est devenu son essence, l’âme d’un oiseau. Cette fin magique est aussi le plus logique des accomplissements. Clopinet se fond à la mer maternelle, entraînant dans cette assumption solaire tous les êtres qu’il a été, l’adulte plein de science et de raison, mais aussi le pauvre gamin boiteux qui vit toujours quelque part, très loin au fond de lui. Rassemblé, Clopinet meurt, c’est-à-dire part à tire d’ailes vers un horizon inconnu. Magnifique symbole d’une vie qui, en pleine fidélité à elle-même, boucle sa boucle et s’achève en s’ouvrant à encore plus de lumière et de liberté<sup>122</sup>.

La présence de l’oiseau prend une signification nettement spirituelle dans *Consuelo* où les notions ange, oiseau et perfection se trouvent étroitement liées pour donner naissance à un être nouveau, bien original : à l’oiseau-ange. La visite du rouge-gorge chez Consuelo, prisonnière à Spandaw, est aussi une bonne occasion de révéler le caractère angélique de l’héroïne. C’est la tâche de Gottlieb qui dit à Consuelo à propos du rouge-gorge :

- [...] il peut aller partout, mais il n’entre jamais que chez ses pareils. C’est pourquoi il entre dans ta chambre.
- Grand merci, Gottlieb, tu me prends pour un oiseau.
- Le rouge-gorge n’est pas un oiseau.
- Qu’est-ce donc ?
- C’est un ange, tu le sais.
- En ce cas, j’en suis un aussi ?
- Tu l’as dit (t. III, 176).

Gottlieb se révèle comme le compagne de cet oiseau-ange avec qui il a l’habitude de „voler”<sup>123</sup> :

---

sur ses rivages des voix qui me parlent et que personne autre que moi ne sait entendre. On croit et on dit que les oiseaux font entendre des cris d’amour ou de peur, de colère ou d’inquiétude, qui ne s’adressent jamais aux êtres d’une autre espèce, et que les hommes n’ont pas besoin de comprendre. C’est possible ; mais comme il y en a que je comprends et qui me disent ce que je dois faire quand j’hésite devant mon devoir, je pense qu’il y a autour de nous de bons génies qui prennent à nos yeux certaines formes et empruntent certaines voix pour nous montrer leur amitié et nous bien conduire. Je ne prétends pas qu’ils fassent des miracles, mais ils nous en font faire en changeant, par leurs bonnes inspirations, nos instincts d’égoïsme et de lâcheté en élans de courage et de dévouement » (252).

<sup>122</sup> *Contes d’une Grande-mère*, t. I, p. 22.

<sup>123</sup> Consuelo est curieuse de savoir d’où viennent les informations de Gottlieb relatives aux oiseaux-anges. Cf. t. III, p. 193.

Le rouge-gorge, ce bon petit ange, est venu m'appeler à ma fenêtre ; je me suis envolé avec lui, et nous avons été bien haut, bien loin dans le ciel, tout près des étoiles, et presque dans la demeure des anges. [...] Le rouge-gorge m'a dit : Allons voir ma sœur qui est malade, et je suis revenu avec lui te trouver dans ta cellule (t. III, 192-193).

De manière étrange, le seul ange ailé de l'univers sandien, l'Esprit des *Sept Cordes de la Lyre*, ne peut se servir de ses ailes jusqu'à la fin de son expiation, étant emprisonné dans un instrument de musique. Mais avant sa délivrance et son envol vers la région céleste avec Hélène, devenue ange, elle aussi, l'Esprit de la Lyre qui, à la différence de Séraphîta, possède des ailes angéliques dès le début, propose à Hélène un vol, au-dessus des montagnes pareil à celui du couple Séraphîtüs-Minna réalisé à travers le Falberg<sup>124</sup> :

Viens avec moi, ma sœur ; viens : mes ailes t'enlanceront et te porteront sur les cimes des montagnes. Nous raserons d'un vol rapide les nappes de fleurs variées que la brise fait onduler sur les prairies. Nous franchirons les torrents, en nous jouant dans le prisme écumant des cataractes ; nous mouillerons nos robes argentées à la crête des vagues du lac, et nous courrons sur le sable fin des rivages, sans y laisser l'empreinte de nos pas. Nous nous suspendrons aux branches des saules, et je sèmerai tes blondes tresses des insectes d'azur, vivants saphirs que distillent leurs rameaux éplorés. Je te ferai une couronne de fleurs d'iris et de lotus. Nous les irons chercher sur ces roches glissantes que les pieds de l'homme n'ont jamais touchées, au milieu de ces abîmes tournoyants d'où les barques s'éloignent avec effroi. [...] Nous voltigerons, comme les grands aigles, sur ces pics de marbre où l'arc et la fronde ne peuvent les atteindre ; nous les dépasserons ; nous irons nous asseoir sur ces aiguilles de glaces où l'hirondelle même n'ose poser ses pieds délicats, et de là nous verrons scintiller les étoiles dans une atmosphère plus pure, et nous embrasserons d'un coup d'oeil l'immensité des constellations célestes [...] (III, 1, 140-141).

A ce moment de l'histoire, ce vol semble irréaliste car l'Esprit est encore prisonnier de la lyre, mais après la libération de l'Esprit et la métamorphose d'Hélène il devient possible – il est vrai que le lecteur n'est pas témoin de ce vol...

---

<sup>124</sup> Ce vol, chez Balzac, est un vol sans ailes, mais secondé par une force surhumaine émanée de Séraphîtüs, force dont la nature mystérieuse laisse deviner l'ange sous l'enveloppe humaine : « deux personnes passèrent sur le golf [...] vers le sommet duquel elles s'élevèrent de frise en frise. Était-ce deux créatures, était-ce deux flèches ? Qui les eût vues à cette hauteur les aurait prises pour deux eiders cinglant de conserve à travers les nuées. Ni le pêcheur le plus superstitieux, ni le chasseur le plus intrépide n'eût attribué à des créatures humaines le pouvoir de se tenir le long des faibles lignes tracées sur les flancs du granit, où ce couple glissait néanmoins avec l'effrayante dextérité que possèdent les somnambules quand, ayant oublié toutes les conditions de leur pesanteur et les dangers de la moindre déviation, ils courent au bord des toits en gardant leur équilibre sous l'empire d'une force inconnue » (*Sér*, XI, 735-736).

## CHAPITRE II

### AMOUR – ANDROGYNIE – ANGE

#### 1. Amours et couples

Selon Albert Béguin, « les romans d'amour de la *Comédie humaine* offrent l'exemple le plus clair et le plus complexe de l'angélisme balzacien et de son tragique aboutissement. Si divers qu'ils puissent être, ces récits, toujours dramatiques, même quand certains de leurs épisodes ont les couleurs de l'idylle, se situent tous à l'un des points d'une vaste trajectoire dialectique »<sup>125</sup>. L'angélique Chlora, déshonorée par le crime de son époux bigame, meurt de jalousie, Eugénie Grandet délaissée et trompée à la fleur de sa jeunesse doit renoncer au bonheur de la vie conjugale et mourir au monde. Pour Balzac, les anges de l'amour sont, bien des fois, les anges du malheur, « la femme a cela de commun avec l'ange que les êtres souffrants lui appartiennent » écrit Balzac dans *Eugénie Grandet* (III, 1109) :

En toute situation, les femmes ont plus de causes de douleurs que n'en a l'homme, et souffrent plus que lui. L'homme a sa force, et l'exercice de sa puissance : il agit, il va, il s'occupe, il pense, il embrasse l'avenir et y trouve des consolations. Ainsi faisait Charles. Mais la femme demeure, elle reste face à face avec le chagrin dont rien ne la distrait, elle descend jusqu'au fond de l'abîme qu'il a ouvert, le mesure et souvent le comble de ses vœux et de ses larmes. Ainsi faisait Eugénie. Elle s'initiait à sa destinée. Sentir, aimer, souffrir, se dévouer, sera toujours le texte de la vie des femmes (*EG*, III, 1146).

Ce qui distingue Marguerite Claës d'Eugénie Grandet, de sa sœur malheureuse, c'est que l'amour d'Emmanuel lui apporte la consolation dont Eugénie est privée : « cet amour l'a éveillée à la vie, et l'a soutenue dans l'épreuve, avant de lui offrir la couronne du bonheur. Après avoir été la sœur et la fille „idéale”, elle devient l'épouse et la mère „idéale”, et réalise toute sa destinée de femme »<sup>126</sup>. Marguerite, « l'ange tutélaire des Claës » (*RA*, X, 783), est chargée par sa mère mourante d'être la providence de son père (*RA*, X, 825) et le gouvernement de la

---

<sup>125</sup> *Op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>126</sup> Madeleine Fargeaud, *Balzac et La Recherche de l'Absolu*, p. 439.

maison : « Dès les premiers jours, elle prodigua les preuves de ce courage féminin, de cette sérénité constante que doivent avoir les anges chargés de répandre la paix, en touchant de leur palme verte les cœurs souffrants » (*RA*, X, 759). Elle continue donc la vocation d'ange de sa mère qui la prépare à ce rôle bien avant sa mort : « elle comptait transmettre les délicatesses de son cœur à Marguerite, qui continuerait à jouer auprès de lui le rôle d'un ange d'amour » (*RA*, X, 757). On peut constater qu'à côté du statut de l'ange gardien du foyer, la maternité est également « une planche de salut » (*Ma*, X, 1049), comme le montre la vie exemplaire de Mme de Mortsauf, « l'ange de Clochegourde » (*Lys*, X, 1148). Henri Gauthier précise que « surtout le sentiment maternel, le plus désintéressé, le plus pur, le plus „âme” de tous les amours, confondu avec la passion pour l'amant aimé dans le fils ou pour le fils image de l'amant, est un amour d'ange, un amour céleste puisqu'il unit les deux natures dissociées habituellement dans la chair et l'esprit »<sup>127</sup>.

Henri Gauthier attire l'attention sur un autre aspect également important de l'amour angélique : « le cœur n'est plus considéré comme le siège des sentiments, mais comme l'organe de la spiritualité, le symbole en tout cas de l'aspiration à la connaissance métaphysique et à la contemplation mystique »<sup>128</sup>. L'amour est « un royaume idéal [...] où vont deux créatures réunies en un ange, enlevées par les ailes du plaisir » écrit Balzac dans *Béatrix* (II, 751). Dans le même roman, il raconte cependant l'histoire d'une femme écrivain qui, après sa déception amoureuse, se retire du monde et opte pour la vocation religieuse... Néanmoins Louis Lambert, en voulant atteindre une perfection réservée aux anges, aspire à l'amour d'un ange-femme car « pour lui, l'amour pur, l'amour comme on le rêve au jeune âge, était la collision de deux natures angéliques. Aussi rien n'égalait-il l'ardeur avec laquelle il désirait rencontrer un ange-femme. Hé ! qui plus que lui devait inspirer, ressentir l'amour ? » (*LL*, XI, 618). C'est bien le cas de Séraphîtüs qui désire partager – en vain – son bonheur céleste avec une autre créature angélique. L'association de Séraphîtüs et de Minna s'avère provisoire à cause de la femme trop attachée au monde matériel : « Je souhaitais un compagnon pour aller dans le royaume de lumière, j'ai voulu te montrer ce morceau de boue, et je t'y vois encore attachée » (*Sér*, XI, 745) dit Séraphîtüs à Minna. La femme y

---

<sup>127</sup> *Op. cit.*, p. 221.

apparaît donc condamnée à rester un ange de la terre (*Sér*, XI, 756), c'est-à-dire comme une femme supérieure mais « destinée aux œuvres terrestres, dont le regard pourrait percer les nuées du sanctuaire, mais qu'une pensée à la fois humble et charitable maintient à hauteur d'homme » (*Sér*, XI, 759). Madame Claës, quoique séparée de son mari par la Science, lui porte un dévouement absolu<sup>129</sup> : « Son amour était un fanatisme aveugle qui sur un seul signe de tête l'eût fait aller joyeusement à la mort. La délicatesse de Balthazar avait exalté chez elle les sentiments les plus généreux de la femme, et lui inspirait un impérieux besoin de donner plus qu'elle ne recevait » (*RA*, X, 680). Pour soutenir son mari elle dépense énormément d'énergie vitale, ce qui la mène à la mort. Mme de Mortsauf, elle aussi, s'affaiblit peu à peu à cause de son mari qui lui exige trop de soins et d'attentions ; elle est d'ailleurs parfaitement consciente du danger de cette perte d'énergie<sup>130</sup> : « M. de Mortsauf m'aura tué et il mourra de ma mort » dit-elle (*Lys*, X, 1032).

La recherche du bonheur par l'amour et le désir de trouver le bonheur dans la vie conjugale, sont également les thèmes centraux de la plupart des romans de George Sand : « L'enjeu des histoires sandiennes, c'est presque exclusivement le bonheur : tous les personnages plus ou moins importants – à l'exception de ceux qui ne sont là que pour le décor – visent cet objectif » constate Anna Szabó<sup>131</sup>. Le couple idéal c'est l'incarnation de l'union parfaite de deux êtres par l'amour. En tant que disciple de Pierre Leroux, elle professe que l'homme et la femme – créatures de Dieu – sont égaux<sup>132</sup> et par leur union ils forment un seul être idéal, pour ainsi dire angélique, comme le montre l'exemple du couple parfait formé par Consuelo, la Zingara, fille du peuple, et le comte Albert de Rudolstadt.

Dans le cas de certains couples sandiens c'est l'inégalité sociale qui fait obstacle devant l'union des amoureux. Dans *Le Compagnon du Tour de France*,

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>129</sup> « Non seulement cette femme avait une âme généreuse, mais encore elle aimait Balthazar Claës avec cet instinct de la femme qui donne un avant-goût de l'intelligence des anges » (*RA*, X, 673).

<sup>130</sup> Le problème de l'énergie vitale est l'une des idées fondamentales de la philosophie de Balzac. On y reviendra plus loin.

<sup>131</sup> *Op. cit.*, p. 66.

<sup>132</sup> La première Lélia ne croit pas encore à l'égalité et à la liberté réciproque dans le mariage, idée que partage Pulchérie elle aussi : « L'union de l'homme et de la femme devait être passagère dans les desseins de la Providence ; tout s'oppose à leur association et le changement est une nécessité de leur nature » (*Lélia*, 172). Les autres héroïnes, venues après Lélia, enfants d'une vision du monde plus confiantes, apparaîtront plus ou moins émancipées, tour à tour égales ou supérieures à l'homme : nous avons affaire aux jeunes femmes qui veulent et savent diriger leur sort.

par exemple, Pierre, le menuisier, homme du peuple, dit amèrement à Yseult, fille du seigneur qu'il y a un monde entre eux (250). En effet, tout au début de leur liaison, Yseult, en causant avec Joséphine, met en question l'existence même du jeune homme ; elle obéit ainsi, comme à son insu, à une pratique sociale qui prouve combien le fossé large entre les classes sociales est infranchissable.

« Vos ancêtres étaient serfs et les miens soldats ; c'est-à-dire vous sortez des opprimés, et moi des oppresseurs » dit Yseult au jeune homme (320). Ces amoureux, malgré tout ce qu'ils ont d'angélique dans leur essence, sont en même temps esclaves du monde matériel, ils sont soumis à des lois, au « joug des convenances » (305). Les convictions humanitaires de George Sand, sa vision du monde plus optimiste (du moins à cette époque) leur laisse cependant une échappée : le domaine de l'amour, celui du sacré des romantiques. Par ailleurs, on retrouve ici le motif bien significatif du changement de rôle : c'est la femme qui prend l'initiative : c'est Yseult qui déclare son amour à Pierre (pour des raisons à la fois sociales et psychologiques, facilement compréhensibles) et en plus, quand celui-ci lui demande un peu de temps pour réfléchir sur l'idée d'« un mariage aussi contraire aux idées et aux coutumes de la hiérarchie sociale » (371), elle lui répond : « Je crains vos réflexions, Pierre, et je ne veux pas vous donner le temps d'en faire. Je les ai faites à votre place [...] » (*Ibid.*).

L'amour représente donc un moyen d'élévation dans *Le Compagnon du Tour de France*, il joint deux êtres que tout, dans la réalité sociale, devrait séparer. Le sentiment amoureux pousse Pierre à s'éduquer, à s'élever au niveau intellectuel de la femme noble qu'il aime<sup>133</sup> ce qui n'est pas facile parce qu'Yseult est une femme très cultivée<sup>134</sup>. Il est important de noter qu'Yseult ne veut pas que le jeune artisan se sépare de sa classe, puisqu'elle-même a le désir d'appartenir au peuple : « Dès le jour où j'ai pu raisonner sur mon avenir, j'ai résolu d'épouser un homme

---

<sup>133</sup> Chez G. Sand, la noblesse n'est pas le synonyme de l'aristocratie, catégorie purement sociale.

<sup>134</sup> D'ailleurs tout au long de l'histoire « il la sentait son égale, tant qu'il la voyait sous [une] face d'artiste » (200). La différence d'éducation entre la femme et l'homme suscite des difficultés dans d'autres situations aussi, toutes différentes de celle-ci. Bien que Bernard et Edmée de Mauprat appartiennent à la même couche sociale (et à la même famille) leur union apparaît d'abord impossible à cause du manque d'éducation du jeune homme car tel qu'il est, (Bernard est une espèce de brute), il n'est pas digne de l'amour d'Edmée, « une des femmes les plus parfaites qu'il y eût en France » (*Mauprat*, 116), qui se met « en rapport direct avec ces philosophes dont les écrits faisaient sa vie intellectuelle » (117). « Fait significatif, la plus grande inégalité – tant intellectuelle que morale – se trouve entre Edmée et Bernard, nobles pourtant tous les deux. Qu'est-ce à dire, sinon que la véritable différence, entre les créatures de Dieu, ne vient pas des hasards de la naissance et que sa source est ailleurs » fait remarquer A. Szabó. *Op. cit.*, p. 95.

du peuple afin d'être peuple » (370). C'est le grand rêve romantique, le désir d'unir tout ce qui est désuni, qui apparaît ici de manière particulièrement frappante. Les mariages „mixtes”, unissant des personnages d'appartenance sociale différente, réalisent dans la sphère privée la fusion des classes. Mais jusqu'à ce que ce désir illusoire (ou plutôt utopique) se réalise, les amoureux du *Compagnon* doivent attendre de longues années. *Consuelo* et sa suite *La Comtesse de Rudolstadt* (postérieures au *Compagnon du Tour de France*), profondément imprégnées de la conception mystique du peuple, montrent déjà une ascension plus spectaculaire et pour ainsi dire plus militante de la classe populaire : Consuelo, fille du peuple, devenue d'abord cantatrice, puis membre d'une société secrète, en lutte avec l'injustice sociale, finit par « se transformer en Déesse de la Pauvreté, devenant l'intermédiaire entre l'humanité souffrante et une Divinité qui prêche non la résignation, mais la révolte contre les puissants de ce bas monde »<sup>135</sup>.

Le problème de l'inégalité sociale n'est pas absent dans *Consuelo*, bien au contraire : il est au cœur de l'histoire. La chanoinesse (la tante d'Albert) formule l'inquiétude de toute la famille de Rudolstadt quand elle pose cette question au chapelain : « Croiriez-vous donc, mon père, que la Porporina pourrait oublier sa position humble et précaire dans des relations quelconques avec un homme si élevé au-dessus d'elle que l'est mon neveu Albert de Rudolstadt » (t. I, 306). Non, Consuelo, la jeune fille pauvre et sans naissance mais douée en même temps de qualités supérieures à celles de la naissance, refuse de renier son origine ; elle ne peut et surtout ne veut pas oublier les blessures de préjugés sociaux, subies bien souvent depuis son enfance. Autrement dit, c'est avant tout la fierté d'appartenir au peuple qui l'empêche d'accepter sans méfiance l'amour pourtant sincère et désintéressé du jeune homme. Au début, Consuelo ne voit dans le mariage que la fin de sa carrière, et elle préfère le travail et la liberté à la vie conjugale. Elle ne devine pas l'âme instinctivement généreuse d'Albert, comme elle ne peut comprendre les difficultés qui résultent de la même générosité, exempte de tout préjugé social.

L'union finale de Consuelo et d'Albert, c'est l'apothéose de l'amour, la réalisation du rêve romantique de l'amour absolu : « Nous voulons inaugurer et

sanctifier l'amour, proclame Wanda<sup>136</sup>, la prophétesse, perdu et profané dans le monde, le libre choix du cœur, l'union sainte et volontaire de deux êtres également épris » (t. III, 396). Le couple Consuelo-Albert, avant d'atteindre au statut de figures angéliques, doit traverser les nombreux stades d'un long parcours initiatique. En quête de leur identité, constamment mis à l'épreuve, ils changent bien des fois de rôle : tantôt c'est Consuelo qui guide Albert, tantôt c'est le tour d'Albert de remplir la fonction de l'ange gardien. Par chacune de leur intervention, ils font preuve de leur compétence. Ils s'entraînent, ils se complètent – c'est ainsi que la belle idée de l'égalité de l'homme et de la femme trouve son expression dans ce couple de personnage.

Après sa disparition – on le croit mort –, Albert réapparaît sous le nom de Liverani et suit Consuelo comme « une égide et une promesse d'avenir » (t. III, 69). Consuelo, séparée de lui, jetée en prison et exposée à tous les périls, attend son sauveur. Désespérée, elle lit et met en musique des psaumes de l'Écriture – elle cite librement les deux versets des psaumes 91 et 22 – où elle puise la force pour supporter ses jours de captivité : « J'enverrai vers toi un de mes anges qui te portera dans ses bras, afin que ton pied ne heurte point la pierre » (t. III, 218). Ces paroles sont prémonitoires, un peu plus tard, on voit Consuelo effectivement dans les bras de l'ange Albert-Liverani. Cette scène, par sa discrète sensualité, est aussi la promesse de l'amour complet, d'un amour auquel rien ne manque : ni la parfaite harmonie de deux âmes, ni le plaisir de la rencontre de deux corps créés l'un pour l'autre :

L'inconnu rapprocha Consuelo de sa poitrine, dont la chaleur embrasa magnétiquement la sienne, et lui ôta la force et le désir de s'éloigner. [...] L'inconnu lui paraissait un être à part, quelque chose d'angélique dont l'amour la sanctifiait. Il passa légèrement le bout de ses doigts, plus doux que le tissu d'une fleur, sur les paupières de Consuelo, et à l'instant elle se rendormit comme par enchantement. Il resta éveillé cette fois, mais calme en apparence, comme s'il eût été invincible, comme si les traits de la tentation n'eussent pu pénétrer son armure. Il veillait en entraînant Consuelo vers des régions inconnues, tel qu'un archange emportant sous son aile un jeune séraphin anéanti et consumé par le rayonnement de la Divinité (t. III, 219).

Consuelo est donc enlevée et secourue, sans qu'elle sache que ce soit par Albert de Rudolstadt qui apparaît à ses yeux comme une espèce de fantôme ou

---

<sup>135</sup> Simone Vierende, *George Sand et la figure mythique de la Femme*. « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée », p. 9.



plutôt un ange : « Elle traversait le vent et l'orage emportée par ce sombre cavalier, qui ressemblait à l'esprit de la nuit, et qui franchissait ravins et fondrières, avec son fardeau, d'un pas aussi rapide et aussi assuré que s'il eût été d'une nature immatérielle » (t. III, 226). Albert Liverani conduit Consuelo chez les Invisibles qui ont préparé sa fuite de la prison et qui sont, eux aussi, des anges, des archanges même dont les ailes mystérieuses s'étendent sur elle comme une égide céleste. C'est une sainte milice, l'invisible armée de la foi qui forme un rempart autour d'elle.

La métamorphose en ange des deux personnages dans le couple idéal qu'ils forment est la mise en figure de la conviction de George Sand en l'égalité parfaite de l'homme et de la femme, laquelle désigne aussi le sens du progrès de l'humanité, celui de son perfectionnement spirituel. C'est un message que l'auteur de *Consuelo* ne cessera de répéter dans d'autres romans non plus, à l'adresse d'un public qu'il a jugé trop soumis à la domination de la matière.

---

<sup>136</sup> Il s'agit de la mère d'Albert, seule femme (avant Consuelo) admise à la société des Invisibles.

## 2. Androgynie, hermaphrodisme, castration

Etant donné que les anges de la Bible sont des êtres purement spirituels, ils n'ont pas de sexe. Cependant, lorsqu'ils apparaissent sous forme humaine, ils prennent un caractère masculin. Ils sont qualifiés de jeunes hommes ou de voyageurs. Les représentations chrétiennes d'ange montrent, elles aussi, sans exception de jeunes hommes.

Dans *La Comédie humaine*, par contre, l'idée de l'ange est étroitement liée à la nature féminine parce que, comme l'a expliqué Balzac dans l'épilogue d'*Eugénie Grandet*, « la femme est l'être le plus parfait entre les créatures. Sortie la dernière des mains qui façonnaient les mondes, elle doit exprimer plus purement que toute autre la pensée divine. [...] elle est une création transitoire entre l'homme et l'ange » (III, 1201-1202). Ainsi idéalisée, la femme apparaît comme une créature d'un ordre supérieur travaillant sur le bien des êtres humains, cherchant « à réparer les maux du temps, à consoler ceux qui coururent sur la brèche et revinrent blessés » (*Lys*, X, 1035).

L'exemple de Séraphîta<sup>137</sup> illustre très bien le fait que, malgré l'importance des qualités féminines dans la conception balzacienne de l'ange, l'unisexualité des anges ne suffit pas de représenter la perfection divine. Pour y parvenir, Balzac, lui-même, a recours à un mythe très ancien, au mythe de l'androgynie<sup>138</sup> :

A travers Séraphîta, c'est toute l'humanité, mâle et femelle, qui aspire à sa sublimation. A ce titre encore elle est exemplaire. Intermédiaire entre l'homme et

---

<sup>137</sup> « Cet être avait l'étrange pouvoir d'apparaître sous deux formes distinctes » (*Sér*, XI, 805). A propos de la figure androgyne de Séraphîta, Henri Gauthier fait remarquer à juste titre que malgré la sage répartition des caractères masculin et féminin dans la structure physique du personnage « chargés de supporter les deux „natures” de l'ange, il reste que l'idée d'ange est liée à la sublimation de la femme. Ce n'est pas sans raison que Balzac intitule son œuvre *Séraphîta* et non *Séraphîtüs* et qu'ainsi la nomment le pasteur Becker et les habitants du village. C'est une femme pour tous les yeux humains, et seuls Wilfrid et Minna sont sensibles à sa nature androgyne et pressentent l'ange en elle ». *Op. cit.*, p. 210. Pour plus de détails, voir le chapitre « L'androgynie », *Ibid.*, pp. 199-212.

<sup>138</sup> « En créant Séraphîta-Séraphîtüs, l'être aux deux natures, Balzac s'est évadé dans le mythe. En terminant *L'Enfant maudit* à l'automne 1836, peu après la publication de *Séraphîta* en volume, il relit le mythe à l'existence. L'ange androgyne n'est plus un être bisexué, mais il est figuré par le couple, uni, corps et âme » fait remarquer Henri Gauthier dans l'introduction à *L'Enfant maudit*, Pléiade, t. X, p. 863. Etienne et Gabrielle, « deux créations jumelles » (*EM*, X, 930), « ne pouvaient alors être comparés qu'à un ange qui, les pieds posés sur le monde, attend l'heure de revoler vers le ciel. Ils avaient accompli ce beau rêve du génie mystique de Platon et de tous ceux qui cherchent un sens à l'humanité : ils étaient bien cette perle mystérieuse destinée à orner le front de quelque astre inconnu, notre espoir à tous ! » (*EM*, X, 951).

l'ange, composée d'éléments empruntés aux deux sexes, elle représente deux natures, quelle que soit la signification que l'on prête à cette formule ambiguë. Ainsi donne-t-elle, au rang où elle est placée, une explication suprême aux antinomies que présente, dans le commun des humains, la double participation à la matière et à l'esprit, au masculin et au féminin. „L'esprit angélique” tendu vers le ciel, portera donc les empreintes du terrestre et les signes du céleste ; résumé de l'humanité, il sera revêtu du double élément présent en ce monde, le matériel et le spirituel et laissera paraître dans sa tension vers l'homogénéité de l'absolu les germes de l'amalgame des caractères de l'homme et de la femme. C'est une entreprise artistique audacieuse, bien faite pour tenter Balzac, que de chercher la solution du dualisme fondamental que l'observateur constate dans le monde réel, dans un monisme mystique, en créant un personnage imaginaire dont les formes, tout en appartenant à l'ordre du créé, expriment la vision de l'être parfait qu'impose le rêve mythique<sup>139</sup>.

Les relations ambiguës qu'établit l'androgynisme Séraphîta-Séraphîtüs avec Wilfrid et Minna et l'amour qu'il suscite chez les deux personnages réalisent de manière tout à fait originale la conception swedenborgienne de l'amour des anges unissant un Esprit d'Amour et un Esprit de Sagesse. Comme l'a montré H. Gauthier,

Balzac va plus loin, puisqu'en la seule personne de Séraphîta-Séraphîtüs se trouvent l'Amour et la Sagesse et que la totalité et la perfection de l'être se forment dans le double couple Séraphîta (Esprit d'Amour) – Wilfrid (Esprit de Sagesse) et Séraphîtüs (Esprit de sagesse) – Minna (Esprit d'Amour). La complexité de ces relations manifeste l'ordre terrestre où la dichotomie de l'esprit angélique, non encore muté en ange, s'adapte à la disjonction et à la catégorisation des êtres du monde naturel. Lorsque, devenu ange, l'androgynisme s'envolera pour se fondre dans l'homogénéité, l'être idéal restera figuré par le couple humain Wilfrid-Minna<sup>140</sup>.

Le thème de l'ambiguïté sexuelle apparaît également dans *Gabriel* (1839) de George Sand, roman dialogué pour lequel Balzac éprouve beaucoup d'admiration quand il le lit en 1842 et qui, selon Sand, « réjouit le cœur de Buloz, son éditeur, car la *philosophie* et le *mysticisme*, les deux plus grandes pestes de cet honnête Buloz, son éditeur, y sont assez déguisés pour ne pas l'effaroucher »<sup>141</sup>. Gabrielle de Bramante, l'héroïne éponyme du roman, est élevée en garçon pour assurer dans la famille, en tant que le seul héritier de titre et de richesses de la branche aînée, la transmission d'héritage de mâle en mâle prescrite par la loi de l'époque. C'est un

---

<sup>139</sup> H. Gauthier, *L'Image de l'homme intérieur*, pp. 191-192.

<sup>140</sup> *Séraphîta*, note 1 de la page 790. « Wilfrid et Minna comprirent alors quelques-unes des mystérieuses paroles de Celui qui sur la terre leur était apparu à chacun d'eux sous la forme qui le leur rendait compréhensible, à l'un Séraphîtüs, à l'autre Séraphîta quand ils virent que là tout était homogène » (*Sér.*, XI, 855). A propos du problème que peut poser ce passage, voir le commentaire de H. Gauthier, *ibid.*, n. 2, p. 1707.

songe prémonitoire que le personnage, ignorant encore son véritable sexe, fait une nuit qui déclenche une quête d'identité longue et douloureuse qui durera jusqu'à la fin de l'histoire. Cette étrange créature dont l'« avenir est insaisissable comme la nature de son esprit » (Prologue, scène IV) a rêvé qu'elle était d'abord ange, ensuite perdant ses ailes, elle se transformait en femme. Gabriel/le raconte ainsi son rêve aboutissant à un cauchemar :

[...] dans mon rêve, je n'étais pas un habitant de cette terre. J'avais des ailes, et je m'élevais à travers les mondes, vers je ne sais quel monde idéal. Des voix sublimes chantaient autour de moi ; je ne voyais personne ; mais des nuages légers et brillants, qui passaient dans l'éther, reflétaient ma figure et j'étais une jeune fille vêtue d'une longue robe flottante et couronnée de fleurs. [...] tout à coup mes ailes se sont engourdies, l'éther s'est enfermé sur ma tête, comme une voûte de cristal impénétrable, et je suis tombé, tombé... et j'avais au cou une lourde chaîne dont le poids m'entraînait vers l'abîme ; et alors je me suis éveillé, accablé de tristesse, de lassitude et d'effroi... (Prologue, scène III).

Lorsque l'être angélique se féminise, il perd non seulement son caractère androgyne, mais aussi son droit d'accéder au monde idéal : dépourvu de ses ailes, il retombe dans la sphère inférieure de l'existence. C'est que, dans ce roman dialogué, au lieu de la pensée mystique, ce sont les préoccupations sociales et, on dirait, féministes qui jouent le premier rôle. Selon Isabelle Hoog Naginski, « dans ce passage l'ange représente la femme-esprit, la femme libérée des entraves sociales. C'est la figure de la femme intellectuelle dans la pensée sandienne. Etre non pas foncièrement incorporel mais dégagé de la construction patriarcale de la féminité. Tomber, c'est entrer dans la sphère de la sexualité féminine telle qu'elle est définie par l'idéologie patriarcale. La femme devient alors synonyme de créature limitée à son seul corps et à ses seules fonctions sexuelles et maternelles »<sup>142</sup>.

Le prince Gabriel de Bramante habitué à la liberté, à la vie active, à ces nobles occupations de l'esprit dont il avait le goût et l'habitude, finit par devenir femme, épouse d'Astolphe qui ne cesse d'admirer cette créature si supérieure à son sexe<sup>143</sup>. Mais Gabriel devenu Gabrielle, c'est-à-dire femme, refuse de renoncer

---

<sup>141</sup> Lettre à Charlotte Marliani, 16 avril 1839, *Corr.*, t. IV, p. 634.

<sup>142</sup> Isabelle Hoog Naginski, « George Sand : L'Education d'une enfant du siècle », p. 198.

<sup>143</sup> « Quand je passe un instant près de toi, tout orage s'apaise, et la paix des cieux descend dans mon âme. [Tu] n'es pas à moitié homme et à moitié femme comme tu le crois, mais un ange sous la forme humaine » (III, 5).

aux privilèges que la société accorde à l'homme. Elle refuse d'être exclue de la société :

Vois-tu, Astolphe, tu m'as fait redevenir femme, mais je n'ai pas tout à fait renoncé à être homme. Si j'ai repris les vêtements et les occupations de mon sexe, je n'en ai pas moins conservé en moi cet instinct de la grandeur morale et ce calme de la force qu'une éducation mâle a développés et cultivés dans mon sein. Il me semble toujours que je suis quelque chose de plus qu'une femme [...] (III, 5).

Dans le prologue du roman Gabriel déclare qu'il ne sent pas que son âme ait un sexe (scène III, p. 57), idée sur laquelle insiste Sand elle-même, il est vrai que dans un contexte tout différent, dans une lettre à Flaubert : « [...] *il n'y a qu'un sexe*. Un homme et une femme c'est si bien la même chose que l'on ne comprend guère les tas de distinctions et de raisonnements subtils dont se sont nourries les sociétés sur ce chapitre-là »<sup>144</sup>.

Les héroïnes sandiennes valorisées – celles en quête de la libération et du bonheur – reçoivent une éducation masculine et non l'éducation futile destinée aux femmes. A la différence d'une Yseult ou d'une Edmée qui sont „parfaites” dès le début, Consuelo doit s'éduquer, elle a surtout besoin de l'initiation imposée par les Invisibles<sup>145</sup> pour qu'elle soit l'égale de son futur époux. Ainsi sa pureté morale sera complétée par une éducation « sérieuse » (t. III, 67) dont Albert a établi déjà les fondements (l'histoire, la musique populaire, etc.) dans le château des Géants. Son itinéraire est celui que George Sand espérait pour tous les êtres humains.

La carrière de Consuelo est bien originale et exemplaire, car « l'héroïne, à travers une série d'épreuves, franchit victorieusement les étapes qui séparent la simple exécution de la création. Elle est cantatrice au début du roman ; à la fin, elle est compositeur (le simple manque du mot au féminin est déjà révélateur »<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> La lettre du 15 janvier [1867] in *Gustave Flaubert-George Sand Correspondance*, p. 121.

<sup>145</sup> Béatrice Didier fait une remarque importante à propos de l'initiation maçonnique de Consuelo : « G. Sand a innové en supposant que Consuelo pouvait être admise dans une société secrète. En effet, du temps de George Sand, les loges francs-maçonnnes étaient uniquement masculines. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les loges mixtes étaient rares ; il ne s'agissait que de loges d'adoption. En tout cas, celles du plus haut rang, celles de rite écossais ont toujours été strictement phalocrates. Introduire Consuelo dans la secte des Invisibles, c'est donc, de la part de la romancière, affirmer très haut que la femme peut et doit avoir un rôle politique aussi bien que d'homme », « La comtesse de Rudolstadt ou la prise de conscience politique », *Europe*, mars 1978, p. 38.

<sup>146</sup> Béatrice Didier, « Sexe, société et création : *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* », p. 155. B. Didier note encore que « son nom même porte une incertitude dans sa consonnance espagnole.

Mais elle ne parvient à cet apogée de sa carrière que par la perte de sa voix, pour elle c'est le seul moyen de passer du niveau de l'interprétation musicale au niveau de la création musicale<sup>147</sup>. A propos de la perte de la voix de l'héroïne, on peut établir un rapprochement entre le sort de la Porporina et celui du fameux chanteur castrat de *La Comédie humaine*, la prima donna Zambinella, qui est d'ailleurs contemporaine de l'héroïne sandienne<sup>148</sup>. Au moment où la Porporina et la Zambinella perdent leur voix, les deux artistes perdent aussi leur caractère androgyne<sup>149</sup>. Le castrat Zambinella devenu un vieillard repoussant, ne possédant plus la voix de contralto, est privé de toute sa féminité<sup>150</sup>. De même, Consuelo redevenue la Zingara, préoccupée de ses enfants, se dégage de sa masculinité. Donc tout se rétablit dans l'état originare : la Zambinella redevient homme, Consuelo femme, ce qui prouve le fait que l'androgyne ne peut exister que dans un monde à part, hors de la société ou dans une période bien restreinte et dans des circonstances particulières de l'existence de ces personnages. L'androgyne balzacien échoue puisqu'il doit rester dans une sphère étrangère à sa nature. Dans le cas de l'héroïne sandienne, bien au contraire, on ne peut parler d'un échec,

---

Ce nom féminin est ressenti comme ayant une terminaison masculine – en „o” – par l'entourage italien du personnage. Le changement de nom se produit à plusieurs reprises dans le roman ». *Ibid.*, p. 159.

<sup>147</sup> On se rappelle que ce changement significatif commence déjà en prison où, faute de pouvoir chanter, Consuelo écrit de la musique. C'est alors d'ailleurs qu'elle est visitée par l'oiseau-ange, symbole de l'inspiration musical.

<sup>148</sup> « Le sexe de l'héroïne apparaît d'ailleurs, pendant une grande partie du roman problématique, et les voyageurs qu'elle rencontre pendant qu'elle va en compagnie de Joseph Haydn de la Bohême à Vienne, pourraient en discuter comme du sexe des anges. Pour échapper aux dangers de la route, Consuelo se déguise en garçon. Mais ce déguisement est si total, si prolongé, qu'il équivaut à une perte de l'identité sexuelle. Le changement de costume est „si bien réussi” qu'il semble un „véritable changement de sexe”. [...] La vie devient un théâtre, et ce renversement en permet un autre : de femme, Consuelo devient homme, ou, plus exactement, un de ces personnages au sexe indéterminé dont l'opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle abonde. [...] Mais, dans l'opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle, la transsexualité est représentée par des chanteurs dont l'identité sexuelle a été cruellement altérée : les castrats. Consuelo – dont la voix est celle d'un mezzo-soprano – devient donc une sorte de castrat (la Porporina est bien le modèle du Porporino de D. Fernandez). Son déguisement apparaît donc comme une image de la castration dans le roman – castration paradoxale puisqu'elle aboutit, à l'inverse, à ce qu'une femme soit déguisée en homme ». Béatrice Didier, « Sexe, société et création : *Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt* », *Op. cit.*, p. 158.

<sup>149</sup> Le castrat Zambinella est, avant Séraphita, la première incarnation de l'androgyne dans *La Comédie humaine*, mais comme l'a noté Pierre Citron, « tournée vers le mal ». Voir « Sur deux zones obscures de la psychologie de Balzac », p. 18.

<sup>150</sup> Pourtant, son talent prodigieux survivra dans Marianina de Lanty, sa petite-nièce. Dans *Sarrasine*, la jeune fille, chanteuse d'un talent exceptionnel, apparaît à la fois comme l'envers du vieux Zambinella et son successeur en assurant ainsi la survivance du castrat (incapable de procréer) et la transmission de son savoir.

puisqu'après la perte de la voix, il lui reste un état naturel de la femme, la maternité, en même temps qu'elle retourne à ses origines.

On peut dire même que dans le cas de Consuelo la perte de la voix constitue un acte volontaire, une sorte d'état de grâce qui favorise l'épanouissement de son être, de son génie, puisqu'il la dispense d'une vie devenue insupportable : « Perdre sa voix, ne plus pouvoir chanter, c'est le moyen que Consuelo a choisi inconsciemment pour échapper à une vie qui lui pèse, comme jadis Albert avait choisi de perdre la raison. Ainsi tombe le dernier leurre qui s'interpose entre elle et la vie d'artiste, telle qu'elle définissait en opposition avec le Porpora et même avec Haydn, qui ne veut pas sortir du monde où pourtant les grands qui le célèbrent, le rabaissent »<sup>151</sup>.

On connaît l'importance du génie dans la vision balzacienne. Il est curieux et peut-être hautement significatif que la « figure hyperbolique du génie, l'archétype du grand écrivain » est incarnée dans *La Comédie humaine* par une femme : Félicité des Touches dite Camille Maupin<sup>152</sup>. Françoise van Rossum-Guyon souligne combien la figure de la femme auteur était problématique à cette époque-là :

On imagine mal, aujourd'hui, l'étonnement et même la répulsion que pouvait inspirer à l'époque le phénomène de la „femme auteur”. C'est un personnage imaginaire, un „type” où s'investissent les idéologies et les fantasmes du XIX<sup>e</sup> siècle. Or ce qui fait problème, suscite l'inquiétude, la réprobation, quand ce n'est pas le rejet horrifié, c'est précisément la différence sexuelle, la transgression de la barrière entre les sexes, le brouillage des identités. Un article de *La Revue des deux Mondes*, en 1847, sur les femmes poètes, est emblématique à cet égard. Ce qui est en jeu, c'est le rôle de la femme dans la société patriarcale et l'impossibilité de dissocier ce rôle de l'usage, qu'elle peut faire de son corps. Ecrire apparaît comme une activité par essence opposée à sa finalité biologique et ceci à tel point qu'il devient impossible de donner place dans le discours lui-même à une telle aberration<sup>153</sup>.

En effet, Camille Maupin, femme intelligente et indépendante est comparée à « l'une de ces monstruosité qui s'élèvent dans l'humanité comme des monuments » (*B*, II, 688) : le narrateur la présente comme « une monstrueuse

---

<sup>151</sup> Simone Balayé, « Consuelo : de la mendicante à la déesse de la pauvreté », p. 624.

<sup>152</sup> Françoise van Rossum-Guyon, « Portrait d'auteur en jeune femme. Balzac-Camille Maupin, George Sand, Hélène Cixous », p. 182. L'un de ses modèles doit être Madeleine Maupin alias Théodore de Sérannes, l'héroïne du roman de Théophile Gautier, qui est une jeune fille travestie en cavalier et qui poursuit une brillante carrière de contralto.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 174.

créature » (B, II, 687) qui « manquait à toutes les lois sociales inventées pour contenir ou utiliser les infirmités du beau sexe » (*Ibid.*). Dans le cas d'une femme l'intelligence, la force, l'indépendance sont des qualités qui effrayent la société, les femmes aussi bien que les hommes, car « la femme forte ne doit être qu'un symbole, elle effraie à voir en réalité » (B, II, 696). Camille Maupin, « ce cadet de George Sand » (B, II, 699), passe pour un homme à cause de « la virilité de son début » (B, II, 688), c'est-à-dire à cause de son talent dit viril ; « dans un corps de femme, [elle] porte un cerveau d'homme » écrit Maurice Regard dans l'introduction de *La femme auteur*<sup>154</sup>. L'intelligence, la force, l'action sont considérées comme propres à l'homme, tandis qu'à la femme sont réservés le charme et les sentiments. Selon Françoise van Rossum-Guyon, « la première transgression, qui consiste à se livrer à une activité masculine, conduit bien vite à toutes les inversions et à toutes les perversions. En se faisant homme, la femme auteur se transforme en créature hybride, c'est-à-dire en hermaphrodite »<sup>155</sup>. Camille Maupin, « l'illustre hermaphrodite littéraire » (*IP*, V, 542), représente, elle aussi, l'unité de l'être humain, et l'alliance en elle les qualités des deux sexes symbolise la perfection humaine<sup>156</sup>. Françoise van Rossum-Guyon observe que « Balzac est fasciné par les femmes supérieures et, en particulier, ces femmes de génie que sont à ses yeux une George Sand et une Madame de Staël. Il les admire parce qu'elles représentent l'écrivain „moderne”, qui, comme lui, incarne l'esprit de synthèse en réalisant, sur le plan esthétique, l'union des contraires. Mais c'est également parce qu'elles possèdent les facultés des deux sexes »<sup>157</sup>.

---

<sup>154</sup> Pléiade, t. XII, p. 599.

<sup>155</sup> *Op. cit.*, p. 175.

<sup>156</sup> Rappelons ici que Balzac met aussi en relief l'effet féminisant de la passion. Louis Lambert est „féminisé” par ses lectures (la Bible, les livres de Sainte Thérèse et de Mme Guyon), par le goût pour les choses du ciel : « Cette étude, ce goût élevèrent son coeur, le purifièrent, l'ennoblirent, lui donnèrent appétit de la nature divine, et l'instruisirent des délicatesses presque féminines qui sont instinctives chez les grands hommes : peut-être leur sublime n'est-il que le besoin de dévouement qui distingue la femme, mais transporté dans les grandes choses » (*LL*, XI, 594).

<sup>157</sup> *Op. cit.*, p. 183.



« L'art doit être la recherche de la vérité,  
et [...] la vérité n'est pas la peinture du mal.  
Elle doit être la peinture du mal et du bien ».  
(Lettre de Sand à Flaubert, 25 mars 1876)

## CHAPITRE III

### ANGES ET/OU DÉMONS

#### 1. Castanier ou le diable repentant

L'esprit du Mal, l'autre face de l'angélisme, se manifeste dans bien des cas dans *La Comédie humaine*. Il torture Séraphîta durant sa transformation en ange (*Sér*, XI, 791), il est présent dans la « folie » de Louis Lambert : sa « noire mélancolie » (*LL*, XI, 624) reflète les souffrances du combat intérieur qu'il doit mener contre son « mauvais ange » s'emparant de son être (*LL*, XI, 667). L'ange du Mal apparaît dans la recherche de Claës, chimiste possédé du « démon de la science »<sup>158</sup> (*RA*, X, 731) qui se croit capable de « répéter la nature » (*RA*, X, 720) ; enfin, il se personnifie en Vautrin dont le pacte proposé d'abord à Rastignac, puis à Lucien illustre combien le thème faustien du pacte avec Satan envahit *La Comédie humaine*.

Pourtant, le personnage de Satan, malgré l'importance qu'il prend à l'époque romantique, n'a pas sa place dans l'univers balzacien : « il n'a ni le charme sombre de celui de Vigny, ni le somptueux éclat de celui de Victor Hugo, ni la lourde chaleur de vice de celui de Baudelaire, ni l'intelligence de celui de Valéry, „diminution divine du Créateur”. C'est Satan dans l'homme, c'est Castanier, cet être mixte qui apparaît comme un des plus beaux types du système offrant la convergence du spirituel et du naturel »<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> Comme l'a noté Pierre Barbéris, « ce que cherche Claës, c'est le secret de l'unité de la matière, un secret qui, une fois trouvé, permettrait à l'homme de refaire la synthèse universelle, un secret qui le rendrait maître de la nature », *Le monde de Balzac*, p. 356. Le Tentateur de Balthazar est un gentilhomme polonais dont « les deux yeux semblables à des langues de feu, les salières au-dessus de ses sourcils où se voyaient des charbons de l'enfer » (*RA*, X, 714) suggèrent que l'ambition de Claës de rivaliser avec Dieu le Père est secondée par le Diable .

<sup>159</sup> Cf. Henri Gauthier, *Op. cit.*, p. 243.

Lorsque Castanier, le caissier de la banque Nucingen, dont le péché est de voler 500 mille francs dans la caisse de la banque, conclut son pacte infernal avec John Melmoth, son évolution spirituelle prend une autre direction que celle des esprits angéliques : son être intérieur s'oriente vers l'état démoniaque. En échange de son âme avec celle de Melmoth, il aura un pouvoir sans borne mais qui, au bout d'un certain temps, ne lui suffira plus :

Il sentit en dedans de lui quelque chose d'immense que la terre ne satisfaisait plus. Il passait la journée à étendre ses ailes, à vouloir traverser les sphères lumineuses dont il avait une intuition nette et désespérante. Il se dessécha intérieurement, car il eut soif et faim de choses qui ne se buvaient ni ne mangeaient, mais qui l'attiraient irrésistiblement. Ses lèvres devinrent ardentes de désir, comme l'étaient celles de Melmoth, et il haletait après l'INCONNU, car il connaissait tout. [...] Riche de toute la terre, et pouvant la franchir d'un bond, la richesse et le pouvoir ne signifèrent plus rien pour lui. Il éprouvait cette horrible mélancolie de la suprême puissance, à laquelle Satan et Dieu ne remédient que par une activité dont le secret n'appartient qu'à eux. Castanier n'avait pas, comme son maître, l'inextinguible puissance de haïr et de mal faire ; il se sentait démon, mais démon à venir, tandis que Satan est démon pour l'éternité ; rien ne le peut racheter, il le sait, et alors il se plaît à remuer avec sa triple fourche les mondes comme un fumier, en y tracassant les desseins de Dieu. Pour son malheur, Castanier conservait une espérance. (*MR*, X, 375-376).

« Cet homme plus puissant que ne l'étaient les rois de la terre réunis, cet homme qui pouvait, comme Satan, lutter avec Dieu lui-même » (*MR*, X, 380) veut se débarrasser du pacte car « la puissance infernale lui avait révélé la puissance divine. Il avait plus soif du ciel qu'il n'avait eu faim des voluptés célestes si promptement épuisées. Les jouissances que promet le démon ne sont que celles de la terre agrandies, tandis que les voluptés célestes sont sans bornes. Cet homme crut en Dieu » (*MR*, X, 381). Ne voulant pas mourir « sous le joug de l'enfer » (*MR*, X, 382), Castanier cherche et trouve « une âme à négocier » (*Ibid.*), comme jadis, Melmoth a réussi à le convaincre de vendre son salut éternel. Dépouillé de son pouvoir, épuisé, vieilli, débile, mais encouragé par les paroles du vieux prêtre, confesseur et ainsi témoin de la conversion de John Melmoth<sup>160</sup>, Castanier essaie

---

<sup>160</sup> « Monsieur votre frère [...] a fait une fin digne d'envie, et qui a dû réjouir les anges. Vous savez quelle joie répand dans les cieux la conversion d'une âme pécheresse. Les pleurs de son repentir excités par la grâce ont coulé sans tarir, la mort seule a pu les arrêter. L'Esprit saint était en lui. Ses paroles ardentes et vives ont été dignes du Roi prophète. Si jamais, dans le cours de ma vie, n'ai-je entendu de prières plus enflammées. Quelque grandes qu'aient été ses fautes, son repentir en a comblé l'abîme en un moment. La main de Dieu s'est visiblement étendue sur lui, car il ne ressemblait plus à lui-même, tant il est devenu saintement beau. Ses yeux si rigides se sont adoucis dans les pleurs. Sa voix si vibrante, et qui effrayait, a pris la grâce et la mollesse qui distinguent les paroles des gens humiliés. Il édifiait tellement les auditeurs par ses discours, que les personnes

d'arriver à l'église de Saint-Sulpice pour se bénéficier d'une expiation complète : il espère avoir encore la force de se repentir car il sait, lui aussi, que « le Repentir seul est une force, il termine tout » (*Sér*, XI, 795) – aussi comblera-t-il l'abîme de son péché en un moment.

*Melmoth réconcilié* publié en 1835 se place, selon Moïse Le Yaouanc, « sous le signe de la foi catholique », puisque « l'idée religieuse se trouve bien au cœur de l'œuvre, comme le déclare le titre même » :

De 1821 à 1835, la situation du catholicisme en France ne s'était pas améliorée. Et s'il y avait eu, sous la Restauration, un Frayssinous, un Lamennais pour mener la lutte contre le scepticisme et l'indifférence, le légitimiste Balzac, sous Louis-Philippe, s'est attaché à la même entreprise avec *Melmoth réconcilié*. Après avoir conclu le pacte, son héros, qui dispose de tous les biens terrestres, ne parvient nullement au bonheur et prend le monde en dégoût. Par là est symbolisée la misère irrémédiable de l'homme sans Dieu. Dieu seul, apparaissant désirable, est capable de guérir l'âme blasée, désespérée. Et Balzac présente comme les biens suprêmes la croyance du charbonnier, espérance en l'autre vie, l'humilité de la prière<sup>161</sup>.

Dans la conception balzacienne de l'expiation, même l'esprit satanique peut se racheter par la prière. Le repentir de Castanier, s'il le fait à temps, avant sa mort, purifiera son être extérieur attaché à un passé satanique, rebelle, et permettra à son être intérieur de prendre l'envol vers les sphères de la perfection spirituelle.

---

attirées par le spectacle de cette mort chrétienne, se mettaient à genoux en écoutant glorifier Dieu, parler de ses grandeurs infinies, et raconter les choses du ciel. S'il ne laisse rien à sa famille, il lui a certes acquis le plus grand bien que les familles puissent posséder, une âme sainte qui veillera sur vous tous, et vous conduira dans la bonne voie » (*MR*, X, 378).

<sup>161</sup> Voir son introduction de la Pléiade, t. X, p. 336. *Ibid.*

## 2. La dernière incarnation de Vautrin

Vautrin alias Carlos Herrera, faux prêtre espagnol, sauve la vie de Lucien de Rubempré qui est tenté, à la fin d'*Illusions perdues*, de mettre un terme à sa détresse en se jetant dans la Charente. Lucien pense que Vautrin est « le protecteur que le ciel [vient] de lui envoyer » (*IP*, V, 705), mais, peu après, il se rend compte que ce « voyageur vêtu en noir » (*IP*, V, 689) n'est autre que le diable en personne à qui il a vendu sa vie en échange d'une éblouissante carrière. Le « poète sans volonté » (*IP*, V, 709) mais de talent, trouve en Herrera un associé qui lui permet d'aider à réaliser ses rêves ambitieux. En échange, il doit renoncer à toute activité littéraire en perdant ainsi à la fois son indépendance et son „Paradis”<sup>162</sup>. En suivant les conseils d'Herrera qui veut le faire entrer dans la diplomatie et lui faire épouser une riche héritière, il tombe dans l'enfer de Paris.

Vautrin, ange du mal, se sent à l'aise dans cet enfer parisien. Même s'il ne possède pas la toute-puissance de Satan, – il n'a pas de pouvoir surnaturel – il peut influencer sur les êtres faibles incapables de résister à la tentation de l'argent. L'ancien forçat évadé dirige un monde à part : il est le chef des Treize, le banquier des quatre bagnes et le trésorier de deux associations secrètes, les Grands Fanandels et les Dix Mille. Le soutien de Vautrin, étant donné qu'il s'agit d'un homme qui vit à travers autrui, n'est pas désintéressé du tout<sup>163</sup>. Lucien est avant tout pour lui un instrument de vengeance sociale. Vautrin, le forçat évadé réalise ainsi, par la personne de Lucien, une carrière splendide : « Trompe-la-Mort dînait chez les Grandlieu, se glissait dans le boudoir des grandes dames, aimait Esther par procuration, a écrit le narrateur. Enfin, il voyait en Lucien un Jacques Collin beau, jeune, noble, arrivant au poste d'ambassadeur » (*SM*, VI, 813). Lorsque Lucien se pend dans sa cellule, Vautrin perd une partie essentielle de lui-même, car Lucien était pour lui « son âme visible » (*SM*, VI, 813). Après la mort de

---

<sup>162</sup> A Paris, Lucien fréquentait le Cénacle, « ce ciel de l'intelligence noble » (*IP*, V, 408), qui représente la haute sphère de la vie intellectuelle. Le Cénacle a eu deux présidents successifs : Louis Lambert, puis Daniel d'Arthez, romancier, un des guides de Lucien, porte-parole de Balzac.

<sup>163</sup> Cette vie par personne interposée que réalise Vautrin est profitable pour Lucien lui aussi. Il espère combler le vide et l'impuissance qu'il ressent en lui-même. Lucien a besoin d'un associé fort en qui il puiserait l'énergie nécessaire pour la lutte dans la société parisienne qui « exige une force constante » (*IP*, V, 686). Lucien écrit dans une lettre à sa sœur : « Je ne puis acquérir de valeur que par un mariage avec une volonté forte, impitoyable. [...] David et toi vous pourriez être d'excellents pilotes pour moi ; mais vous n'êtes pas assez forts pour dompter ma faiblesse qui se dérobe en quelque sorte à la domination » (*IP*, V, 686).

Lucien, le désir de vengeance de Vautrin prend un nouvel élan : il active toutes ses forces pour sortir vainqueur d'une lutte qu'il mène contre Corentin, chef de la police secrète, l'auteur réel, selon lui, de la chute de Lucien : « Que pouvais-je devenir ? Lucien a emporté mon âme, toute ma vie heureuse ; je me vois encore trente ans à m'ennuyer, et je n'ai plus de cœur. Au lieu d'être le *dab* du bague, je serai le Figaro de la justice, et je vengerai Lucien. Ce n'est que dans la peau de la *raille* (police) que je puis en sûreté démolir Corentin » (*SM*, VI, 902).

La chute de Lucien implique « l'échéance du diable » (*SM*, VI, 501) comme l'a bien prévu Vautrin qui pouvait, jusqu'à la mort de Lucien, « se substituer à un honnête homme et continuer la vie du forçat » (*SM*, VI, 503). Désormais, afin de pouvoir survivre, il doit trouver une nouvelle apparence. Et le plus sûr des déguisements, c'est mener une vie exemplaire sous le masque, cette fois, d'un policier. Dans une tirade théâtrale, il cherche à persuader le procureur général Grandville de la sincérité de sa conversion évidemment fausse :

Je crois tellement en vous que je veux être entièrement à votre disposition, [dit-il] avec l'humilité d'un pénitent. Vous me croyez entre trois chemins : le suicide, l'Amérique et la rue de Jérusalem. Bibi-Lupin est riche, il a fait son temps ; c'est un fonctionnaire à double face, et si vous vouliez me laisser agir contre lui, *je le paumerais marron* (je le prendrais en flagrant délit) en huit jours. Si vous me donnez la place de ce gredin, vous aurez rendu le plus grand service à la société. *Je n'ai plus besoin de rien.* (Je serai probe.) J'ai toutes les qualités voulues pour l'emploi. J'ai de plus que Bibi-Lupin de l'instruction ; on m'a fait suivre mes classes jusqu'en rhétorique ; je ne serai pas si bête que lui, j'ai des manières quand j'en veux avoir. Je n'ai pas d'autre ambition que d'être un élément d'ordre et de répression, au lieu d'être la corruption même. Je n'embaucherai plus personne dans la grande armée du vice. Quand on prend à la guerre un général ennemi, voyons, monsieur, on ne le fusille pas, on lui rend son épée, et on lui donne une ville pour prison ; eh bien ! je suis le général du bague, et je me rends... Ce n'est pas la Justice, c'est la Mort qui m'a abattu... La sphère où je veux agir et vivre est la seule qui me convienne, et j'y développerai la puissance que je me sens... Décidez... (*SM*, VI, 925)

Par sa ruse et sa compétence dans les affaires criminelles, il réussit à se faire nommer chef de la Sûreté : « le maître criminel devient un maître policier »<sup>164</sup>. Cette dernière incarnation de Vautrin permet à l'ancien forçat évadé, à cet esprit révolté, non seulement l'intégration dans la société<sup>165</sup>, mais aussi la possibilité de

---

<sup>164</sup> Pierre Citron, *Intr.*, t. VI, p. 405.

<sup>165</sup> Comme l'a noté Pierre Barbéris, « *La Comédie humaine* est en effet à la fois une œuvre de révolte et une tentative pour réintégrer, pour rejoindre ». *Le monde de Balzac*, p. 453.

maintenir et d'éterniser, sous une nouvelle enveloppe perfectionnée<sup>166</sup>, son pouvoir diabolique : « Je règnerai toujours sur ce monde, qui, depuis vingt-cinq ans, m'obéit... » (*SM*, VI, 934) se dit-il. En effet, l'omnipotence de Vautrin sera sans bornes dans le monde *matériel*.

---

<sup>166</sup> La métamorphose de Vautrin, devenu chef de la Sûreté, est complète : « Jacques Collin avait changé d'habits. Il était mis en pantalon et en redingote de drap noir, et sa démarche, ses regards, ses gestes, tout fut d'une convenance parfaite » (*SM*, VI, 933).

### 3. Le diable dans l'univers sandien

George Sand ne croyait pas à l'existence du diable et aux peines éternelles de l'enfer, « à la nécessité d'un rival et d'un ennemi de Dieu, éternellement vivant, éternellement mauvais, éternellement puissant »<sup>167</sup>. Selon Max Milner, le diable pour Sand n'est plus le symbole du péché, mais celui de « la malédiction imméritée », « du peuple aspirant à sa libération »<sup>168</sup>. Dans *Consuelo*, George Sand, profondément imprégnée de l'idée saint-simoniste de la rédemption de la matière, réhabilite Satan en le libérant de « toute compromission avec le mal » : il devient « pour le peuple, „le symbole et le patron de son désir de liberté, d'égalité et de bonheur” »<sup>169</sup>. Satan, « le plus beau des immortels après Dieu, le plus triste après Jésus, le plus fier parmi les plus fiers » (t. I, 419) apparaît même – devant les yeux de Consuelo dans une vision provoquée par le jeu de violon d'Albert – comme le frère du Christ<sup>170</sup>. Il semble à Consuelo que le violon d'Albert parle, et qu'il dit par la bouche de Satan :

„Non, le Christ mon frère ne vous a pas aimés plus que je ne vous aime. Il est temps que vous me connaissiez, et qu'au lieu de m'appeler l'ennemi du genre humain, vous retrouviez en moi l'ami qui vous a soutenus dans la lutte. Je ne suis pas le démon, je suis l'archange de la révolte légitime et le patron des grandes luttes. Comme le Christ, je suis le Dieu du pauvre, du faible et de l'opprimé. Quand il vous promettait le règne de Dieu sur la terre, quand il vous annonçait son retour parmi vous, il voulait dire qu'après avoir subi la persécution, vous seriez récompensés, en conquérant avec lui et avec moi la liberté et le bonheur. C'est ensemble que nous devions revenir, et c'est ensemble que nous revenons, tellement unis l'un à l'autre que nous ne faisons plus qu'un. C'est lui, le divin principe, le

---

<sup>167</sup> Préface de *Mademoiselle La Quintinie* (1863), voir *Préfaces de George Sand, op. cit.*, t. I, p. 262. Dans sa cellule, Consuelo fait la connaissance de la théorie de Jacques Bœhm sur le diable et évoque les idées d'Albert à ce sujet qui reflètent fidèlement la pensée sandienne : « „Dans le combat avec Lucifer, Dieu ne l'a pas détruit. Homme aveugle, vous n'en voyez pas la raison. C'est que Dieu combattait contre Dieu. C'était la lutte d'une portion de la divinité contre l'autre.” Je me rappelle qu'Albert expliquait à peu près de même le règne terrestre et transitoire du principe du mal, et que le chapelain de Riesenbourg l'écoutait avec horreur, et traitait cette croyance de *manichéisme*. Albert prétendait que notre christianisme était un manichéisme plus complet et plus superstitieux que le sien, puisqu'il consacrait l'éternité du principe du mal, tandis que, dans son système, il admettait la réhabilitation du mauvais principe, c'est-à-dire la conversion et la réconciliation. Le mal, suivant Albert, n'était que l'erreur, et la lumière divine devait un jour dissiper l'erreur et faire cesser le mal. J'avoue, mes amis, que cette éternelle condamnation de Satan à susciter le mal, à l'aimer, et à fermer les yeux à la vérité, me paraissait aussi et me paraît toujours une idée impie » (t. III, 195).

<sup>168</sup> *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, pp. 250 et 251.

<sup>169</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologiques dans la littérature française*, p. 143.

<sup>170</sup> Sand représente la tradition illuministe qui donne au Christ une nouvelle signification eschatologique : il réconcilie Dieu avec Satan, son frère dans les souffrances.

Dieu de l'esprit, qui est descendu dans les ténèbres où l'ignorance m'avait jeté, et où je subissais, dans les flammes du désir et de l'indignation, les mêmes tourments que lui ont fait endurer sur sa croix les scribes et les pharisiens de tous les temps. Me voici pour jamais avec vos enfants ; car il a rompu mes chaînes, il a éteint mon bûcher, il m'a réconcilié avec Dieu et avec vous. Et désormais la ruse et la peur ne seront plus la loi et le partage du faible, mais la fierté et la volonté. C'est lui, Jésus, qui est le miséricordieux, le doux, le tendre, et le juste : moi, je suis le juste aussi ; mais je suis le fort, le belliqueux, le sévère, et le persévérant. O peuple ! ne reconnais-tu pas celui qui t'a parlé dans le secret de ton cœur, depuis que tu existes, et qui, dans toutes les tristesses, t'a soulagé en te disant : Cherche le bonheur, n'y renonce pas ! Le bonheur t'est dû, exige-le, et tu l'auras ! Ne vois-tu pas sur mon front toutes les souffrances, et sur mes membres meurtris la cicatrice des fers que tu as portés ? Bois le calice que je t'apporte, tu y trouveras mes larmes mêlées à celles du Christ et aux tiennes ; tu les sentiras aussi brûlantes, et tu les boiras aussi salutaires !" (*Ibid.*)

La nature de Lélia est beaucoup plus complexe que celle de la plupart des personnages sandiens. Lélia résume en elle, dans sa chair humaine, deux natures opposées : elle est ange et démon à la fois, et sa double nature est mise en relief dès le début du roman<sup>171</sup>. C'est pour cela que l'on découvre en elle à la fois « une puissance évoquée du sein de l'abîme », et « une révélation envoyée du ciel » (*Lélia*, 13). Jusqu'à la fin du roman, elle incarne un ange rebelle qui a la possibilité de choisir librement entre le retour à Dieu et la rupture définitive avec lui. Elle préfère la lutte désespérée à la soumission absolue au pouvoir divin : elle cherche Dieu partout pour « l'étreindre, le maudire et le terrasser » (*Lélia*, 164) en réunissant ainsi trois sphères bien opposées : la terre, le ciel et l'enfer. On apprend aussi que « [sa] plus grande souffrance est toujours de craindre l'absence d'un Dieu qu'[elle] puisse insulter » (*Ibid.*) : « Je le cherche alors sur la terre et dans les cieux et dans l'enfer, c'est-à-dire dans mon cœur » (*Ibid.*). Le terrestre, le céleste et l'inférieur se trouvent donc réunis dans son cœur et c'est ainsi, par ce cœur plein de sentiments contradictoires, que Sténio, en adorant Lélia, connaît en même temps les jouissances du ciel et les souffrances de l'enfer : « Vous m'emportez avec vous dans les nuées radieuses, et puis vous me précipitez dans le noir chaos ! » (*Lélia*, 7)

---

<sup>171</sup> Lélia apparaît tout au début du roman comme un ange rebelle banni par Dieu de la céleste région à cause de son orgueil et de sa révolte et condamné à vivre et souffrir sur la terre, lieu d'épreuve et d'expiation où Lélia fait son purgatoire. Sténio souligne ce fait en posant des questions à Lélia : « O Lélia ! vous soupirez après votre patrie, n'est-ce pas ? vous demandez à Dieu pourquoi il vous oubliait si longtemps parmi nous, pourquoi il ne vous rendait pas vos ailes blanches pour monter à lui ? » (*Lélia*, 10) Les couleurs de Lélia sont le blanc et le noir qui représentent les deux côtés de son caractère. Voir à ce propos l'article de Béatrice Didier, « Le corps féminin dans *Lélia* », pp. 634-643.



Dans la seconde *Lélia*, Valmarina propose à l'héroïne de chasser son mauvais ange afin de pouvoir apaiser ses longues souffrances et de renaître à une vie nouvelle :

Vous souffrez encore Lélia ; vous sentez encore cet esprit de Dieu qui vous tire en haut. Vous vous compariez l'autre jour à cet homme baigné de sueur froide qui, dans la grande scène de Michel-Ange, s'attache avec désespoir à l'ange chargé de le disputer au démon. Vous êtes restée une heure à contempler, immobile et sombre, cette lutte gigantesque que vous aviez vue déjà cent fois, mais qui vous présente aujourd'hui un sens plus sympathique. Prenez garde que le bon ange ne se lasse, prenez garde que le mauvais ne se cramponne pas à vos pieds débiles : c'est à vous de décider lequel des deux vous aura (t. II, 7).

La nouvelle Lélia, sûre d'elle-même, s'avère capable de trouver son équilibre intérieur en réconciliant le Bien et le Mal, les deux grandes forces antagonistes, qui se luttaient en elle : « – Il n'y a pas de mauvais ange ici, [...] et, quant à mon bon ange, je me le serai à moi-même, Lélia saura sauver Lélia » (*Ibid.*, p. 8).

Dans le drame métaphysique d'inspiration faustienne qui sont *Les Sept Cordes de la Lyre*, le thème de Satan et le problème du mal sont traités de manière assez originale<sup>172</sup>, il s'agit de la lutte du diable avec un ange déchu, mais celui-ci est placé sous la protection des esprits célestes. Satan et les esprits infernaux ne cessent de tenter leur frère, l'Esprit de la lyre, ange rebelle fermé dans l'instrument pour expier son péché de l'orgueil, afin d'empêcher son expiation, sa libération et sa montée vers la sphère céleste :

#### CHŒUR D'ESPRITS INFERNAUX

Eh vite ! eh vite ! brisons la lyre ! Un esprit rebelle aux arrêts de l'enfer habite son sein mystérieux. Un charme le retient enchaîné. Brisons sa prison, afin qu'il retourne à son maître, et qu'il ne puisse plus converser avec les hommes. Eh vite ! eh vite ! brisons la lyre !

Esprit qui fus jadis notre frère, et qui te flattes maintenant d'être réhabilité par l'expiation et replacé au rang des puissances célestes, tu vas sortir d'ici. Que

---

<sup>172</sup> Sand a emprunté le thème et le cadre de *Faust* de Goethe. Dans son *Essai sur le drame fantastique*, article publié quelques mois après la parution des *Sept Cordes*, elle explique pourquoi son choix est tombé sur le genre du drame métaphysique et le thème faustien : « Le drame métaphysique est une forme. Elle a été donnée ; elle est retombée dans le domaine public le jour où elle a été conçue, et il ne dépendait pas plus de Goethe de s'en faire le gardien jaloux, qu'il ne dépend de ceux qui s'en serviront après lui d'ôter quelque chose à la gloire de l'avoir trouvée. C'est une invention dont l'honneur revient à Goethe et qui lui a été payée par d'assez magnifiques apothéoses. Maintenant elle appartient à l'avenir, et l'avenir lui donnera, comme Byron et Mickiewicz ont déjà commencé à le faire, les développements dont elle est susceptible. J'ai essayé de prouver qu'il n'y avait ni plagiat ni servilité à modeler son œuvre sur une forme connue » in *Autour de la table*, p. 120.

ton maître te reprenne et te châtie ! Tu ne te purgeras pas de ta faute en travaillant au salut des hommes. Eh vite ! eh vite ! brisons la lyre !

#### LA VOIX DE LA LYRE

Arrière, cris de l'enfer ! Vous ne pouvez rien sur moi. Une main pure doit me délivrer. Maudit ! c'est en vain que tu excites contre moi tes légions à la voix rauque. Une seule note céleste couvre tous les rugissements de l'enfer. Arrière et silence !

#### MÉPHISTOPHÉLÈS

Que vois-je ? mes légions épouvantées prennent la fuite ! et cette puissance enchaînée est plus forte que moi dans ma liberté ! (I,3, 60)

Méphistophélès apparaît devant nous comme un tentateur impuissant ou, pour mieux dire, comme un esprit malin à pouvoir limité ne pouvant « exister au mal » que dans l'âme humaine : « Ta semence est stérile, si l'homme ne la féconde par sa malice, et l'homme est libre de faire éclore un démon ou un ange dans son sein » lui rappellent les Esprits célestes (*Ibid.*). La seule chance de Méphistophélès est d'influer, par l'intermédiaire d'Albertus, sur l'âme d'Hélène, libératrice de l'Esprit prisonnier :

Esprit opiniâtre, qui pourrais recevoir de moi, en un instant, la liberté et la vie, puisque tu préfères passer par les sept épreuves et sortir lentement de ta prison, au gré d'un homme, attends-toi à souffrir. J'ai assez de pouvoir sur tout ce qui appartient à la terre pour augmenter tes douleurs et prolonger ton agonie. Tu méprises mon secours. Au lieu de venir avec moi habiter les régions de révolte et de haine, ces régions que l'homme tremble d'aborder et qui versent sur lui la coupe du malheur, tu préfères retourner à Dieu injuste qui te livre pour la moindre faute au caprice et au joug de l'homme. Je mettrai de telles pensées dans le cœur d'Hélène, que tu te repentiras de m'avoir repoussé (I,9, 108).

Méphistophélès réussit à manipuler Albertus, mais celui-ci ne peut rien contre Hélène qui est « une âme pure, un être céleste » (IV,3, 169) résistant à toutes les tentations de l'enfer. Puisqu'elle est capable de « croire » et d'« aimer », son âme finit par s'unir à celle de l'Esprit de la lyre et dans un céleste hyménée elles s'envolent pour regagner l'infini et l'éternité. Cependant, elles retournent sur la terre pour chasser l'esprit malin et veiller sur Albertus en espérant que de l'harmonie qui a passé dans son âme (V,4, 189) naîtra un ange.

## DEUXIÈME PARTIE

# LA DESTINÉE ANGÉLIQUE

### CHAPITRE I

## SPHÈRES ET MOUVEMENTS ASCENSIONNELS

### 1. La Prière : « la clef des cieux »

*Séraphîta*, Balzac c'est la doctrine mystique de Swedenborg, sa théorie des anges, sa conception de l'homme et du monde traitées parfois de façon assez arbitraire et, en tout cas, modifiées sur bien des points à l'usage de Balzac romancier. C'est la vie et le destin d'un personnage dont l'être intérieur, grâce à la prière, l'emporte progressivement sur son être extérieur et qui, ainsi, parvient à la dernière sphère de l'existence humaine où son âme peut enfin quitter l'enveloppe terrestre et, transfiguré en Séraphin, s'élance vers le monde divin.

Selon la doctrine de Swedenborg, exposée dans le roman par le pasteur Becker, l'être intérieur doit parvenir à la sphère divine par trois degrés de l'exister – le Naturel, le Spirituel, le Divin – et subir deux transformations : celle de l'Amour d'abord et ensuite celle de la Sagesse car, la Sagesse, explique le pasteur, c'est « la compréhension des choses célestes auxquelles l'Esprit arrive par l'Amour. L'Esprit d'Amour a conquis la force, résultat de toutes les passions terrestres vaincues, il aime aveuglément Dieu ; mais l'Esprit de Sagesse a l'intelligence et sait pourquoi il aime » (XI, 778). La première phase de la transmutation de l'homme en ange se passe par trois natures d'amour, – l'amour de soi, du monde, du ciel – mais avant d'y arriver les « existers antérieurs » doivent « passer par l'Espérance et la Charité qui l'engendrent pour la Foi et la Prière<sup>173</sup> :

---

<sup>173</sup> Ces sphères de l'esprit seront complétées par Balzac qui, du même coup, modifie aussi le système swedenborgien. Il introduit dans *Séraphîta* les sphères des Instincts et des Abstractions auxquelles il ajoutera dans *Louis Lambert* celle de la Spécialité. « A l'instinctivité appartient la plus grande partie de l'humanité qui naît, travaille et meurt, comme ces hommes qui passent leur vie à pourvoir à leurs besoins, et faisant passer la somme totale de leur énergie dans leurs bras,

Les idées acquises par l'exercice de ces vertus se transmettent à chaque nouvelle enveloppe humaine sous laquelle se cachent les métamorphoses de l'ETRE INTÉRIEUR ; car rien ne se sépare, tout est nécessaire : l'Espérance ne va pas sans la Charité, la Foi ne va pas sans la Prière : les quatre faces de ce carré sont solidaires. Faute d'une vertu, dit-il, l'Esprit Angélique est comme une perle brisée. Chacun de ces *existens* est donc un cercle dans lequel s'enroulent les richesses célestes de l'état antérieur. La grande perfection des Esprits Angéliques vient de cette mystérieuse progression par laquelle rien ne se perd des qualités successivement acquises pour arriver à leur glorieuse incarnation ; car à chaque transformation ils se dépouillent insensiblement de la chair et de ses erreurs (*Sér*, XI, 777).

Dans les sphères hiérarchisées, le monde naturel constitue un univers terrestre visible et tangible qui s'oppose au monde spirituel invisible, le monde des esprits, qui ne peut être perçu que par l'homme intérieur, c'est-à-dire par l'esprit angélique, dernier état de l'homme avant sa transformation en ange. Le monde spirituel n'est pas un domaine nettement circonscrit étant donné qu'il se trouve à la lisière du monde terrestre et du monde céleste<sup>174</sup> : « Le monde des esprits angéliques qui est d'essence spirituelle se situe dans la sphère supérieure du domaine terrestre, dans une sphère invisible, certes, mais qui appartient à l',ici-bas'. [...] Séraphîta est l'un de ces „esprits angéliques” en état d'attente de son assomption »<sup>175</sup>. Mais ce monde des esprits, sphère terrestre d'essence spirituelle et d'ordre invisible – se rattache en même temps au monde divin où commencent

---

sont incapables d'élever leur âme à la prière [...] L'abstraction est la base de la vie de société. [...] Elle est [...] le domaine de l'intelligence qui tire des faits, leurs causes et leurs principes, par les modes de la connaissance rationnelle », H. Gauthier, *op. cit.*, p. 79.

<sup>174</sup> Cette sphère appartenant au monde terrestre, invisible pour l'être humain, et ainsi expliquée par Séraphîta qui voudrait que Wilfrid en entrevoie quelque chose pendant son sommeil hypnotique : « Que mes paroles revêtent les brillantes formes des rêves ; qu'elles se parent d'images, flamboient et descendent sur toi. Monte, monte au point où tous les hommes se voient distinctement, quoique pressés et petits comme des grains de sable au bord des mers. L'humanité s'est déroulée comme un simple ruban ; regarde les diverses nuances de cette fleur des jardins célestes ? vois-tu ceux auxquels manque l'intelligence, ceux qui commencent à s'encolorer, ceux qui sont éprouvés, ceux qui sont dans l'amour, ceux qui sont dans la sagesse et qui aspirent au monde de lumière ? Comprends-tu par cette pensée visible la destinée de l'humanité ? d'où elle vient, où elle va ? Persiste en ta voie ! En atteignant au bout de ton voyage, tu entendras sonner les clairons de la toute-puissance, retentir les cris de la victoire, et des accords dont un seul ferait trembler la terre, mais qui se perdent dans un monde sans orient et sans occident. Comprends-tu, pauvre cher éprouvé, que, sans les engourdissements, sans les voiles du sommeil, de tels spectacles emporteraient et déchireraient ton intelligence, comme le vent des tempêtes emporte et déchire une faible toile, et raviraient pour toujours à un homme sa raison ? comprends-tu que l'âme seule, élevée à sa toute-puissance, résiste à peine, dans le rêve, aux dévorantes communications de l'Esprit ? Vole encore à travers les sphères brillantes et lumineuses, admire, cours. En volant ainsi, tu te reposes, tu marches sans fatigue. [...] Cours, vole, jouis un moment des ailes que tu conquerras, quand l'amour sera si complet en toi que tu n'auras plus de sens, que tu seras tout intelligence et tout amour ! » (*Sér*, XI, 754-755)

<sup>175</sup> Henri Gauthier, *op. cit.*, pp. 57-58.

les sphères de l'au-delà. L'esprit angélique y accède après avoir perdu ses liens avec le monde physique : il doit mourir<sup>176</sup> afin de pouvoir s'élever au monde supérieur et d'y occuper sa place selon le degré de spiritualité atteint dans son évolution intérieure. Pour pouvoir s'envoler vers les cieux, Séraphîta meurt au monde humain et se métamorphose en séraphin devant, Minna et Wilfrid, devenus Voyants, qui peuvent ainsi jeter « pendant un moment les yeux sur le Monde Divin » (*Sér*, XI, 856). Il parvient, par la porte du Sanctuaire, jusqu'à Dieu non comme Séraphîta, mais comme séraphin à la fois capable de comprendre et de jouir :

Le Séraphin replia légèrement ses ailes pour prendre son vol, et ne se tourna plus vers eux : il n'avait plus rien de commun avec la Terre. Il s'élança : l'immense envergure de son scintillant plumage couvrit les deux Voyants comme d'une ombre bienfaisante qui leur permit de lever les yeux et de le voir emporté dans sa gloire, accompagné du joyeux archange.

Il monta comme un soleil radieux qui sort du sein des ondes ; mais, plus majestueux que l'astre et promis à de plus belles destinées, il ne devait pas être enchaîné comme les créations inférieures dans une vie circulaire ; il suivit la ligne de l'infini, et tendit sans déviation vers le centre unique pour s'y plonger dans sa vie éternelle, pour y recevoir dans ses facultés et dans son essence le pouvoir de jouir par l'amour, et le don de comprendre par la sagesse (*Sér*, XI, 855).

La transfiguration de l'homme en ange, son élévation vers Dieu se réalise donc dans un mouvement ascensionnel, de bas en haut, par des transformations successives de l'être intérieur et par la transgression de plusieurs sphères. Le concept de sphère occupe une place primordiale dans le système balzacien car la sphère, milieu dans lequel « par la contradiction d'essence homogène, le principe se développe, s'épanouit, acquiert sa forme »<sup>177</sup>, exprime, au sein de l'Unité, la Totalité. La sphère est désignée par la ligne courbe car elle est close sur elle-même ce qui rend, en principe, impossible le passage d'une sphère à l'autre. Mais Séraphîta est convaincue que l'accès au monde divin est à la portée de tous les êtres humains : « L'homme, ayant seul ici-bas la connaissance de l'infini, peut seul connaître la ligne droite ; lui seul a le sentiment de la verticalité placé dans un organe spécial » (*Sér*, XI, 821). « La Courbe est la loi des mondes matériels, [...] la Droite est celle des mondes spirituels : l'une est la théorie des créations finies, l'autre est la théorie de l'infini » (*Ibid.*). Un peu plus loin elle ajoute que la

---

<sup>176</sup> « La mort est le relais de ce voyage » (*Sér*, XI, 844).

<sup>177</sup> Max Andréoli, *op. cit.*, t. I, p. 200.

traversée des sphères exige de l'énergie et ne se réalise que par la pratique de la Prière<sup>178</sup> : « Le silence et la méditation sont les moyens efficaces pour aller dans cette voie. Dieu se révèle toujours à l'homme solitaire et recueilli. Ainsi s'opérera la séparation nécessaire entre la Matière qui vous a si longtemps environnés de ses ténèbres, et l'Esprit qui naît en vous et vous illumine car il fera alors clair en votre âme. Votre cœur brisé reçoit alors la lumière elle l'inonde. Vous ne sentez plus alors des convictions en vous, mais d'éclatantes certitudes » (*Sér*, XI, 847). Minna qui comprend que Séraphîta leur a donné « la clef des cieux » (*Sér*, XI, 780) dit à Wilfrid : « – Réservez nos forces pour prier, [...] tu n'as ni la mission des Prophètes, ni celle du Réparateur, ni celle du Messager. Nous ne sommes encore que sur les confins de la première sphère, essayons de fancher les espaces sur les ailes de la prière » (*Sér*, XI, 859).

---

<sup>178</sup> Séraphîta, le « Génie de la Prière » (*Sér*, XI, 764) est très tôt prête à devenir ange : « Dès l'âge de neuf ans, l'enfant a commencé à se mettre en état de prière : la prière est sa vie » (*Sér*, XI, 787). On se rappelle qu'elle perd ses parents à neuf ans et qu'ils parviennent au ciel par la prière (*Sér*, XI, 785).

« A Mahomet le sabre, à Jésus la croix,  
à moi la mort obscure »<sup>179</sup>  
(LL, XI, 655).

## 2. « La mort obscure » de Louis Lambert

Louis Lambert, jeune philosophe, plein de talent, doué de facultés exceptionnelles, perd la raison à la veille de son mariage avec Pauline de Villenoix, ange-femme dont il est passionnément amoureux. La violence de son amour et ses habitudes de l'extase poussées à l'extrême doivent être à l'origine de sa démence : « l'exaltation à laquelle dut le faire arriver l'attente du plus grand plaisir physique, encore agrandie chez lui par la chasteté du corps et par la puissance de l'âme, avait bien pu déterminer cette crise dont les résultats ne sont pas plus connus que la cause » (LL, XI, 677), constate le narrateur du roman, ancien camarade de classe de Louis Lambert. La cinquième lettre de Lambert écrite à Pauline montre que le jeune homme dont l'amour excessif pour son ange-femme se transforme en une passion fatale, en une sorte d'abîme<sup>180</sup>, prévoit sa destinée :

Ce bonheur me tue, il m'accable. Ma tête est trop faible, elle éclate sous la violence de mes pensées. Je pleurs et je ris, j'extravague. Chaque plaisir est comme une flèche ardente, il me perce et me brûle ! Mon imagination te fait passer devant mes yeux ravis, éblouis, sous les innombrables et capricieuses figures qu'affecte la volupté. Enfin, toute notre vie est là, devant moi, avec ses torrents, ses repos, ses joies ; elle bouillonne, elle s'étale, elle dort ; puis elle se réveille jeune, fraîche. Je nous vois tous deux unis, marchant du même pas, vivant de la même pensée ; toujours au coeur l'un de l'autre, nous comprenant, nous entendant comme l'écho reçoit et redit les sons à travers les espaces ! Peut-on vivre longtemps en dévorant ainsi sa vie à toute heure ? Ne mourrons-nous dans le premier embrassement ? (LL, XI, 673-674)

Le narrateur doute d'ailleurs de la *folie* de « l'homme plein de pensées neuves et dominé par un système » (LL, XI, 677) et suppose que pour Louis le mariage avec Pauline n'était autre qu'« un obstacle à la perfection de ses sens intérieurs et à son vol à travers les mondes spirituels » (LL, XI, 680). On apprend aussi que si

---

<sup>179</sup> « Chaque homme peut savoir s'il lui est réservé d'entrer dans une autre vie, et si ce monde a un sens. Cette expérience, je vais la tenter. Cette tentative peut sauver le monde, aussi bien que la croix de Jérusalem et le sabre de La Mecque » (LL, XI, 657).

<sup>180</sup> « Cette passion fut un abîme où le malheureux jeta tout » (LL, XI, 659). Louis Lambert s'abîme en tombant amoureux de Pauline (LL, XI, 674-675).

Louis peut se refermer dans son monde intérieur pour y goûter les jouissances de la vie spirituelle, c'est à cause de ses crises cataleptiques, ses extases continues. Le narrateur, « seul admis à pénétrer dans cette âme sublime » (LL, XI, 606), explique la destinée étrange de Louis Lambert par l'influence de ses premières lectures : « Quand il employait [...] toutes ses forces dans une lecture, il perdait en quelque sorte la conscience de sa vie physique, et n'existait plus que par le jeu tout-puissant de ses organes intérieurs dont la portée s'était démesurément étendue : il laissait, suivant son expression, l'*espace derrière lui* » (LL, XI, 594). Ce penchant pour les ouvrages mystiques se révèle fatal pour l'enfant car ils « l'habituaient à ces vives réactions de l'âme dont l'extase est à la fois et le moyen et le résultat » (Ibid.). Ce type de lecture ouvre dans l'esprit de Louis une sorte d'abîme qui, tout en agrandissant les facultés de sa pensée le détache complètement du monde physique et normal : « à quinze ans, [il] pouvait avoir la profondeur d'un homme de génie » (LL, XI, 621) qui cherchait à découvrir les nouveaux moyens du perfectionnement de l'homme.

Louis Lambert tente de dépasser les bornes de l'humain et rêve « d'une assumption de l'Homme dans le pur domaine de la pensée et de la volonté »<sup>181</sup>. Il établit les bases de son système dans son *Traité de la Volonté* dont les mots clés – volonté, volition, pensée, idée – seront retenus et explicités dix années plus tard par le narrateur (LL, XI, 626).

Il ne faut pas oublier que Lambert est philosophe, un „chimiste de la volonté” (LL, XI, 623) qui a une ambition pareille à celle de Raphaël de Valentin de *La Peau de chagrin*. Louis Lambert « fait passer la Volonté avant la Pensée. „Pour penser, il faut vouloir, disait-il” » (LL, XI, 626). En effet, pour satisfaire la soif de connaissance qui le dévore, il abuse de ses forces : « Je me sens fort, énergique, et pourrais-je devenir une puissance ; je sens en moi une vie si lumineuse qu'elle pourrait animer un monde » déclare-t-il (LL, XI, 655). Mais on connaît la triste fin de son histoire. Michel Lichtlé fait remarquer dans l'introduction du roman que Louis Lambert illustre l'axiome fondamental des *Etudes philosophiques* : « la vie décroît en raison directe de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées. [...] De même que la peau de chagrin permettait à Raphaël de s'offrir tous les

---

<sup>181</sup> Pierre Barbéris, *Mythes balzaciens*, p. 83.



plaisirs de la vie mais au prix de la vie, ainsi la puissance de son imagination, son génie de l'intuition lui ouvrent le paradis, mais au prix de sa raison »<sup>182</sup>.

Mais ce qui distingue nettement ces deux chercheurs d'absolu de *La Comédie humaine*, c'est que Raphaël reste prisonnier de sa sphère alors que Louis réalise une ascension dans une sphère supérieure car, de l'état de la Volonté, il arrive à l'état de Pensée. Il se libère de son être extérieur par l'intense activité des forces intérieures. Menant une vie privée de raison et de toute communication avec le dehors, il attend la mort, la séparation de l'âme d'avec la matière qui, selon la doctrine de Swedenborg, lui rendra possible de quitter son enveloppe terrestre pour devenir ange<sup>183</sup>. L'assomption de Louis Lambert dans les cieux ne s'accomplit qu'au bout d'un certain temps, ainsi, en ce sens, on ne peut parler dans son cas que d'une transformation incomplète ou tout au plus d'une transmutation à retardement. En attendant, il doit se contenter des ascensions imaginaires qui l'emportent dans les hautes sphères du rêve et de la pensée. Avec Pauline, selon qui « il a réussi à se dégager de son corps » (*LL*, XI, 683) dans son vivant, il vit dans l'obscurité la plus profonde qui surprend le narrateur : « L'obscurité était si forte que, dans le premier moment, mademoiselle de Villenoix et Louis me firent l'effet de deux masses noires qui tranchaient sur le fond de cette atmosphère ténébreuse » (*LL*, XI, 681). Par la mort physique, obscure, incompréhensible pour les vulgaires, Louis Lambert accède à la sphère spirituelle que lui entrouvrait sa pensée, à une sphère où il peut « disposer des accords et des lumières que prodiguent les harpes des Séraphins et les étoiles dans les cieux » (*LL*, XI, 665)

L'évolution de Louis Lambert, la mutation du génie en ange, témoigne de la perfectibilité de l'être humain. Même si l'itinéraire qu'il choisit, ce chemin menant au Ciel n'est pas le plus facile à parcourir, Louis Lambert n'en présente pas moins une manière de « la *survie* de nos facultés perfectionnées » (*LL*, XI, 628).

---

<sup>182</sup> T. XI, p. 570.

<sup>183</sup> « Selon Swedenborg-Balzac, la mort est en effet la séparation de l'homme intérieur et de l'homme extérieur : si, dans la lutte que se livrent la matière et l'esprit – les deux formes de la substance – la matière l'a emporté, l'homme disparaît dans la mort avec la dissolution de la matière ; si, au contraire, l'ange sorti vainqueur, il survit à la transformation qu'est la mort et poursuit dans le monde des Idées sa carrière vers l'infini, véritable vocation de l'homme [...] » Andréoli, t. I, p. 149.

### 3. Dans le désert de Camille Maupin

Camille Maupin, tout comme les autres passionnés de *La Comédie humaine*, est très fortement attirée par la recherche de l'Absolu. Elle renonce à l'amour de Calyste du Guénic parce qu'elle comprend qu'à cause de la grande différence d'âge ce sentiment ne pourrait durer. A la fin de la présentation du portrait de Camille, le narrateur se pose une question qui annonce le destin de l'héroïne : « Ne brise-t-elle pas un sentiment quand il ne répond pas à l'infini qu'elle embrasse et contemple ? » (*B*, II, 696). En effet, elle aura la force de renoncer à l'amour terrestre, car elle est à la recherche de ce qui est sans limites, de ce qui apaiserait sa soif de l'Infini. Cette quête de l'infini est pour ainsi dire spatialisée dans la contemplation du paysage environnant. Camille y retrouve les profondeurs, l'infini qu'elle sent en elle-même. Ce paysage intérieur illustre et justifie le choix de Camille ; elle se fixe dans un univers fait à sa taille et en harmonie avec son état d'âme : « ce spectacle élève la pensée tout en l'attristant, effet que produit à la longue le sublime, qui donne le regret de choses inconnues, entrevues par l'âme à des hauteurs désespérantes. Aussi ces sauvages harmonies ne conviennent-elles qu'aux grands esprits et aux grandes douleurs » (*B*, II, 705).

Camille Maupin, prisonnière de son désir<sup>184</sup>, ne fait que s'emprisonner dans l'espace qu'elle a soin de délimiter, voire de rétrécir, en choisissant l'appartement « qui a vue sur les marais, sur la mer, sur les dunes » (*B*, II, 704), et non celui dont la fenêtre, offrant une vue panoramique, s'ouvre sur Guérande d'où arrive Calyste du Guénic. Ce rétrécissement spatial répond à sa volonté de changer sa vie<sup>185</sup>. Elle

---

<sup>184</sup> Les Touches sont un espace en quelque sorte clos, un véritable espace-prison pour Camille. C'est après la grande déception amoureuse causée par Béatrix et Conti qu'elle retourne aux Touches où elle a l'intention de mener, à la manière de Mme de Beauséant, une vie solitaire « comme dans une chartreuse privée » (*B*, II, 700). Camille, venue de Paris, se retire à la campagne pour y jouir du repos après une vie active et orageuse. Devenue amoureuse de Calyste, elle est aussi prisonnière de son désir. Voyant son amour condamné à l'échec, « elle était dans les plus violentes convulsions qui puissent agiter une âme aussi forte que la sienne, en se trouvant la dupe de son esprit, en voyant la vie éclairée trop tard par le soleil de l'amour, brillant comme il brille dans les cœurs à vingt ans » (*B*, II, 701). Son jardin, avec « des pins tortueux et tourmentés [...], victimes des ouragans » (*B*, II, 702), est l'image fidèle de ses combats intérieurs.

<sup>185</sup> La mer symbolisant l'infini est apparemment en contradiction avec ce rétrécissement spatial suggéré par nous, car, comme on verra plus loin, elle ouvrira une dimension spirituelle devant l'héroïne. Cependant, Camille, avant son accès à cette nouvelle dimension, souffre de la vue de la mer. Aux yeux de Camille Maupin contemplant ce spectacle qu'offre le paysage marin, la mer apparaît comme un élément perturbateur qui la jette dans la prison de son être intérieur.

veut être loin du monde et tourne pour ainsi dire le dos à la ville. On apprend, en effet, qu'elle « se tournait rarement vers les délicieuses vues fraîches, vers les bosquets et les haies fleuries qui enveloppent Guérande, comme une mariée, de fleurs, de rubans, de voiles et de festons » (*B*, II, 706). Guérande apparaît donc à ses yeux sous la forme d'une mariée et comme ce spectacle rappelle à Camille que le mariage avec Calyste demeure impossible, il n'est pas surprenant qu'elle tourne le dos à ce panorama séduisant, dont tous les éléments connotent la jeunesse et la vie.

Camille vit donc face à un paysage qui captive et met à l'épreuve physiquement et psychiquement l'héroïne. Dans *Un drame au bord de la mer*, dont l'action se déroule dans les mêmes lieux, Louis Lambert est presque incapable de supporter les poids des « trois immensités ». Il dit à Pauline qui va jusqu'à comparer le désert à un « cloître sublime » (*Dr*, X, 1167) : « Si tu veux livrer ton entendement aux trois immensités qui nous entourent, l'eau, l'air et les sables, en écoutant exclusivement le ton répété du flux et du reflux, [...] tu n'en supporteras pas le langage, tu croiras y découvrir une pensée qui t'accablera. Hier, au coucher du soleil, j'ai eu cette sensation ; elle m'a brisé » (*Dr*, X, 1166).

A mi-chemin entre la terre fertile (Guérande) et les sables infertiles (le Croisic, Batz), Camille Maupin habite une maison qui se situe dans le « désert », lieu de méditation et de purification et son parc y est comme l'« oasis » de ce désert (*B*, II, 702)<sup>186</sup> :

Le désert, symbolisant généralement l'aridité, prend chez Balzac une connotation positive. L'expérience du désert permet à Camille Maupin de se connaître : à la manière du soldat provençal d'*Une passion dans le désert*, elle découvre « dans son malheur la richesse de continents intérieurs inconnus »<sup>187</sup>. L'attitude du soldat face à la solitude et à la vasteté désertique, est à rapprocher de

---

<sup>186</sup> Le paysage désertique qui entoure en partie cette maison de campagne et qui est par ailleurs un espace vide et dépeuplé, voit pourtant arriver des promeneurs qui viennent justement de la maison de Camille. Il est frappant de voir à quel point les éléments orientaux parsèment le texte du roman. On y en trouve non seulement dans l'exposition où le narrateur nous décrit en détail le cadre géographique de l'histoire, mais aussi dans le portrait physique de Camille Maupin qui précède la description de sa demeure. Le personnage porte l'Orient dans sa physionomie ; elle apparaît devant nous comme Isis, Cléopâtre, entre autres avec ses cheveux « noirs et abondants [qui] descendent en nattes le long du col comme la coiffe à double bandelette rayée des statues de Memphis » (*B*, II, 694). Sur son visage on retrouve « la pureté des têtes de Sphinx, polies par le feu des déserts, caressées par la flamme du soleil égyptien » (*B*, II, 693-694), de même que, autour de ses yeux, « le granit de la statue égyptienne adouci par le temps » (*B*, II, 694).

<sup>187</sup> Philippe Berthier, « Le Désir, le désert », p. 83.

celle de Camille, de plus en plus attentive à ce qui se passe en elle et en train de se débarrasser de sa vie antérieure et surtout extérieure : « il écouta des musiques imaginaires dans les cieux. Puis la solitude lui apprit à déployer les trésors de la rêverie. Il passait des heures entières à se rappeler des riens, à comparer sa vie passée à sa vie présente » (*Dés*, VIII, 1221). Pour que Camille puisse arriver au désert „intérieur”, c’est-à-dire au fond de son cœur où il y a « de sûrs trésors »<sup>188</sup> (*B*, II, 789), elle doit franchir ses limites intérieures.

La pénétration dans ce désert intériorisé est ailleurs aussi une expérience bouleversante qui modifie le personnage. Après la traversée du désert, le marquis de Montriveau « crut renaître » (*DL*, V, 946), ainsi que le soldat qui aboutit à l’expérience religieuse de l’infinitude même : « Dans le désert [...] il y a tout, et il n’y a rien... [...], c’est Dieu sans les hommes » (*Dés*, VIII, 1232). Le désert est donc essentiellement un espace d’élection, d’évolution et de renouveau :

Dans le christianisme, le désert ressortit au langage mystique pour exprimer le passage difficile, aride, que le chrétien connaît dans sa vie spirituelle, quand le vide et le doute s’installent en lui face à Dieu. Cette symbolique d’épreuve est constante dans la Bible comme dans la mystique juive puis chrétienne. Le désert y représente le lieu de purification où l’homme fait le vide et se trouve face à l’infini. Le passage au désert est une étape nécessaire qui prépare Moïse, les Prophètes, Jean-Baptiste puis Jésus à leur mission. C’est le séjour obligé qui prépare les Hébreux sortis d’Égypte à leur entrée dans la Terre promise, temps de patience et d’épreuves qui nous a laissé l’expression traversée du désert<sup>189</sup>.

A partir du moment où les personnages de Béatrix font « une excursion dans le paysage original compris entre les Touches, le Croisic et le bourg de Batz » (*B*, II, 780), l’action se concentre autour d’un arbre dont la présence prouve que malgré la végétation aride, il ne s’agit pas d’un espace tout à fait vide, sans point d’appui : « Ce buis, la plus grande curiosité du Croisic [...] se trouve à une lieue environ du port, à la pointe la plus avancée de la côte » (*B*, II, 806). Ce n’est pas un hasard si Camille s’assied sous ce buis pour méditer. L’arbre est considéré dans toutes les cultures comme un médiateur entre le monde des humains et le monde divin. Dans ce cas aussi ce buis, arbre de vie, est le moyen de

---

<sup>188</sup> Mais le désert apparaît aussi comme un espace stérile qui révèle la vacuité intérieure d’un personnage, le contraire donc de celui de Camille, ainsi par ex. chez Béatrix. « J’ai la conscience de ma désolation intérieure » (*B*, II, 809)”, dit Béatrix et elle ne tente pas de dissimuler son vide absolu : « je reste attachée où je suis, je serai le désert sablonneux et sans végétation, sans fleurs ni verdure que voici » (*Ibid.*). Dans sa lettre écrite à Calyste, Béatrix reconnaît la supériorité spirituelle de Camille : « elle a le cœur plein de trésors et le mien est vide » (*B*, II, 786).

<sup>189</sup> Xavier Renard: *Les mots de la religion chrétienne*, article „désert”.

communiquer avec les puissances célestes et signale en même temps le point final de l'itinéraire spirituel de Camille Maupin. Son parcours initiatique se termine par le renoncement à « la vie sociale » (B, II, 807) et à l'amour charnel qui lui paraît incompatible avec l'amour idéal. « La grandeur d'un amour sans espoir n'est-ce pas le seul sentiment qui nous rapproche de Dieu ? » (B, II, 753), se demande-t-elle après les paroles de Claude Vignon qui lui dit avant de partir : « Pour vous [...] l'amour n'est pas ce que la nature l'a fait : un besoin impérieux à la satisfaction duquel elle attache de vifs ? de passagers plaisirs, et qui ?; vous le ? tel que l'a créé le christianisme : royaume idéal [...] où vont deux créatures réunies en un ange, enlevées par les ailes du plaisir » et qui se trouve « dans l'infini » (B, II, 751). Après de douloureuses réflexions elle renonce aux plaisirs terrestres, quitte le monde pour accéder au monde spirituel.

Il va de soi que la transfiguration angélique se fait, ici aussi, dans un mouvement ascensionnel. L'amour purificateur de Calyste, « divin conducteur » (B, II, 808), est donc un moyen d'élévation qui rapproche Camille de l'amour éternel et sans bornes auquel elle aspirait et qu'elle n'a pas trouvé ici-bas : « Pour moi, la terre n'a plus de printemps, l'âme n'a plus d'amour. Aussi, pour trouver des consolations, dois-je aller plus haut » (B, II, 827). Camille Maupin finit sa vie dans un couvent, elle devient la postulante de la Visitation. Éprise d'absolu, elle ne meurt pas de désir comme le font souvent les passionnés de *La Comédie humaine*, ceux qui restent prisonniers de la Matière, elle va mourir seulement au monde en se retirant de la société pour ne jamais y retourner. Détachée de tout, elle s'adonne à la solitude absolue qui est en quelque sorte la forme vécue de la mort ; mais il n'y a pas de mort car la retraite hors du monde lui permet aussi de vaincre le temps : dans le couvent Camille n'aura plus d'âge<sup>190</sup>.

---

<sup>190</sup> Le narrateur du roman nous explique pourquoi Camille Maupin n'a pas réussi à trouver l'amour véritable dans sa jeunesse : « Ordinairement la femme sent, jouit et juge successivement ; de là trois âges distincts, dont le dernier coïncide avec la triste époque de la vieillesse. Pour Mlle des Touches, l'ordre fut renversé. Sa jeunesse fut enveloppée des neiges de la science et des froideurs de la réflexion. Cette transposition explique encore la bizarrerie de son existence et la nature de son talent » (B, II, 697). A la suite de cette transposition Camille Maupin a vécu le temps à rebours (elle est adulte dans son enfance), mais, par le choix d'un lieu d'habitation, l'auteur lui laisse la possibilité de remonter dans le temps, de retrouver à l'âge adulte l'enfance perdue. Camille se retire en Bretagne où le temps est aboli. Guérande, qui symbolise toute la Bretagne, représente la durée infinie, car le temps s'est arrêté dans cette ville : « La féodalité de Guérande est contemporaine ; et il n'existe aucun décalage institué entre le présent et le passé » constate Philippe Mustière. (« Guérande dans *Béatrix* ou l'extravagance du lieu balzacien », p. 100). A propos du temps Jean-Luc Steinmetz fait remarquer : « lorsque Calyste, quittant Guérande, va jusqu'au manoir des Touches, il se sent différent, hors du temps » (« L'eau dans *La Comédie*

#### 4. Mme de La Chanterie : *Transire benefaciendo*

« *Transire* veut dire aller au-delà de ce monde,  
en y laissant une longue traînée de bienfaits »  
(*EHC*, VIII, 322)

Dans *La Comédie humaine*, l'image globale que l'auteur nous donne de Paris est le plus souvent négative : c'est la capitale de toutes les vices humaines, le terrain propice à de petits ou de grands crimes qui peuvent y rester cachés, une sorte d'enfer où règnent la spéculation et l'ambition. Cependant, dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*, étude de mœurs appartenant aux *Scènes de la vie politique*<sup>191</sup>, il présente la ville dans une autre perspective : Paris y apparaît comme le contrepoint de cette image négative, comme « le lieu du calme reconquis »<sup>192</sup>. Il est vrai qu'il s'agit ici d'un Paris « limité, très circonscrit : c'est d'abord à une île que nous y accédons, l'île de la Cité, cœur du vieux Paris protégé par le fleuve. Nous entrons ensuite dans „cette partie de l'île qui se nomme le Cloître”, lieu fermé à l'ombre de la cathédrale, puis, au cœur du Cloître, dans l'antique maison fortifiée de la rue Chanoinesse flanquée de sa tour carrée, imprenable bastion „au coeur du silence”, où s'ouvre enfin le salon de Mme de La Chanterie, „gardé par tant de vieilles rues, de vieilles murailles”, comme le souligne Balzac lui-même »<sup>193</sup>. On entre dans la sphère de la baronne Lenchantre de La Chanterie, « reine de la charité parisienne » (*EHC*, VIII, 318), qui est le chef d'une société secrète, celle de l'Ordre des Frères de la Consolation dont les membres doivent rester « ignorés, perdus dans Paris » (*EHC*, VIII, 326). La figure de Mme de La Chanterie, « une vivante image de la Charité » (*EHC*, VIII, 319)

---

*humaine* », p. 7). La suspension du temps résulte de l'existence d'un espace fixe et constant : l'océan infini et les marais salants qui rappellent le désert africain. Par son caractère atemporel, la mer, symbole de la purification, de la régénération – tout comme le désert, terrain de dépouillement – permet à Camille de remonter le cours inexorable du temps et l'incite à recommencer sa vie.

<sup>191</sup> A l'origine, c'était une scène parisienne qui paraîtra en 1846 parmi les *Scènes de la vie politique*.

<sup>192</sup> Introduction de J. Guichardet, t. VIII, p. 190.

<sup>193</sup> *Ibid.*

illustre le pouvoir de la Charité définie par saint Paul<sup>194</sup> qui, selon le romancier, peut seul panser les plaies de Paris.

Mme de La Chanterie et le groupe constitué autour d'elle remplissent une mission de bienfaisance dans l'esprit de l'Ordre qui « consiste à ne jamais paraître des bienfaiteurs, à garder un rôle obscur, celui d'intermédiaires » (*EHC*, VIII, 326). Ce sont donc des anges terrestres qui accomplissent une œuvre dont le plan a été conçu par Mme de La Chanterie qui, bien qu'elle soit condamnée à vingt-deux ans de réclusion, rêve de l'action de la bienfaisance dans l'enfer parisien : « Ce fut, comme elle le dit un rêve délicieux, une inspiration angélique au milieu de l'enfer ; elle n'imaginait jamais pouvoir le réaliser. Ici, quand, en 1819, le calme parut renaître à Paris, elle revint à son rêve » (*EHC*, VIII, 318). L'Œuvre de cette femme injustement condamnée peut être considérée comme un triomphe sur le passé historique dont elle est devenue la victime<sup>195</sup>.

Dans la prison, la femme innocente a dû subir bien des tortures, mais « chaque blessure, chaque nouvelle atteinte a redoublé chez elle la patience, la résignation » (*Ibid.*). Pratiquant la vertu de la résignation, elle devient de plus en plus forte physiquement et psychiquement et les souffrances subies pendant sa détention la dotent d'une faculté spéciale : elle a des pouvoirs extraordinaires pour « confesser les souffrances [...]. Toute douleur se tait auprès d'elle » (*EHC*, VIII, 319). « Un cœur tendre, une âme douce contenus dans un corps d'acier, endurci par les privations, par les travaux, par les austérités » (*EHC*, VIII, 318), voilà la femme dont la force de laquelle se nourrissent toutes les actions charitables de la pieuse association fondée par elle.

Lorsque le néophyte Godefroid commence à pratiquer la vertu de la charité afin de pouvoir être initié à l'Ordre des Frères de la Consolation, il ne sait pas encore que c'est son acte de bienfaisance auprès d'une famille tombée dans la misère qui va mettre à l'épreuve la plus dure de sa vie la fondatrice de l'Ordre. Vanda, fille d'un certain M. Bernard est frappée d'une terrible maladie qui fait d'elle un cadavre vivant. On apprend que son père, ce M. Bernard, n'est autre que le baron Bourlac, le cruel bourreau de Mme de La Chanterie, ancien procureur impérial qui

---

<sup>194</sup> Dans la première épître aux Corinthiens, saint Paul dit que la Charité excuse tout, voit tout, espère tout, supporte tout et ne succombe jamais.

<sup>195</sup> Sous l'Empire, dans le procès dit des « chauffeurs de Mortagne », Mme de La Chanterie et sa fille ont été condamnées à prison et à la peine de mort.

jadis a fait emprisonner cette femme et a fait tomber la tête de sa fille. Le crime commis par le père est la cause de la maladie de Vanda qui expie, par ses souffrances, le passé criminel du père, et aussi les souffrances physiques et morales de Mme de La Chanterie. Pour sauver la vie de sa fille et assurer l'avenir de son fils, le baron Bourlac implore le pardon de Mme de La Chanterie :

Il tomba sur ses genoux, baisa le parquet, fondit en larmes, et d'une voix déchirante, il cria :

– Au nom de Jésus, mort sur la croix, pardonnez ! pardonnez ! car ma fille a souffert mille mort !

Le vieillard s'affaissa si bien que les spectateurs émus le crurent mort. En ce moment, madame de La Chanterie apparut comme un spectre à la porte de sa chambre, sur laquelle elle s'appuyait défaillante.

– Par Louis XVI et Marie-Antoinette, que je vois sur leur échafaud, par madame Elizabeth, par ma fille, par la vôtre, par Jésus, je vous pardonne...

En entendant ce dernier mot, l'ancien procureur leva les yeux et dit :

– Les anges se vengent ainsi (*EHC*, VIII, 412-413).

Par la charité chrétienne, vertu théologale, Mme de La Chanterie parvient au plus haut degré du perfectionnement intérieur, à la perfection des Esprits Angéliques. La Charité équivalente à la Prière qui dépouille Séraphîta « de la chair et de ses erreurs » (*Sér*, XI, 777) rendra apte Mme de la Chanterie, elle aussi, à se débarrasser de tout vestige terrestre.



## 5. Mme de Mortsauf : l'ascension par le refus de la nourriture

« L'horreur de la nourriture est un des symptômes  
qui trahissent les grandes crises de l'âme »  
(*Ven*, I, 1078).

Manger n'est pas seulement un acte physiologique dans l'univers balzacien : les différents aspects de l'alimentation sont au cœur des *Etudes analytiques* et impliquent tout une série de significations dans bien des romans de *La Comédie humaine*. *L'Auberge rouge* par exemple, étude philosophique qui touche à la problématique des crimes cachés, prouve que, chez Balzac, le comportement à table peut devenir, à lui seul, un élément décisif de l'histoire : en prenant une part essentielle dans la dénonciation du meurtrier, il constitue une étape importante dans la compréhension de l'intrigue. A l'intérieur de la longue description du repas approchant de sa fin dont la convivialité illustre très bien combien le plaisir du bien manger et du bien boire fait partie intégrante de la philosophie balzacienne, apparaît le nom de Brillat-Savarin<sup>196</sup> (*AR*, XI, 90-91), gastronome et écrivain français du XVIII<sup>e</sup> siècle que Balzac ne manque pas à apprécier. Bien qu'il lui reproche de ne pas avoir tenu compte, dans sa *Physiologie du goût*, des petites félicités gastronomiques, il partage les idées de l'illustre professeur sur l'art de la table qu'il considère, lui aussi, comme un art digne de plus grands éloges. Balzac suit les traces de Brillat-Savarin lorsqu'il attire l'attention sur l'importance du choix des aliments et de la diète qui influent non seulement sur le corps mais aussi sur l'âme. Balzac constamment préoccupé de la destinée humaine, trouve dans l'alimentation un des moyens les plus efficaces de l'amélioration des races humaines<sup>197</sup>.

Balzac, quoique grand consommateur du café, se révèle comme l'ennemi de tout excès et, dans ses œuvres, comme on l'a vu, il cherche à démontrer le pouvoir destructeur des passions : « Tout excès qui atteint les muqueuses abrège la vie » déclare-t-il dans le *Traité des excitants modernes*<sup>198</sup>. *La Peau de Chagrin*, première étude philosophique, est l'illustration la plus profonde de cette idée : le

---

<sup>196</sup> Le mot *convivialité* est né sous la plume de Brillat-Savarin. Son œuvre intitulée *Physiologie du goût ou Méditations de gastronomie transcendante* contient des aphorismes dans lesquels puise Balzac pour les développer à sa guise dans le *Traité des excitants modernes*.

<sup>197</sup> *Traité des excitants modernes, Etudes analytiques*, t. XII, p. 309.

<sup>198</sup> 7<sup>e</sup> axiome mis à la tête de son œuvre en tant qu'épigraphe, p. 306.

talisman permet à Raphaël de goûter tous les plaisirs de l'existence à condition qu'il donne en échange sa vie. Il est à remarquer que le premier désir du jeune homme est justement la débauche. En serrant le talisman, il souhaite « un dîner royalement splendide, quelque bacchanale digne du siècle où tout s'est, dit-on perfectionné » (*PCh*, X, 87) :

Que mes convives soient jeunes, spirituels et sans préjugés, joyeux jusqu'à la folie ! Que les vins se succèdent toujours plus incisifs, plus pétillants, et soient de force à nous enivrer pour trois jours ! Que cette nuit soit parée de femmes ardentes ! Je veux que la Débauche en délire et rougissant nous emporte dans son char à quatre chevaux, par delà les bornes du monde, pour nous verser sur des plages inconnues : que les âmes montent dans les cieus ou se plongent dans la boue, je ne sais si alors elles s'élèvent ou s'abaissent, peu importe ! Donc je commande à ce pouvoir sinistre de me fondre toutes les joies dans une joie. Oui, j'ai besoin d'embrasser les plaisirs du ciel et de la terre dans une dernière étreinte pour en mourir (*PCh*, X, 87-88).

Raphaël de Valentin, incapable de vivre des fruits de « l'étude » et de « la pensée », qui n'alimentent que son esprit, choisit donc la nourriture matérielle<sup>199</sup>, jouissance poussée à l'extrême : c'est ce qui le conduit, en l'anéantissant chaque jour, vers la chute définitive.

La destinée de l'héroïne du *Lys dans la vallée*, elle aussi très étroitement liée à la nourriture, est pour ainsi dire le contrepoint du sort de Raphaël : cette fois, c'est le refus de la nourriture qui va causer la mort du personnage – Mme de Mortsauf, qui s'en prive, meurt effectivement de faim et de soif. Par la présentation de ces deux destinées tragiques, Balzac illustre l'idée maîtresse de *La Comédie humaine* : l'excès, qu'il s'agisse de la débauche ou de la privation, dévore l'être humain. Toutefois, dans *Le Lys*, le renoncement à la nourriture reçoit une signification tout à fait particulière : il permet à Mme de Mortsauf, la figure la plus accomplie des anges terrestres de *La Comédie humaine*, d'évoluer vers l'état angélique et d'accéder finalement à la sphère spirituelle. La privation volontaire qui conduit Henriette sur le chemin de l'angélisation a pour fonction primordiale de la préserver de la tentation irrésistible que représente son amour ressenti pour Félix de Vandenesse. Par le refus de la nourriture, elle espère mortifier ses désirs charnels et renoncer à l'amour terrestre dans l'espoir d'une autre vie, spirituelle et sans souffrances. Pris dans cette perspective, l'ascétisme apparaît comme la quête

---

<sup>199</sup> « J'avais résolu ma vie par l'étude et par la pensée ; mais elles ne m'ont même pas nourri » déclare-t-il amèrement (*PCh*, X, 87).

d'une transcendance alors que l'hédonisme n'est autre que l'acceptation de la finitude : après le plaisir, la mort survient inéluctablement.

Dans ce qui suit, nous allons examiner les relations étroites qui s'établissent entre le refus de la nourriture et le renoncement à l'amour d'une part et de l'autre la privation et la spiritualisation.

En observant de près les habitudes alimentaires de la famille de Mortsauf<sup>200</sup>, on est amené à constater qu'elles reflètent fidèlement la crise sentimentale qui s'est produite entre les époux. Pour protéger ses enfants de la conduite insupportable du mari, Mme de Mortsauf a créé un modèle de repas familial qui sort complètement de l'ordinaire puisque les parents et les enfants mangent séparément. Félix de Vandenesse, témoin du comportement de M. de Mortsauf, parle ainsi des circonstances de cette décision importante :

Malgré les maternelles attentions de sa femme, il ne trouvait aucune nourriture à son goût, car il prétendait avoir un estomac délabré dont les douloureuses digestions lui causaient des insomnies continuelles ; et néanmoins il mangeait, buvait, digérait, dormait avec une perfection que le plus savant médecin aurait admirée. Ses volontés changeantes lassaient les gens de la maison, qui, routiniers comme le sont tous les domestiques, étaient incapables de se conformer aux exigences de système incessamment contraires. [...] La comtesse avait indiqué pour Jacques et Madeleine des heures de repas différentes des siennes, et les avait ainsi soustraits à la terrible action de la maladie du comte, en attirant sur elle tous les orages. Madeleine et Jacques voyaient rarement leur père. Par une de ces hallucinations particulières aux égoïstes, le comte n'avait pas la plus légère conscience du mal dont il était l'auteur. Dans la conversation confidentielle que nous avons eue, il s'était surtout plaint d'être trop bon pour tous les siens. Il maniait donc le fléau, abattait, brisait tout autour de lui comme eût fait un singe ; puis, après avoir blessé sa victime, il niait l'avoir touchée. Je compris alors d'où provenaient les lignes comme marquées avec le fil d'un rasoir sur le front de la comtesse, et que j'avais aperçues en la revoyant. [...] j'eus bientôt deviné l'aggravation que le désœuvrement du comte avait apportée dans les peines domestiques de Clochegourde (*Lys*, X, 1117-1119).

Les références aux repas liées à la désintégration de la famille, nous fournissent d'importantes informations, nous permettant d'approfondir la signification de la nourriture dans *Le Lys dans la vallée*. En effet, lors de l'unique mise en scène du repas, le narrateur-personnage, au lieu de décrire les plats servis pendant le dîner, ne se préoccupe que de la présentation minutieuse de la salle à manger et du service de table – technique chère à Balzac – ainsi que de celle du plaisir qu'il goûte dans la compagnie de la femme aimée (*Lys*, X, 1004-1005). Pour ce qui est

---

<sup>200</sup> Si Mme de Mortsauf meurt d'inanition, la famille n'hésite pas à manger durant l'histoire.

d'Henriette de Mortsau, il est intéressant de constater que les événements les plus importants de sa vie sentimentale se produisent lors de brefs moments qui précèdent les repas ou qui lui succèdent. Ces heures passées sur leur chère terrasse, lieu de rencontre habituel, lui permettent de voir Félix et de lui parler tranquillement, sans la compagnie contrariante du mari. Dans la majeure partie des cas, elle se plaint au jeune homme du sort qu'elle doit subir<sup>201</sup>. Mme de Mortsau supporte son destin et, malgré tout, essaie de rendre heureux son mari :

Quoique rien ne soit plus difficile que de rendre heureux un homme qui se sent fautif, la comtesse tenta cette entreprise digne d'un ange. En un jour, elle devint stoïque. Après être descendue dans l'abîme d'où elle put voir encore le ciel, elle se voua, pour un seul homme, à la mission qu'embrasse la soeur de charité pour tous ; et afin de le réconcilier avec lui-même, elle lui pardonna ce qu'il ne se pardonnait pas (*Lys*, X, 1011).

Ce qu'Henriette craint le mieux c'est que son mari, avec ses habitudes bizarres et tyranniques, souvent agaçantes, ne consume toute son énergie et que cet épuisement total ne cause sa mort avant l'heure :

Ah ! il me tuera, dit-elle. Cependant je veux vivre, ne fût-ce que pour mes enfants ! Comment, pas un jour de relache ! Toujours marcher dans les broussailles, manquer de tomber à tout moment, et à tout moment rassembler ses forces pour garder son équilibre. Aucune créature ne saurait suffire à de telles dépenses d'énergie. Si je connaissais bien le terrain sur lequel doivent porter mes efforts, si ma résistance était déterminée, l'âme s'y plierait ; mais non, chaque jour l'attaque change de caractère, et me surprend sans défense ; ma douleur n'est pas une, elle est multiple (*Lys*, X, 1120).

Le comte de Mortsau, personnage amer, très éprouvé par son passé et, en plus, grièvement atteint du cancer du pylore, semble effectivement puiser la force nécessaire pour son rétablissement dans l'énergie des autres. D'abord, comme une sorte de vampire, il affaiblit méthodiquement sa femme, puis c'est le tour de Félix : « Chaque jour il essayait de m'envelopper dans sa tyrannie, d'assurer une nouvelle pâture à son humeur, car il semble vraiment que les maladies morales soient des créatures qui ont leurs appétits, leurs instincts, et veulent augmenter l'espace de leur empire comme un propriétaire veut augmenter son domaine » (*Lys*, X, 1024). Félix, pour sauver la femme qu'il aime, prisonnière du despotisme

---

<sup>201</sup> Ces moments les plus mémorables se produisent : « en sortant du déjeuner » (1120), « avant le dîner » (1074), « après le dîner » (1074, 1162).

de son mari, lui révèle les dangers de l'influence nocive de la nature maniaque, en lui proposant un moyen de protection :

Les monomanies bien caractérisées ne sont pas contagieuses ; mais quand la folie réside dans la manière d'envisager les choses, et qu'elle se cache sous des discussions constantes, elle peut causer des ravages sur ceux qui vivent auprès d'elle. Votre patience est sublime, mais ne vous mène-t-elle pas à l'abrutissement ? Ainsi pour vous, pour vos enfants, changez de système avec le comte. Votre adorable complaisance a développé son égoïsme, vous l'avez traité comme une mère traite un enfant qu'elle gâte ; mais aujourd'hui, si vous voulez vivre... Et, dis-je en la regardant, vous le voulez ! déployez l'empire que vous avez sur lui. Vous le savez, il vous aime et vous craint, faites-vous craindre davantage, opposez à ses volontés diffuses une volonté rectiligne. Etendez votre pouvoir comme il a su étendre, lui, les concessions qui vous lui avez faites, et renfermez sa maladie dans une sphère morale, comme on renferme les fous dans une loge » (*Lys*, X, 1122).

On sait que Mme de Mortsauf, par pitié, choisit le martyre. Elle va jusqu'à refuser un court éloignement du foyer familial de peur que pendant son absence tout ne tombe en ruine à Clochegourde. A la question de Félix « pourquoi ne quittez-vous pas Clochegourde pour quelques mois ? », elle répond : « M. de Mortsauf se croirait perdu si je m'éloignais » (*Lys*, X, 1032). Les crises du malade apportent également une sorte de trêve dans ses propres souffrances<sup>202</sup> : « annulé par la maladie, le comte ne pesait plus sur sa femme, ni sur sa maison ; et alors la comtesse fut elle-même » (*Lys*, X, 1132). Néanmoins cette période pour ainsi dire idyllique ne dure pas, le comte reprend ses forces et sa santé ce qui « s'annonça par le retour de son humeur fantasque » (*Lys*, X, 1134) :

[...] il y eut surtout à propos de la nourriture, que le docteur déterminait sagement en s'opposant à ce que l'on satisfît la faim du convalescent, des scènes de violence et des criailleries qui ne pouvaient se comparer à rien dans le passé, car le caractère du comte se montra d'autant plus terrible qu'il avait pour ainsi dire sommeillé (*Lys*, X, 1135).

Une scène parfaitement idyllique mérite encore d'être évoquée : il est question de la participation de la famille à la vendange en compagnie de Félix, la seule occasion où la nourriture donne du plaisir pour tous les personnages. Cet événement exceptionnel raconté par Félix produit un effet bien salutaire sur tout le monde, y compris le comte qui « pour la première fois depuis longtemps, n'eut ni

---

<sup>202</sup> Henriette qui « pleurait parfois à l'aspect de ce vieillard décharné, faible au front plus jaune que la feuille près de tomber, aux yeux pâles, aux mains tremblantes » (*Lys*, X, 1135) avoue à Félix que « cette maladie a été comme une halte dans la douleur » (*Lys*, X, 1134) : « Maintenant que je ne tremble plus pour M. de Mortsauf, il faut trembler pour moi » (*Ibid.*).

maussaderie, ni cruauté » (*Lys*, X, 1061) et sur les enfants, eux aussi apparaissent comme métamorphosés :

Jamais les enfants, Jacques et Madeleine, toujours malade, n'avaient été en vendange ; j'étais comme eux, ils eurent je ne sais quelle joie enfantine de voir leurs émotions partagées. [...] Manger dans les vignes le gros *co* de Touraine paraissait chose si délicieuse, que l'on dédaignait les plus beaux raisins sur la table. [...] Jamais ces deux petits êtres, habituellement souffrants et pâles, ne furent plus frais, ni plus roses, ni aussi agissants et remuants que durant cette matinée. Ils babillaient pour babiller, allaient, trottaient, revenaient sans raison apparente ; mais, comme les autres enfants, ils semblaient avoir trop de vie à secouer ; M. et Mme de Mortsaufr ne les avaient jamais vus ainsi (*Lys*, X, 1060).

Cet éloignement de la table commune, en dépit de l'influence positive qu'il exerce sur le moral et la santé des de Mortsaufr, nous semble constituer une marque de la désintégration définitive de la famille : nourriture et bonheur sont incompatibles dans la salle à manger de Clochegourde<sup>203</sup>. Pour Félix cette vendange reste un jour mémorable dans sa vie sentimentale puisque c'est dans la vigne qu'il entend pour la première fois, « le *tu* des amants » (*Ibid.*), ce qui l'encourage à récolter bientôt les fruits de l'amour de Mme de Mortsaufr.

On a dit que ce sont les aversions et les préférences du comte (pour qui la digestion des nourritures pose des problèmes) et plus tard les prescriptions du docteur qui déterminent le choix des mets et des plats dans la maison des de Mortsaufr. Le régime ordonné par le docteur et les soins attentifs d'Henriette se révèlent si efficaces que M. de Mortsaufr finit par guérir du cancer du pylore. Il survit donc à sa femme, malgré la maladie qu'on croyait mortelle dont il est atteint. Il échappe à la mort, comme son ancêtre, mais au prix de la santé de sa femme<sup>204</sup>.

Mme de Mortsaufr qui se charge également de la surveillance du régime du mari malade, a l'habitude de composer une boisson pour apaiser ses douleurs :

---

<sup>203</sup> Un petit détail peut être significatif de ce point de vue : la chambre du comte d'où partaient « les éclats de sa voix et ses gémissements » (*Lys*, X, 1025) est justement contiguë à la salle à manger...

<sup>204</sup> Le comte de Mortsaufr est « le représentant d'une famille historique en Touraine, dont la fortune date de Louis XI, et dont le nom indique l'aventure à laquelle il doit et ses armes et son illustration. Il descend d'un homme qui survécut à la potence » (*Lys*, X, 990). Dans son introduction, Jean-Hervé Donnard nous fournit les détails de cette aventure : « un jeune bourgeois de Tours, condamné pour avoir violé et volé une dame noble, un peu âgée, est mal pendu par le bourreau ; une vieille fille, dans le lit de laquelle il a été transporté par ordre du souverain, réussit par ses soins et caresses à le rendre à la vie, d'où le nom de Mortsaufr » (X, p. 897). Cette femme préfigure en quelque sorte Mme de Mortsaufr qui rendra à la vie un autre de Mortsaufr.

« M. de Mortsauf est maintenant endormi, dit-elle [à Félix]. Quand il est ainsi, je lui donne une tasse d'eau dans laquelle on a fait infuser quelques têtes de pavots, et les crises sont assez éloignées pour que ce remède si simple ait toujours la même vertu » (*Lys*, X, 1025). De plus, Henriette alimente l'âme de Félix en l'enveloppant « dans les nourricières protections, dans les blanches draperies d'un amour tout maternel » (*Lys*, X, 1048), afin de le récompenser ainsi de l'enfance malheureuse causée par une mère froide. Il ne faut pas oublier non plus que Mme de Mortsauf mène une activité agro-alimentaire. En tant qu'« intendant et régisseur » (*Lys*, X, 1032), elle n'alimente pas seulement sa famille, mais elle doit prendre, en vue de faire fleurir leur agriculture, le rôle du mari devenu incompetent. C'est une tâche très dure pour une femme, même si elle est aussi forte que Mme de Mortsauf, car, comme elle le dit, « l'exploitation d'une terre est ici la plus fatigante des industries » (*Lys*, X, 1032).

La mari, tout en dévorant l'énergie de sa femme pour prolonger sa propre vie, évite « toute émotion forte » (*Lys*, X, 1198) et continue à la laisser régner à Clochegourde. Il ménage très bien sa force vitale alors qu'Henriette « pâlie par les veilles, amaigrie par les excessifs travaux » (*Lys*, X, 1137) abîme progressivement sa santé. Par la mise en valeur du thème de la dépense de l'énergie vitale *Le Lys dans la vallée* se rattache aux *Etudes philosophiques* et en premier lieu à *La Peau de chagrin*. Comme l'a souligné Pierre Citron, « dans *La Peau de chagrin*, l'énergie vitale va être le sujet même du roman. La thèse est simple. Chaque être humain a devant lui à sa naissance une somme d'énergie qu'il choisira de dépenser en avare ou en prodigue : sa vie sera dès lors soit intense mais courte, toute en désirs et en satisfactions, soit longue et paisible, mais sans ardeur et sans plaisirs [...] »<sup>205</sup>. Au début de son introduction P. Citron précise que « Balzac a délibérément assigné à *La Peau de chagrin* une place à part dans son œuvre. Selon l'Avant propos de *La Comédie humaine*, ce roman „ relie en quelque sorte les *Etudes de mœurs* aux *Etudes philosophiques* [...] ». Il est, en effet, sur bien des points, à rapprocher des premières. Mais il prend aussi avec elles une distance décisive, puisqu'il ouvre les *Etudes philosophiques*, puisqu'un des aspects dominants de la philosophie balzacienne de l'existence s'y exprime, et avec une telle ampleur que beaucoup des études qui le suivent dans l'édition définitive

---

<sup>205</sup> Introduction de *La Peau de chagrin*, t. X, p. 22.

paraissent être en quelque manière, comme l'auteur le fait affirmer par Félix Davin, des variations sur le thème principal. Ce thème est celui de l'énergie et par suite de l'usure vitale, posé d'emblée dès 1830-1831, presque au seuil de la création balzacienne »<sup>206</sup>.

Il n'est pas surprenant que c'est le comte, victime des passions d'origine sociale et apprenant à ses propres dépens la puissance nocive des sentiments violents, qui devine le premier les symptômes de la maladie de Mme de Mortsauf, « car il les avait étudiés sur lui-même » (*Lys*, X, 1198). Il suppose que « cette maladie a pour cause d'excessifs chagrins » (*Ibid.*) sans pouvoir préciser la nature de ces maux. Henriette, consumée par le chagrin d'amour éprouvé pour Félix, – fait caché devant le mari –, meurt bientôt de douleur et subit ainsi le sort de tant d'héroïnes de *La Comédie humaine*, créatures tuées par leur excès de sensibilité et de passion.

Cependant, l'itinéraire (angélique) que parcourt Henriette semble lui assigner une place à part. Pour éteindre en elle les flammes du désir charnel, Henriette de Mortsauf, « la sainte la plus achevée de *la Comédie humaine* »<sup>207</sup>, fait preuve d'une résignation religieuse qui la prépare à son martyre de faim et de soif. Sa chambre, elle aussi, ressemblant à une cellule de religieuse, reflète pour Félix les tourments intérieurs d'Henriette :

Que de poésie dans ce lieu ! Quel abandon du luxe pour sa personne ! son luxe était la plus exquise propreté. Noble cellule de religieuse mariée pleine de résignation sainte, où le seul ornement était le crucifix de son lit, au-dessus duquel se voyait le portrait de sa tante ; puis, de chaque côté du bénitier, ses deux enfants dessinés par elle au crayon, et leurs cheveux du temps où ils étaient petits. Quelle retraite pour une femme de qui l'apparition dans le grand monde eût fait pâlir les plus belles ! Tel était le boudoir où pleurait toujours la fille d'une illustre famille, inondée en ce moment d'amertume et se refusant à l'amour qui l'aurait consolée (*Lys*, X, 1073).

Le dénouement avec la réparation de l'héroïne ne s'interprète pas comme le triomphe de la morale<sup>208</sup>, mais bien plutôt comme celui de l'esprit

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>207</sup> Max Andréoli, *Le système balzacien*, t. II, p. 432.

<sup>208</sup> Jean-Hervé Donnard insiste sur l'inspiration autobiographique du roman : « Mme de Mortsauf est le portrait de Mme de Berny, mère éprouvée, amante trahie, mais c'est presque un portrait posthume, l'auteur ayant composé alors que son amie, défigurée par une lente agonie, refusait de le recevoir. Comme dans toute oraison funèbre, les traits de caractère les moins édifiants ont été effacés, les épisodes de la vie les moins glorieux passés sous silence. Oubliés les amants ! Oubliés les enfants, fruits d'amours adultères ! Etouffés les cris de plaisirs ! Henriette de Mortsauf



angélique qu'est devenue Mme de Mortsauf : « cet être humain vivant dans le terrestre, qui, s'étant dépouillé du „naturel” et vêtu du „spirituel”, marche vers le „divin” »<sup>209</sup>. Là elle jouira du « glorieux amour des anges » (*Lys*, X, 1168) qu'elle se revendique après la déception causée par l'infidélité de Félix qui a opté pour l'amour charnel :

Je comprends aujourd'hui que le ciel et la terre sont incompatibles. Oui, pour qui veut vivre dans la zone céleste, Dieu seul est possible. Notre âme doit être alors détachée de toutes les choses terrestres. Il faut aimer ses amis comme on aime ses enfants, pour eux et non pour soi. Le moi cause les malheurs et les chagrins. Mon cœur ira plus haut que ne va l'aigle ; là est un amour qui ne me trompera point. Quand à vivre de la vie terrestre, elle nous ravale trop en faisant dominer l'égoïsme des sens sur la spiritualité de l'ange qui est en nous (*Ibid.*).

L'ascension d'Henriette vers l'état spirituel est douloureuse : elle choisit de mourir par inanition, elle refuse de nourrir son corps. Cette affreuse mort est précédée d'une lente et longue agonie qui n'est autre que la lutte de l'Esprit contre la Matière, mettant la mourante à de rudes épreuves. A la vue de Félix arrivé à Clochegourde aux dernières heures, Henriette revient à la vie et son vouloir-vivre commence à se manifester par un désir violent de la nourriture. En proie à une irritation fiévreuse qui précède cette horrible mort, elle avoue sincèrement que la nourriture dont elle se privait pendant de longues années n'est autre que l'amour de Félix :

Comment ne mangerais-je pas ce que vous me présenterez ? Vous êtes un si bon garde-malade ! Puis, vous êtes si riche de force et de santé, qu'auprès de vous la vie est contagieuse. Mon ami, prouvez-moi donc que je ne puis mourir, mourir trompée ! Ils croient que ma plus vive douleur est la soif. Oh ! oui, j'ai bien soif, mon ami. L'eau de l'Indre me fait bien mal à voir, mais mon cœur éprouve une ardente soif. J'avais soif de toi, me dit-elle d'une voix plus étoffée en me prenant les mains dans ses mains brûlantes et m'attirant à elle pour me jeter ces paroles à l'oreille : mon agonie a été de ne pas te voir ! Ne m'as-tu pas dit de vivre ? je veux vivre. Je veux monter à cheval aussi, moi ! je veux connaître, Paris, les fêtes, les plaisirs » (*Lys*, X, 1202).

Félix comprend bien plus tôt les conséquences funestes que peut avoir l'amour platonique, l'amour inassouvi :

Un amour sans possession se soutient par l'exaspération même des désirs ; puis il vient un moment où tout est souffrance en nous, qui ressemblons en rien à vous.

---

s'immolera à une vertu que Laure de Berny n'a pas eu la force ou la volonté de pratiquer : la chasteté » (*Int.*, t. X, 885).

<sup>209</sup> Henri Gauthier, *op. cit.*, p. 215.

Nous possédons une puissance qui ne saurait être abdiquée sous peine de ne plus être hommes. Privé de la nourriture qui le doit alimenter, le cœur se dévore lui-même, et sent un épuisement qui n'est pas la mort, mais qui la précède. La nature ne peut donc pas être longtemps trompée ; au moindre accident, elle se réveille avec une énergie qui ressemble à la folie. Non, je n'ai pas aimé, mais j'ai eu soif au milieu du désert.

– Du désert ! dit-elle avec amertume en montrant la vallée (*Lys*, X, 1159).

A en croire Arlette Michel, la vallée de l'Indre, « l'un des plus célèbres paysages de *La Comédie humaine* », « illuminée par la silhouette blanche d'une femme entre les vignes, ne peut qu'évoquer le jardin d'Eden, le paradis terrestre avant la faute, le jardin mystique »<sup>210</sup>. Cependant, pour Henriette et Félix la vallée de l'Indre n'est qu'un désert de l'amour où ils doivent errer sans boire ni manger<sup>211</sup>. Et dans le désert, royaume de la soif, le Lys ne peut plus fleurir. Félix de Vandenesse qui ne reconnaît plus en la mourante sa « délicieuse Henriette » (*Lys*, X, 1200) « que la faim, les désirs trompés poussaient au combat égoïste de la vie contre la mort » (*Ibid.*), demande à l'abbé de Dominis si « ce beau lys reflurira dans le ciel » (*Lys*, X, 1196) :

Vous l'avez laissée fleur encore, [lui] répondit-il, mais vous la retrouverez consumée, purifiée dans le feu des douleurs, et pure comme un diamant encore enfoui dans les cendres. Oui, ce brillant esprit, étoile angélique sortira splendide de ses nuages pour aller dans le royaume de lumière (*Lys*, X, 1196).

Au terme de ses tortures physiques et psychiques qui la dévorent, la céleste Henriette, l'ange rappelé, arrive aux portes du sanctuaire. Mme de Mortsauf meurt sauvée.

---

<sup>210</sup> *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, pp. 164-165.

<sup>211</sup> Henriette de Mortsauf ne reçoit même pas en partage le sort d'Agard, esclave d'Abraham expulsée dans le désert, pour qui l'ange de Dieu a présenté une source, manifestation de la grâce divine : « Quand Agar a crié dans le désert, un ange a fait jaillir pour cette esclave trop aimée une source pure, mais à moi, quand la source limpide vers laquelle (vous en souvenez-vous ?) vous vouliez me guider est venue couler autour de Clochgourde, elle ne m'a versé que des eaux amères » (*Lys*, X, 1169).

## CHAPITRE II

### RÉGÉNÉRATION ET PALINGÉNÉSIE

#### 1. La symbolique de la Lyre : « l'Humanité en marche »<sup>212</sup>

*Les Sept Cordes de la Lyre* sont, comme nous l'avons déjà montré, la mise en œuvre des aspirations de bien des penseurs de l'époque, tel que Pierre Leroux dont la doctrine sur le progrès de l'humanité a assez longtemps enthousiasmé George Sand<sup>213</sup>. Dans le premier acte intitulé *La Lyre*, Hanz-Sand explicite sa profonde conviction dans la perfectibilité humaine en projetant l'image grandiose du « développement éternel » de l'humanité, une sorte de palingénésie successive de génération en génération :

Dieu nous a jetés dans cette vie comme dans un creuset où, après une existence précédente dont nous n'avons pas souvenir, nous sommes condamnés à être repétris, remaniés, retremés par la souffrance, par la lutte, le travail, le doute, les passions, la maladie, la mort. – Nous subissons tous ces maux pour notre avantage, pour notre épuration, si je puis parler ainsi, pour notre perfectionnement. De siècle en siècle, de race en race, nous accomplissons un progrès lent, mais certain, et dont, malgré la négation des sceptiques, les preuves sont éclatantes. Si toutes les imperfections de notre être et toutes les infortunes de notre condition tendent à nous épouvanter et à nous décourager, toutes les facultés supérieures qui nous sont accordées pour comprendre Dieu et désirer la perfection, tendent à nous sauver du désespoir, de la misère, et même de la mort ; car un instinct divin, de plus en plus lucide et puissant, nous fait connaître que rien ne meurt dans l'univers, et que nous disparaissions du milieu où nous avons séjourné pour reparaître dans un milieu plus favorable à notre développement éternel (I,4, 65).

---

<sup>212</sup> Bernadette Segoin, « La prose poétique dans *Les Sept Cordes de la Lyre* », p. 34.

<sup>213</sup> « George Sand se rattache [...] fortement à la lignée des poètes qui ont osé, au risque de se perdre, aborder les grands problèmes de l'âme humaine » fait remarquer René Bourgeois dans l'introduction aux *Sept Cordes de la Lyre*, p. 16. Dans *Histoire de ma vie*, G. Sand écrit : « La race humaine n'est plus une cohue d'êtres isolés allant au hasard, mais un assemblage de lignes qui se rattachent les unes aux autres et qui ne se brisent jamais d'une manière absolue quand même les noms périssent [...] ; l'influence des conquêtes intellectuelles du temps s'exerce toujours sur la partie libre de l'âme, et quant à l'action divine, qui est l'âme même de ce progrès, elle va toujours vivifiant l'esprit humain, qui se dégorge ainsi peu à peu des liens du passé et du péché originel de sa race. Ainsi le mal physique quitte peu à peu notre sang, comme l'esprit du mal quitte notre âme » (*OA.*, t. I, chap. II, pp. 26-27).

La destinée de l'Esprit lié à la lyre avec sept cordes de métal de différente valeur symbolique<sup>214</sup> est de se purifier de ses fautes par les mêmes souffrances que l'homme doit subir sur la terre : « O esprit enchaîné ! tu dois passer par plusieurs épreuves, lié par la conjuration des sept cordes, tu ne peux être délié que par la souffrance. Tel est le destin de tout ce qui réside dans l'humanité. Cette terre est une terre de douleurs. On n'y descend que pour l'expiation, on n'en sort que par l'expiation » (II,1, 112) annonce le Cœur des Esprits célestes. C'est la « main vierge de toute souillure » (I,8, 104) d'une créature humaine qui pourrait, selon les Esprits de l'Harmonie, rompre les sept cordes une à une et rendre ainsi la liberté à l'esprit enchaîné. Dans son drame métaphysique, G. Sand emprunte la conception balanchienne de la perfectibilité de la nature humaine selon laquelle l'homme dépourvu du sentiment religieux n'est qu'un être incomplet : « l'amour humain et l'amour divin sont tous deux nécessaires pour accéder au monde spirituel, et après les épreuves de „l'expiation”, la régénération, la „palingénésie” est possible »<sup>215</sup>.

Dans *Les Sept Cordes de la Lyre*, sous l'influence de Liszt, de Leroux et celle de Lamennais, G. Sand affirme également que l'art seul peut sauver l'homme, que l'artiste a une mission sacrée à remplir : il doit ouvrir la voie du salut pour l'être humain. La lyre, symbole de la poésie, n'est autre que la puissance émanée de Dieu et matérialisée dans une œuvre (l'esprit matérialisé d'Adelsfreit). Cet esprit doit retourner à Dieu en embrassant une nouvelle âme (Hélène) :

Toute puissance émanée de Dieu, et versée dans le sein de l'homme, doit accomplir une mission sur la terre. La vie de l'homme qui en a été investi ne suffit pas pour la développer ; c'est pourquoi le pouvoir lui est donné de la fixer ici-bas, en la matérialisant dans une œuvre quelconque. Cette œuvre, qui survit à l'homme ce n'est plus l'homme lui-même, c'est l'inspiration qu'il avait reçue, c'est l'esprit qu'il avait possédé durant sa vie. Cet esprit doit retourner à Dieu, car rien de ce qui émane de Dieu ne s'égare ou ne se perd. Mais, avant de remonter à son principe, cette parcelle de la Divinité doit embraser de nouvelles âmes et contracter une sorte d'hyménée céleste avec elles. C'est alors seulement que sa destinée est accomplie, et que l'esprit créateur peut retourner à Dieu avec l'esprit engendré : de leur hyménée est sorti un esprit nouveau, qui, à son tour, accomplit une destinée

---

<sup>214</sup> La symbolique des sept cordes en métaux, correspondant chacune à une épreuve est explicitée dans le manuscrit d'Adelsfreit : les cordes d'or symbolisent l'infini et la foi, « la première corde d'argent est consacrée à la contemplation de la nature ; la seconde à la Providence » (III,3, 145), « les deux cordes d'acier traitent de l'homme, de ses inventions, de ses lois et de ses mœurs, [et] celui qui fera vibrer [la corde d'airain] connaîtra le mystère de la lyre » (IV,3, 167).

<sup>215</sup> Intr. de René Bourgeois, *op. cit.*, p. 19.

semblable parmi les hommes. C'est ainsi que le génie est immortel sur la terre, comme l'esprit est immortel dans le sein de Dieu... (II,4, 127-128).

Le « grand luthier, poète, compositeur, instrumentiste et magicien, Tobias Adelsfreit » (II,4, 120) qui a inventé la fameuse lyre d'ivoire et a terminé sa fabrication « dit-on, le jour même de sa mort, il y a environ cent ans » (I,1, 52) incarne l'artiste qui, tombé dans le péché de l'orgueil et de l'égoïsme (il voulait garder l'instrument précieux), refuse de remplir sa mission sociale, de travailler au progrès de l'humanité : « Le jour où l'amour de l'art et de la science devient une satisfaction égoïste, l'homme qui sacrifie l'avantage des autres hommes à son plaisir est puni dans son œuvre même. Elle reste enfouie, oubliée, inutile, pendant des siècles ; sa gloire se perd dans les nuages dont la superstition l'entourne [...] » (III,3, 147). Enfermé dans sa propre œuvre, l'esprit doit attendre sa libératrice, représentante d'une autre génération. On découvre ici l'idée de continuité des générations, car c'est la petite-fille qui délivre son grand-père et s'envole avec lui aux cieux. Ainsi se termine l'expiation terrestre de l'Esprit de la lyre et s'accomplit la renaissance spirituelle d'Hélène dont l'évolution vers l'état angélique donne l'espérance à l'homme de pouvoir rompre un jour les liens qui le retiennent rivé à la terre.

## 2. Le retour à la vie dans *Consuelo*

*Consuelo*, ce monument de l'œuvre sandien, offre une vue d'ensemble de la philosophie syncrétique de la romancière où la croyance à la métempsycose et la théorie de la palingénésie aussi ont leur part<sup>216</sup>. La figure d'Albert de Rudolstadt, ses réincarnations successives imaginées par son esprit malade, ses visions et toute la symbolique qui l'y rattache, en sont les expressions bien suggestives. Albert, l'héritier des Rudolstadt, descendant des rois de Bohême, seigneur de Riesenbourg, se croit être la réincarnation de son ancêtre Podiebrad et de Jean Ziska et pense qu'il est condamné à souffrir à cause des crimes commis durant ses existences antérieures. Grâce à l'influence bienfaisante de Consuelo, ange de la Consolation, il se décide à revenir à la raison et à la vie, mais il est tellement lié à la « sphère de lumière et de vérité » (t. I, 246) – et en même temps aux ténèbres de son esprit – que d'en sortir lui exige un effort qui risque de consommer toute son énergie<sup>217</sup> : « Pour perdre la mémoire de certaines phases de ma vie, il faut que je subisse des crises terribles; et, pour retrouver le sentiment d'une phase nouvelle, il faut que je me transforme par des efforts qui me conduisent à l'agonie » dit-il à Consuelo (t. I, 331).

Pour le sauver d'une crise fatale, Consuelo essaie de lui transmettre son énergie : en prenant ses mains, elle réussit à ranimer Albert qui sort finalement de cette crise « rafraîchi et comme renouvelé » (t. I, 332). Mais, une seconde fois, Consuelo ne serait plus capable de conjurer une crise pareille parce que la première et les fatigues à la fois physiques et morales de la descente dans le puit de Schreckenstein<sup>218</sup> ont épuisé ses propres énergies : « à mesure que la mémoire et la force d'Albert semblaient se réveiller, la vie de Consuelo semblait s'éteindre.

---

<sup>216</sup> Le thème de la survie occupe également une place importante dans *Indiana*, premier roman de l'écrivain, dont la *Conclusion* suggère l'idée que le bonheur n'existe qu'en dehors de la civilisation, dans un autre monde. On se rappelle qu'Indiana et Ralph décident de retourner en leur pays natal pour y commettre un suicide double. Le retour à la Réunion est comme un voyage initiatique que l'on peut suivre „géographiquement” (la traversée de la mer) et „spirituellement” (la recherche du désert intérieur et la fonction purificatrice de l'eau). Pendant ce voyage on voit Indiana et Ralph renaître à une vie nouvelle (314-315). Leur bonheur se réalise enfin sous le ciel vivifiant de l'île Bourbon, au sein de la nature sauvage, dont le spectacle paradisiaque nous donne l'impression d'un au-delà.

<sup>217</sup> Consuelo est obligée de lui rappeler, sans cesse, « les choses terrestres et les devoirs de la vie humaine » (t. I, 346).

<sup>218</sup> On se rappelle que pour ramener Albert à la vie, Consuelo doit descendre dans sa demeure souterraine.

Tant de frayeurs, de fatigues, d'émotions et d'efforts surhumains l'avaient brisée, qu'elle ne pouvait plus lutter » (t. I, 333). C'est à son tour à tomber « dans un état d'anéantissement qui n'était ni le sommeil ni la veille, mais une sorte d'indifférence et d'insensibilité pour toutes les choses présentes » (t. I, 334). Et, de façon apparemment paradoxale, ce sera Albert qui ranimera Consuelo : « Pendant plusieurs jours, Consuelo fut entre la vie et la mort ; mais Albert combattit le mal avec une persévérance et une habileté qui devaient triompher. Il l'arracha enfin à cette rude épreuve [...] » (t. I, 370). Consuelo, elle aussi, revient à la vie : « il suffit que vous ordonniez à une goutte d'eau de m'être salutaire, pour qu'aussitôt elle fasse passer en moi le calme et la force qui sont en vous » dit-elle à Albert (t. I, 371).

Il y a donc entre eux une espèce de transfusion d'énergie qui les unit pour toujours : étant désormais indispensables l'un pour l'autre. Cependant, leur union ne peut s'accomplir que dans un monde différent de celui des profanes (dans le château souterrain des Invisibles) et par la nouvelle naissance du comte Albert qui, afin de pouvoir renaître, doit mourir au monde. Avant sa mort, dont on apprend plus tard qu'elle n'était qu'un sommeil cataleptique, le jeune homme demande la main de Consuelo pour que, par le sceau du mariage, ils puissent se reconnaître dans la nouvelle phase de leur vie :

Consuelo, lui dit-il, je lis dans ton âme, à cette heure ; tu voudrais donner ta vie pour ranimer la mienne : cela n'est plus possible ; mais tu peux, par un simple acte de volonté, sauver ma vie éternelle. Je vais te quitter pour un peu de temps, et puis je reviendrai sur la terre, par la manifestation d'une nouvelle naissance. J'y reviendrai, maudit et désespéré, si tu m'abandonnes maintenant, à ma dernière heure. Tu sais, les crimes de Jean Ziska ne sont point expiés ; et toi seule, toi ma sœur Wanda, peut accomplir l'acte de ma purification en cette phase de ma vie. Nous sommes frères : pour devenir amants, il faut que la mort passe encore une fois entre nous. Mais nous devons être époux par le serment ; pour que je renaisse calme, fort et délivré, comme les autres hommes, de la mémoire de mes existences passées, qui fait mon supplice et mon châtement depuis des siècles, consens à prononcer ce serment ; il ne te liera pas à moi en cette vie, que je vais quitter dans une heure, mais il nous réunira dans l'éternité. Ce sera un sceau qui nous aidera à nous reconnaître, quand les ombres de la mort auront effacé la clarté de nos souvenirs. Consens ! [...]

– Je consens ! s'écria Consuelo en pressant de ses lèvres le front morne et froid de son époux (t. II, 365).

Consuelo, qui a adopté « la croyance poétique d'Albert sur la transmission des âmes » (t. II, 368), est convaincue qu'Albert pourra vaincre la mort et qu'il renaîtra sous une nouvelle enveloppe perfectionnée<sup>219</sup> :

Consuelo, attachée au sein de ce cadavre, ne s'imaginait donc pas qu'il était mort, et ne comprenait rien à l'horreur de ce mot, de ce spectacle et de cette idée. Il ne lui semblait pas que la vie intellectuelle pût s'évanouir si vite, et que ce cerveau, ce cœur à jamais privé de la puissance de se manifester, fût déjà éteint complètement.

„Non, pensait-elle, l'étincelle divine hésite peut-être encore à se perdre dans le sein de Dieu, qui va la reprendre pour la renvoyer à la vie universelle sous une nouvelle forme humaine. Il y a encore peut-être une sorte de vie mystérieuse, inconnue, dans ce sein à peine refroidi ; et d'ailleurs, où que soit l'âme d'Albert, elle voit, elle comprend, elle sait ce qui se passe ici autour de sa dépouille. Elle cherche peut-être dans mon amour un aliment pour sa nouvelle activité, dans ma foi une force d'impulsion pour aller chercher en Dieu l'élan de la résurrection” (t. II, 369).

Avant le retour à la vie d'Albert, Consuelo, elle aussi, doit renaître et s'élever à travers une série de transformations „angéliques”. C'est après sa „résurrection” qu'Albert la conduira « vers des régions inconnues, tel qu'un archange emportant sous son aile un jeune séraphin anéanti et consumé par le rayonnement de la Divinité » (t. III, 219). Ces „régions inconnues” désignent le domaine des Invisibles où Consuelo réalise son ascension<sup>220</sup>. Initiée aux mystères du monde souterrain, « purifiée et sanctifiée » (t. III, 263), elle sera unie à son amoureux dans un mariage « valide devant Dieu » (t. III, 404). Consuelo doit retourner dans le monde et continuer sa profession, chargée désormais par les Invisibles de remplir aussi une mission secrète dans la société. Lorsqu'elle perd sa voix, elle peut déjà renoncer à la carrière artistique et se consacrer à sa famille, tout en

---

<sup>219</sup> « Consuelo, doucement, sinon savamment convaincu que l'âme de son époux ne s'était pas brusquement détachée de la sienne pour aller l'oublier dans les régions inaccessibles d'un empyrée fantastique, mêlait à cette notion nouvelle quelque chose des souvenirs superstitieux de son adolescence. Elle avait cru aux revenants comme y croient les enfants du peuple ; elle avait vu plus d'une fois en rêve le spectre de sa mère s'approchant d'elle pour la protéger et la préserver. C'était une manière de croire déjà à l'éternel hyménée des âmes des morts avec le monde des vivants ; car cette superstition des peuples naïfs semble être restée de tout temps comme une protestation contre le départ absolu de l'essence humaine pour le ciel ou l'enfer des législateurs religieux » (t. II, 369). George Sand s'est toujours intéressée aux sciences occultes. La présence du mystère, des pressentiments, des hallucinations, des superstitions campagardes constituent l'un des aspects fondamentaux de l'œuvre sandienne.

<sup>220</sup> Dans le cas de Consuelo, l'initiation à la société secrète des Invisibles n'est qu'une vision en quelque sorte réaliste – malgré tout ce qui y relève du fantastique – de l'ascension à une sphère supérieure.



continuant les actions de bienfaisance des Invisibles persécutés et disparus entretemps<sup>221</sup>.

---

<sup>221</sup> Simone Balayé fait remarquer que « pour le peuple, les Invisibles sont des hommes religieux et bienfaisants, qui assistent les malheureux. Ce sont des envoyés de Dieu ». Voir « Consuelo : de la mendicante à la déesse de la pauvreté », p. 622. Consuelo dont la destinée est dans les mains des Invisibles se demande s'ils sont « de Dieu ou du Diable » (t. III, 202), en mettant ainsi en question, pour un certain temps, la nature de l'action des Invisibles : « j'ignore si ces Invisibles sont pour moi de bons ou de mauvais anges » (t. III, 201).

### 3. L'Espérance selon Trenmor

Le récit de *Lélia* s'achève sur le départ de Trenmor, ancien forçat sorti fortifié et régénéré du bagne<sup>222</sup>, qui, après la mort de Lélia et de Sténio, continue à mener sa vie expiatoire. La mission de Trenmor est de consoler et de soutenir des êtres souffrants tombés dans l'abîme de la désillusion et de la désespérance. Selon lui, « il y a partout des hommes qui luttent et qui souffrent, il y a partout des devoirs à remplir, une force à employer, une destinée à réaliser » (325-326). Après avoir salué « de loin le marbre qui renfermait Lélia » et baisé « celui où dormait Sténio », il se met en route sous l'égide du soleil, « ce flambeau qui devait éclairer ses journées de travail, ce phare éternel qui lui montrait la terre d'exil, où il faut agir et marcher, l'immensité des cieux toujours accessibles à l'espoir de l'homme » (326).

L'itinéraire de régénération que parcourt Trenmor, la sagesse qu'il a acquise après les épreuves du bagne<sup>223</sup> suscitent l'admiration de Lélia, qui, privée de guide, se révèle incapable de réaliser la même évolution intérieure : « Pour moi, que deviendrai-je ? Oh ! si je pouvais m'élever du même vol que toi et devenir plus puissante que tous les maux et tous les biens de la vie ! » (134) Trenmor ne cesse d'encourager Lélia qui lutte, selon lui, « contre l'ennemi de l'homme, contre l'espoir » (53) : « Il est bien que vous êtes moins avancée que moi. Il vous reste quelques réminiscences des temps passés. [...] Mais croyez-moi, ma sœur, quelques pas seulement vous séparent du but. Croyez-moi, il y a bien peu de chemin à faire pour que nous marchions du même pas vers l'éternelle béatitude. Vous êtes bien plus près de moi que de Sténio » (52-53).

---

<sup>222</sup> « Trenmor a subi cinq ans de travaux forcés » (32), même « sanglant et brisé », il est sorti de l'abîme (34) : « cet homme qui avait épuisé la vie de luxe et d'excitation sous toutes ses faces, il a été se retremper, se rajeunir et se régénérer au bagne ! [...] Trenmor en est sorti debout, calme, purifié, pâle comme vous le voyez, mais beau encore comme la créature de Dieu, comme le reflet que la Divinité projette sur le front de l'homme qui pense ! » (37)

<sup>223</sup> La réclusion permet à Trenmor de renaître à une vie nouvelle en se débarrassant du monde matériel : « Au bagne j'appris ce que vaut l'estime de soi-même, car loin d'être humilié du contact de toutes ces existences maudites, en comparant leur lâche effronterie et leur morne fureur à la calme résignation qui était en moi, je me relevai à mes propres yeux et j'osai croire qu'il pouvait exister quelque faible et lointaine communication entre le ciel et l'homme courageux. Dans mes jours de fièvre et d'audace, je n'avais jamais pu réussir à espérer cela. Le calme enfanta cette pensée régénératrice et peu à peu elle prit racine en moi. Je vins à bout d'élever tout à fait mon âme vers Dieu et de l'implorer avec confiance » (40). « L'agonie du bagne fut pour moi ce qu'à une âme plus douce et plus flexible eût été la paix du cloître. [...] j'avais réussi à exister tout à fait en dehors de la vie matérielle ; là est la seule liberté, là est le seul isolement possible sur la terre » (41).

Aussi Lélia n'atteindra-t-elle le niveau de perfectionnement de Trenmor que dans la seconde version où elle réapparaîtra comme l'égale de Trenmor-Valmarina, devenu chef d'une société secrète qui a pour mission de lutter contre les inégalités sociales. A côté de cet homme, Lélia possède déjà « la volonté qui fait la grandeur et l'énergie du rôle viril » (225), qualités qu'elle a réclamées dans la première version : cette volonté la rend apte à « dépasser, à la manière de Trenmor, son angoisse personnelle pour travailler à une cause »<sup>224</sup>. Elle va lutter entre autres pour l'affranchissement et la réhabilitation de la femme. L'espérance de Trenmor-Valmarina dans l'avenir et dans l'activité charitable est donc capable de déclencher chez Lélia le mouvement rénovateur : elle finit par devenir l'abesse des Camaldules<sup>225</sup>.

Comme le suggèrent les paroles de Trenmor adressées à Sténio, le choix du couvent des Camaldules n'est pas fortuit : ce couvent se présente comme une sphère propice à l'épanouissement intérieur de l'héroïne, espace libre où elle peut garder ses liens avec le monde extérieur<sup>226</sup> :

C'est une des plus riches, des plus paisibles et des moins sévères communautés de l'Eglise romaine. La beauté de leur habitation, l'étendue des terres qu'ils possèdent et la liberté dont ils jouissent leur permettent de s'adonner aux sciences et aux arts ; on compte parmi eux grand nombre d'excellents musiciens et de savants astronomes. Quelques-uns sont poètes et peintres, d'autres sont tellement adonnés à la chimie et à la physique qu'ils semblent, aux yeux du vulgaire, perpétuer les anciennes traditions des moines alchimistes et astrologues. Enfin, si la poésie noble et sacrée, si la foi éclairée et puissante, si l'étude patiente et consciencieuse se sont réfugiées quelque part sur la terre, c'est dans ce couvent. N'êtes-vous pas frappé de la magnificence bien entendue qui se déploie dans l'extérieur de cette habitation, du savoir austère et de la naïveté patriarcale qui ont présidé à la culture de ces jardins, à la composition de ces volières ? Ne voyez-vous pas ici la réalisation de tous les désirs légitimes, la satisfaction de tous les besoins honnêtes, de toutes les ambitions nobles, de toutes les innocentes fantaisies ? Pour moi, il me semble qu'une âme agitée doit se calmer à l'approche de ce sanctuaire et qu'un cerveau fatigué doit se reposer et se rajeunir au sein de ces habitudes paisibles et sages ? (270).

<sup>224</sup> Béatrice Didier, *Int.*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>225</sup> Comme l'a noté Béatrice Didier « la lecture *De la doctrine de la perfectibilité* de Leroux a certainement eu son rôle dans cette conviction que l'humanité est en marche vers l'avenir, espérance qui contribue à sortir Lélia du spleen de ses commencements », *Intr.*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>226</sup> Dans la seconde *Lélia* l'héroïne avoue qu'elle est incapable de vivre dans une solitude complète : « J'ai déjà essayé la solitude, et j'ai été forcée d'y renoncer. Dans les ruines du monastère de \*\*\* j'ai failli perdre la raison ; dans le désert des montagnes, j'ai craint de perdre la sensibilité. [...] La solitude absolue détruit promptement la santé. Elle est contraire à la nature [...] » (Éd. de l'Aurore, t. II, 23).

Lélia et Trenmor, deux persécutés à l'intérieur de l'Eglise, deviennent égaux dans la souffrance aussi. Cependant, la Camaldule ne peut supporter les accusations injustes pendant longtemps : dégradée de sa dignité et reléguée dans une chartreuse ruinée, froide et humide qui se trouve dans le nord des montagnes, elle passe les derniers moments de sa vie dans la solitude. La foi de Trenmor dans l'avènement d'une religion nouvelle qui remplacera le catholicisme et l'Eglise catholique, entrave de tout progrès, ne peut retenir Lélia qui, impatiente, déçue dans ses aspirations, retournée vers le passé, meurt peu après sur son rocher. L'espoir de Trenmor dans le progrès de l'Humanité reste inébranlable, l'homme qui a tant souffert ne se décourage pas : sorti fort de cette nouvelle épreuve, il reprend son long chemin plein de travail qui doit mener, selon ses espérances, vers l'avenir.

« – Mais où irons-nous, mon père ?  
– Nous irons vers l’avenir ; nous  
irons, pleins du passé et remplissant  
nos jours présents par l’étude, la  
méditation, et un continuel effort,  
vers la perfection ».  
(*Spiridion*, 292)

#### 4. L’avenir d’Angel

Angel, au nom parlant, accomplit la mission qui lui est confiée : en soulevant la pierre *Hic est veritas* (« Voici la vérité »), il récupère les manuscrits que renferme depuis cent ans le cercueil de l’abbé Spiridion, fondateur de la communauté. Ce document précieux, legs spirituel de Spiridion, comprend trois manuscrits dont le second n’est autre que la fameuse *Introduction à l’Evangile Eternel*, écrite de la propre main du célèbre Jean de Parme, général des Franciscains et disciple de l’abbé Joachim de Flore, prophète du nouvel Evangile au commencement du treizième siècle. Per Nykrog explique ainsi la doctrine de Joachim de Flore à laquelle *L’Evangile Eternel* fait référence :

L’histoire cosmique a trois époques : une première dominée par Dieu le Père (de la Chute d’Adam à la Rédemption, soit l’Ancien Testament), une seconde dominée par Dieu le fils (l’ère du Christianisme ou du Nouveau Testament), et une troisième, à venir, dominée par le Saint Esprit et instruite par un « Evangile Eternel », encore inconnu. Au XIII<sup>e</sup> siècle les « Joachimiste », et parmi eux de nombreux Franciscains, à commencer par Jean de Parme, le général de l’Ordre, prévoient le commencement de la troisième ère comme imminent (1260) et voyaient (non sans complaisance) les Franciscains comme les annonciateurs de cet âge qui allait dépasser le Christianisme du Nouveau Testament et conclure l’histoire de la Création<sup>227</sup>.

P. Nykrog fait remarquer également que George Sand « change audacieusement cette chronologie et fait de la Révolution française le moment de la transition vers le millennium final, l’agonie violente du Christianisme, qui doit céder la place à une religiosité nouvelle, marquant l’avènement d’un âge nouveau inspiré par un nouvel évangile, celui du Saint Esprit, c’est-à-dire de l’Amour »<sup>228</sup>. A la fin du roman, G. Sand, qui prône la religion de l’amour et du cœur, dénonce la religion révolue de l’Eglise corrompue et fait entrer sur la scène des troupes françaises chantant la Marseillaise qui envahissent le monastère, assassinent le père Alexis et détruisent les bâtiments. Avant de mourir, Alexis salue la

---

<sup>227</sup> Voir « La Tentation du Père Alexis, *Spiridion* ou l’Agonie du Christianisme », p. 87.

<sup>228</sup> *Ibid.*

Révolution comme un événement providentiel qui annonce le commencement du règne de « l'Évangile éternel » et demande à Angel de « féconder » les traces de son sang :

Mon fils, dit Alexis avec la sérénité d'un martyr, nous-mêmes nous ne sommes que des images qu'on brise, parce qu'elles ne représentent plus les idées qui faisaient leur force et leur sainteté. Ceci est l'œuvre de la Providence, et la mission de nos bourreaux est sacrée, bien qu'ils ne la comprennent pas encore ! Cependant, ils l'ont dit, tu l'as entendu : c'est au nom du *sans-culotte Jésus* qu'ils profanent le sanctuaire de l'église. Ceci est le commencement du règne de l'Évangile éternel prophétisé par nos pères<sup>229</sup>.

Pierre Macherey note que *Spiridion*, l'histoire de la vie de quatre moines qui se succèdent à l'intérieur du couvent, « est l'histoire d'une filiation [...]. On peut aller jusqu'à dire que l'histoire des quatre moines, telle que Sand la rapporte, symbolise toute l'histoire de l'humanité, religieusement rassemblée dans le partage mystique d'une vérité spirituelle à laquelle elle doit son unité »<sup>230</sup>.

Angel, successeur d'Alexis, survit aux événements révolutionnaires, sort du couvent afin de poursuivre sa mission dans le monde. L'« homme de l'avenir », il n'oublie cependant pas ses pères spirituels, bien au contraire : il continue leur tâche dans l'espoir de voir un jour leur grand rêve réalisé, celui « d'une nouvelle religion, d'une nouvelle société, d'une nouvelle humanité » (*Spiridion*, 290) :

Cette religion n'abjurera pas l'esprit du Christianisme, mais elle en dépouillera les formes. Elle sera au Christianisme ce que la fille est à la mère, lorsque l'une penche vers la tombe et que l'autre est en plein dans la vie. Cette religion, fille de l'Évangile, ne reniera point sa mère, mais elle continuera son œuvre ; et ce que sa mère n'aura pas compris, elle l'expliquera ; ce que sa mère n'aura pas osé, elle l'osera ; ce que sa mère n'aura fait qu'entreprendre, elle l'achèvera (*Ibid.*).

---

<sup>229</sup> Voir le texte de 1842, Slatkine Reprints, Genève, 2000, p. 299.

<sup>230</sup> « Un roman panthéiste : *Spiridion* de George Sand. » in *A qui pense la littérature ?*, pp. 41-42.

## CONCLUSION

De nos analyses il ressort que la figure de l'ange et l'idée d'un destin angélique, propre aux personnages, occupent une place privilégiée dans l'univers balzacien et sandien. Les deux écrivains tourmentés de problèmes métaphysiques veulent comprendre l'univers et trouver les limites de l'humain par une sorte d'angélisme personnel étroitement lié à la destinée de l'homme. Aussi les personnages angéliques de Balzac et de Sand ne sont-ils pas des anges véritables de la religion chrétienne, mais des anges humains, autant d'incarnations de leurs préoccupations métaphysiques ; personnages conçus dans l'espérance selon laquelle le perfectionnement de l'homme pourrait conduire à un monde meilleur. Balzac et George Sand, fortement influencés par le mysticisme ésotérique et le mouvement « illuministe » du siècle des Lumières adoptent la pensée selon laquelle les gens touchent presque à un âge d'or à venir. Les „anges” de ces deux écrivains sont chargés de révéler à leurs contemporains l'Évangile des Temps nouveaux, les secrets divins concernant la Terre et le Ciel et de les élever de nouveau jusqu'au seuil du paradis perdu.

Les personnages angéliques de Balzac et de Sand vivent donc dans ce bas monde, parmi nous, sous une forme humaine, et remplissent le rôle traditionnel de l'ange : ils sont guides, protecteurs, consolateurs, sauveteurs, médiateurs entre le Ciel et la Terre. L'apparence physique „ordinaire” dont ils sont dotés facilite remplir leur mission de façon discrète. Certains indices distinguent cependant l'être angélique des hommes „vulgaires”, liés à la matière. En premier lieu la nature de l'ange se manifeste par la musique qui est le langage de l'âme angélique. On sait qu'à l'époque romantique la musique, cet art considéré comme immatériel, langage universel, capable de dévoiler les mystères du monde, tient une place privilégiée dans la littérature<sup>231</sup>. Elle constitue un univers dans lequel l'âme peut s'élever vers le monde divin. La voix céleste des personnages angéliques possède une espèce de force élévatrice qui entraîne l'âme de l'auditeur au-dessus du monde matériel, dans celui du spirituel . La compréhension de ce

langage exceptionnel exigeant une affinité entre l'âme de l'auditeur et celle de l'ange pour que cette première puisse entrer en communication directe avec la seconde, n'est à la portée que de certains élus, seuls capables de franchir la frontière qui sépare les deux mondes, spirituel et humain. Dans *Consuelo* de George Sand, la musique reçoit une signification particulière car l'union de la musique populaire (le jeu de violon d'Albert) et de la musique sacrée (le chant de Consuelo) ouvre une nouvelle dimension pour le perfectionnement du couple. Consuelo, fascinée par la musique d'Albert, croit, elle aussi, à la puissance unificatrice de la musique qui l'élèverait à une hauteur à laquelle la Zingarella n'espérait jamais pouvoir atteindre.

Dans l'univers des deux auteurs l'essence angélique des personnages se révèle également grâce au parfum floral qu'ils exhalent autour d'eux. Une correspondance spirituelle s'établit ainsi entre ange et fleur, car le parfum, souffle de l'esprit, est en rapport étroit avec le monde divin dont l'ange qui s'y résume est la manifestation la plus parfaite. Dans bien des cas, le parfum que répandent ces personnages a une influence bénéfique sur leur entourage. La source profonde de cette odeur bienfaisante reste cependant ignorée, ici aussi, comme nous l'avons vu à propos de la musique, pour ceux qui ne font pas partie des initiés. Pour les élus, par contre, la sensation olfactive révèle l'immortalité de l'âme et la totalité divine. Camille Maupin dans *Béatrix*, sous l'influence de différentes sensations (parmi lesquelles l'odorat joue un rôle primordial), se tourne vers Dieu et opte pour la vocation religieuse. Lors de l'ascension de Séraphîta, Minna et Wilfrid, eux aussi, peuvent saisir la présence de l'esprit angélique dans le parfum émané des fleurs nouvelles du « premier été du dix-neuvième siècle » (*Sér*, XI, 860), promesses d'un avenir meilleur, plus proche de la sphère spirituelle. L'examen du thème floral omniprésent dans l'univers des deux auteurs, nous a permis également d'attirer l'attention sur l'emploi original du mythe de la femme-fleur, image chargée bien souvent de connotations spirituelles, et de découvrir à travers l'évocation des „correspondances”, où parfum, lumière et mélodie s'entremêlent, des analogies universelles, l'espoir des deux écrivains de pouvoir établir les liens,

---

<sup>231</sup> Rappelons ici la présence forte et continue de la musique en tant que préoccupation proprement poétique ou en tant que sujet (entre autres, chez Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Stendhal, Balzac, Sand et Baudelaire).



comme le fera Baudelaire plus tard par « les transports de l'esprit et des sens » entre les deux faces d'un même univers : le monde fini et l'infini.

Nous savons que le portrait balzacien n'est pas une simple copie de la réalité observée. Balzac, en élaborant sa propre conception de l'être intérieur, s'inspire, surtout, de la théorie lavatérienne des correspondances physico-caractériologiques : physionomie, yeux, voix, gestes, attitudes apparaissent comme autant de manifestations matérielles de l'invisible exprimant le mieux l'esprit du personnage angélique. En ce qui concerne la présentation générale des personnages angéliques de George Sand, nous avons constaté que même si la physiognomonie lavatérienne y jouait également un rôle non négligeable, leur organisation n'était pas du type balzacien puisque, dans leur cas, une enveloppe matérielle résistante avait beaucoup plus d'importance. Nous avons démontré que cette différence entre la technique du portrait balzacien et sandien pouvait apparaître même au niveau de l'emploi de la couleur. Tous les personnages angéliques de *La Comédie humaine* sont marqués par la blancheur, couleur visible de l'âme signalant nettement le statut angélique du personnage et, éventuellement, le degré de son perfectionnement intérieur. Pour ce qui est la conception sandienne, nous avons trouvé parmi les signes distinctifs de la perfection angélique la couleur noire connotant la force physique et morale du personnage. Les élus chez Sand sont dans la plupart des cas des êtres forts, et en traversant les différentes étapes de leur parcours initiatique, ils deviennent de plus en plus forts à la fois physiquement et moralement tandis que les transformations purificatrices ne font qu'affaiblir les personnages angéliques de Balzac : elles les rendent de plus en plus spiritualisés, étrangers du monde terrestre et social. Dans le cas de Séraphîta par ex., la transfiguration en ange s'accomplit par l'abolition entière du corps. Nous avons vu également que l'évolution spirituelle du personnage vers un état angélique de perfection n'était pas étrangère à la possession de certaines facultés étroitement liées aux phénomènes de luminosité par lesquelles ils peuvent agir même sur les autres. La lueur émanant des yeux et du corps de ces êtres étranges est comme la projection magnétique de la pensée et de l'âme du personnage angélique. On connaît l'influence de l'illumination sur le romantisme. Le terme « illuminé » apparaît dès 1653 pour désigner tout mystique croyant à l'illumination intérieure. L'illumination n'est autre que la lumière extraordinaire

que Dieu répand dans l'âme. Des illuminés comme le Suédois Swedenborg, Martinès de Pasqually, Saint-Martin, Lavater, Mesmer veulent régénérer l'homme séparé de Dieu depuis la chute par les communications de l'âme humaine avec le monde invisible. Ces communications avec l'au-delà ne peuvent se réaliser qu'à l'intermédiaire des initiés : seuls des personnages inspirés d'« En Haut » sont capables de décrypter les correspondances entre l'univers spirituel et le monde matériel. Pour ce faire, ils doivent être particulièrement attentifs aux signes du langage et à la divination. Le Poète romantique, inspiré et visionnaire, se considère en effet comme un élu qui a reçu le don de déchiffrer et d'interpréter les signes. Le poète mage se fait donc voyant, traducteur de l'invisible. Il éclaire et guide l'humanité vers un avenir plus radieux. Le poète a aussi pour vocation, comme le dit Hugo dans *Les Rayons et les Ombres*, d'être ce « rêveur sacré » qui « jette sa flamme / sur l'éternelle vérité ».

Étant donné que le thème de l'ascension est partout présent dans l'univers des deux écrivains, il est à constater que presque tous les personnages angéliques sont représentés sans ailes. Chez Balzac, Séraphîta est le seul personnage doté d'ailes et le seul à en faire l'usage habituel. Les autres personnages angéliques, n'étant pas de véritables anges comme Séraphîta, ne peuvent posséder que des ailes symboliques, allégoriques. Les personnages angéliques de Sand, sauf l'Esprit de la Lyre, ne sont pas pourvus d'ailes eux non plus. Ils sont cependant bien souvent capables de voler, même si c'est dans des rêves extatiques, oniriques. Ce qui est particulier chez George Sand c'est qu'elle recourt très souvent à l'image de l'oiseau pour rendre crédible ces vols humains. C'est la raison pour laquelle dans l'univers sandien nous avons pu entendre plus de battements d'ailes que dans celui de Balzac. Dans son rêve, Pierre réalise, lui aussi, un vol sans aile, mais il vole « avec autant de rapidité qu'un oiseau peut le faire » (*Compagnon*, 256). Son exemple illustre parfaitement l'explication de Gaston Bachelard : le vol onirique n'est jamais un vol ailé, car l'aile n'est qu'une rationalisation dans l'imagination humaine. La présence de l'oiseau prend une signification nettement spirituelle dans *Consuelo* où les notions ange, oiseau et perfection se trouvent étroitement liées pour donner naissance à un être nouveau, bien original : à l'oiseau-ange. La

visite du rouge-gorge chez Consuelo, prisonnière à Spandaw, est aussi une bonne occasion de révéler le caractère angélique de l'héroïne.

Après avoir examiné les relations sentimentales des personnages en question des deux auteurs, nous avons constaté que l'angélisme s'y présentait sous une forme plus complexe. L'amour est « un royaume idéal [...] où vont deux créatures réunies en un ange, enlevées par les ailes du plaisir » écrit Balzac dans *Béatrix* (II, 751). Pour Balzac, les anges de l'amour sont cependant, bien des fois, les anges du malheur. La plupart des personnages angéliques de Balzac désirent partager – en vain – leur bonheur céleste avec une autre créature angélique. Dans *Séraphita* même, la femme apparaît condamnée à rester un ange de la terre (*Sér*, XI, 756), c'est-à-dire comme une femme supérieure mais « destinée aux œuvres terrestres, dont le regard pourrait percer les nuées du sanctuaire, mais qu'une pensée à la fois humble et charitable maintient à hauteur d'homme » (*Sér*, XI, 759). D'après George Sand, le couple idéal c'est l'incarnation de l'union parfaite de deux êtres par l'amour. En tant que disciple de Pierre Leroux, elle professe que par leur union, l'homme et la femme qui sont tout à fait égaux forment un seul être idéal, pour ainsi dire angélique, comme le montre l'exemple du couple parfait formé par Consuelo, la Zingara, fille du peuple, et le comte Albert de Rudolstadt. Nous avons montré que dans le cas de certains couples sandiens c'était justement l'inégalité sociale qui faisait obstacle devant l'union des amoureux. Ces amoureux, malgré tout ce qu'ils ont d'angélique dans leur essence, sont en même temps esclaves du monde matériel, ils sont soumis à des lois sociales. Les convictions humanitaires de George Sand très optimistes à cette époque-là leur fournissent cependant une échappée : le domaine de l'amour représentant un moyen d'élévation. Le sentiment amoureux pousse l'un à s'éduquer, à s'élever au niveau intellectuel de l'autre qu'il aime. Dans le couple Consuelo-Albert, l'homme et la femme chacun à son tour doivent traverser les nombreux stades d'un long parcours initiatique avant d'atteindre au statut de figures angéliques. La métamorphose en ange des deux personnages dans le couple idéal qu'ils forment illustre très bien la conviction de George Sand en l'égalité parfaite de l'homme et de la femme et montre aussi le sens du progrès de l'humanité, celui de son perfectionnement spirituel.

Les anges de la Bible sont des êtres purement spirituels, par conséquent ils n'ont pas de sexe. Dans *La Comédie humaine*, par contre, l'idée de l'ange est étroitement liée à la nature féminine car la femme y apparaît comme une créature d'un ordre supérieur travaillant sur le bien des êtres humains. Mais afin de pouvoir représenter la perfection divine, Balzac a recours au mythe de l'androgynie, être au sexe indéterminé exprimant l'unité originelle qui a frappé l'imagination romantique. Par la création de l'androgynie Séraphîta-Séraphîtus et par l'amour qu'il suscite chez Wilfrid et Minna, Balzac réalise de manière tout à fait originale la conception swedenborgienne de l'amour des anges unissant un Esprit d'Amour et un Esprit de Sagesse. Comme le montre le cas de Camille Maupin, l'ambiguïté sexuelle joue un rôle particulier dans d'autres sphères du monde balzacien. Cette femme écrivain, « l'illustre hermaphrodite littéraire » (*IP*, V, 542), représente, elle aussi, l'unité de l'être humain, et l'alliance en elle les qualités des deux sexes symbolise le génie, la perfection humaine. Dans l'univers sandien lorsque l'être angélique se féminise, il perd non seulement son caractère androgynie, mais aussi son droit d'accéder au monde idéal : dépourvu de ses ailes, il retombe dans la sphère inférieure de l'existence. Dans *Gabriel*, au lieu de la pensée mystique, ce sont les préoccupations sociales et, on dirait, féministes qui jouent le premier rôle. Gabriel devenu Gabrielle, c'est-à-dire femme exclue de la société, doit renoncer aux privilèges que la société accorde à l'homme. De même, quand Consuelo, artiste androgynie redevient la Zingara, se dégage de sa masculinité, ce qui prouve le fait que l'androgynie ne peut exister que dans un monde à part, hors de la société ou dans une période bien restreinte et dans des circonstances particulières de l'existence de ces personnages. A propos de la perte de la voix de l'héroïne, nous avons tenté d'établir un rapprochement entre le sort de la Porporina et celui du fameux chanteur castrat, la première incarnation de l'androgynie de *La Comédie humaine*, la prima donna Zambinella. Le castrat Zambinella devenu un vieillard repoussant échoue puisqu'il doit rester dans une sphère étrangère à sa nature. La perte de la voix assure à l'héroïne sandienne, bien au contraire, un état naturel de la femme, la maternité, et lui rend possible également de retourner à ses origines : Consuelo redevient la Zingara et poursuit la route des artistes ambulantes. Simone Vierre fait remarquer que dans les

figures humaines, paysannes, bohémiennes « une autre dimension est à voir »<sup>232</sup>. Aussi Consuelo, transformée en Déesse de la Pauvreté, travaillera-t-elle sur le bien de l'humanité souffrante. *Consuelo* témoigne de la ferveur de Sand pour la cause du peuple. Elle pense, comme tant d'autres à cette époque, que le peuple, avec ses solides qualités, pourrait introduire dans la société un élément d'équilibre et de stabilité, en fin de compte, il se substituerait à la classe dominante. A la fin du roman, dans la *Lettre à Philon*, la romancière se tourne vers l'avenir lorsqu'elle proclame par la bouche de son personnage que l'homme est libre, égal et frère. Ces paroles font penser à la formule révolutionnaire : « liberté, égalité, fraternité », ce qui suggère l'idée que la Révolution française est proche. L'avenir du monde est dans le peuple.

L'esprit du Mal, l'autre face de l'angélisme, se manifeste dans bien des cas dans *La Comédie humaine*. Il torture Séraphîta, Louis Lambert, il apparaît dans la recherche de Claës et il se personnifie en Vautrin pour montrer combien le thème faustien du pacte avec Satan envahit *La Comédie humaine*. Pourtant, le personnage de Satan, comme l'a montré Henri Gauthier, n'a pas sa place dans l'univers balzacien. C'est Satan dans l'homme, c'est Castanier, cet être mixte qui apparaît comme un des plus beaux types du système offrant la convergence du spirituel et du naturel<sup>233</sup>. L'être intérieur de Castanier, après avoir conclu son pacte infernal avec John Melmoth, s'oriente vers l'état démoniaque. Mais l'auteur de *La Comédie humaine* lui permet de s'en débarrasser par la force du repentir, d'une expiation complète, car « le Repentir seul est une force, il termine tout » (*Sér*, XI, 795). Dans la conception balzacienne de l'expiation, même l'esprit satanique peut donc se racheter par la prière. La damnation n'est pas éternelle.

Le diable a une place bien spéciale dans l'univers sandien. Dans *Consuelo*, George Sand, adoptant, elle aussi, la conception romantique de Satan, libère le diable de tout mal : il s'affirme comme un révolté énergique, luttant pour la liberté de l'humanité. Dans *Les Sept Cordes de la Lyre*, le thème de Satan est traité de manière assez originale, l'Esprit de la lyre, ange rebelle fermé dans l'instrument pour expier son péché de l'orgueil, est tenté par un Satan à pouvoir limité ne pouvant influencer que sur l'âme humaine. Afin d'empêcher son expiation, sa

---

<sup>232</sup> Simone Vierende, *George Sand et la figure mythique de la Femme*. « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée », p. 11.

<sup>233</sup> Cf. Henri Gauthier, *Op. cit.*, p. 243.

libération et sa montée vers la sphère céleste, Méphistophélès essaie de tenter, en vain, l'âme d'Hélène, libératrice de l'Esprit prisonnier. L'âme d'Hélène résistante à toutes les tentations de l'enfer finit par s'unir à celle de l'Esprit de la lyre et dans un céleste hyménée elles s'envolent pour regagner la sphère divine. Cependant, elles retournent sur la terre pour veiller sur Albertus en chassant l'esprit malin.

Dans la deuxième partie, nous avons tenté d'esquisser les étapes du mouvement ascensionnel que réalise chacun des personnages angéliques en suivant leur évolution à travers les sphères pour connaître quelle destinée les attend au terme de leur parcours spirituel. Étant donné que Balzac et Sand imaginent différemment l'évolution de l'homme vers l'état de l'ange, il nous a semblé utile de mener l'analyse sur deux plans. Le premier chapitre est consacré à la conception de l'ange de Balzac empruntée en partie à Swedenborg selon laquelle la transfiguration de l'homme en ange se réalise dans un mouvement ascensionnel, de bas en haut, par des transformations successives de son être intérieur et par la transgression de plusieurs sphères. Nous avons commencé l'analyse par *Séraphîta* car ce roman mystique, couronnement des *Études philosophiques*, illustre parfaitement l'idée balzacienne du perfectionnement humain : l'état angélique est le terme idéal d'une ascèse accomplie par l'homme, son accès à une sphère d'existence supérieure ne peut s'accomplir que grâce à la Prière et par des métamorphoses de son être intérieur qui l'emporte progressivement sur son être extérieur. Séraphîta parvient ainsi à la dernière sphère de l'existence humaine où son âme peut enfin quitter l'enveloppe terrestre et, transfiguré en Séraphin, s'élance vers le monde divin. L'exemple de Louis Lambert, la mutation du génie en ange, indique un autre chemin menant au Ciel : le jeune philosophe doué de facultés exceptionnelles tente de se libérer de son être extérieur par l'abus de ses forces intérieures, dans le pur domaine de la pensée et de la volonté. Mais c'est seulement par la mort physique, obscure, incompréhensible pour les vulgaires qu'il parvient, au bout d'un certain temps, à accéder à la sphère spirituelle que lui entrouvrait sa pensée. Il s'agit donc dans son cas d'une transmutation à retardement, ce qui montre que l'ascension dans une sphère supérieure par la force de la Pensée, est un moyen moins efficace du perfectionnement de l'homme, car, comme on l'a vu, la pensée tournée à l'excès ne tue que peu à peu le personnage. Dans le cas de Camille Maupin la

transfiguration angélique se fait, ici aussi, dans un mouvement ascensionnel. L'expérience du désert, espace d'élection, d'évolution et de renouveau, permet à Camille Maupin de se débarrasser de sa vie extérieure et de franchir ses limites intérieures. La recherche de ce qui est sans limites face à un paysage spécial qui apaise sa soif de l'Infini met à l'épreuve physiquement et psychiquement l'héroïne. Après de douloureuses réflexions elle renonce définitivement aux plaisirs terrestres en s'adonnant à la solitude absolue dans un couvent, point final de son itinéraire spirituel. Camille Maupin, la postulante de la Visitation, y quitte le monde pour accéder au monde divin. Comme nous l'avons montré, Madame de La Chanterie sort de sa prison (où la femme innocente a dû subir bien des tortures) fortifiée, apte à pratiquer la vertu de la charité dans l'enfer parisien en fondant une pieuse association : l'Ordre des Frères de la Consolation regroupant des anges terrestres dont la tâche est d'accomplir en secret une mission de bienfaisance. L'épreuve la plus dure de la vie de la fondatrice de l'Ordre est de pardonner à M. Bernard, ancien procureur impérial qui jadis l'a fait emprisonner et a fait tuer sa fille. Par la charité chrétienne, équivalente à la Prière qui dépouille Séraphîta de tout vestige terrestre, Mme de La Chanterie parvient au plus haut degré du perfectionnement intérieur, à la perfection des Esprits Angéliques. Mme de Mortsauf, la figure la plus accomplie des anges terrestres de *La Comédie humaine*, réalise de façon étrange, une ascension par le refus de la nourriture. La privation volontaire lui permet d'abord de se préserver de la tentation irrésistible que représente son amour pour Félix de Vandenesse et d'évoluer ensuite vers l'état angélique pour accéder finalement à la sphère spirituelle. Pris dans cette perspective, comme nous l'avons constaté, l'ascétisme apparaît dans ce roman de *La Comédie humaine* comme la quête d'une transcendance, mais aussi, ne l'oublions pas, comme quelque chose qui tue l'être humain : « Tout absolu est mauvais », déclare Balzac dans une variante de l'*Avant-Propos*.

Ce qui distingue nettement la conception de l'ange de George Sand de celle de Balzac, c'est la manière dont elle imagine l'évolution de ses personnages. Dans l'univers balzacien, c'est l'individu seul qui est capable d'évoluer alors que chez Sand l'évolution de l'individu et celle de la société sont étroitement liées. Dans *Les Sept Cordes de la Lyre*, la mise en œuvre des aspirations de bien des penseurs de l'époque, G. Sand affirme que l'artiste doit remplir un rôle très important dans

le progrès de l'humanité. Sa mission sociale est d'ouvrir la voie du salut pour l'être humain. L'Esprit de la lyre, tombé dans le péché de l'orgueil, refuse de travailler au progrès de l'humanité, aussi sera-t-il enfermé dans sa propre œuvre. Il n'en sortira qu'à l'aide de la représentante d'une autre génération : c'est la petite-fille qui délivrera son grand-père pour s'envoler avec lui aux cieux. L'évolution d'Hélène vers l'état angélique donne l'espérance à l'homme de pouvoir se débarrasser un jour du poids de la matière. Dans *Consuelo*, G. Sand montre qu'à part le mysticisme humanitaire de Pierre Leroux, l'idée de la métempsychose et la théorie de la palingénésie aussi ont leur part importante dans sa philosophie. Selon la palingénésie balanchienne, à travers un nombre indéfini d'épreuves et une série ininterrompue de morts et de renaissances, l'Humanité doit parvenir à une régénération totale. Après ses réincarnations successives et bien symboliques, Albert de Rudolstadt renaît sous une nouvelle enveloppe perfectionnée. Son union avec Consuelo, elle aussi régénérée et perfectionnée à travers une série de transformations „angéliques”, initiée à la société secrète des Invisibles, est la réalisation d'une ascension double dans une sphère spirituelle supérieure à celle où ils ne pouvaient pas vivre ensemble dans une parfaite égalité. Il est significatif que Consuelo doit retourner dans le monde pour remplir aussi une mission secrète dans la société. Ce qui relie cependant la pensée sandienne à celle de Balzac c'est que Sand, elle aussi, cherche une réponse aux problèmes religieux qui sont d'actualité. Mécontente des formes traditionnelles de la religion catholique elle était à la recherche d'autres formes de croyance, d'une religion renouvelée. La nécessité de fonder une nouvelle Eglise, l'idée du retour à l'Eglise primitive sont constamment présentes dans ses romans. Dans la seconde *Lélia*, Trenmor-Valmarina, persécuté à l'intérieur de l'Eglise, garde inébranlablement sa foi dans l'avènement d'une religion nouvelle qui remplacera le catholicisme et l'Eglise catholique, entrave de tout progrès. Contrairement à *Lélia* qui, impatiente, déçue dans ses aspirations, meurt sur son rocher, l'homme fortifié dans les luttes reprend son long chemin plein de travail qui doit mener, selon ses espérances, vers l'avenir. Michelet, le prophète de la religion romantique de l'histoire, dit que la Révolution de 1789 a été une seconde Révélation qui a fondé la religion de l'avenir, affranchie des rites, des cultes et des théologies. Dans *Spiridion*, après avoir survécu les événements révolutionnaires, Angel sort du couvent afin de



poursuivre sa mission dans le monde. L'« homme de l'avenir » continuera la tâche de ses pères spirituels, dans l'espoir de pouvoir réaliser un jour le grand rêve d'une nouvelle religion. Ces personnages de Sand mettent leur espérance et aussi leur énergie vivifiante dans le service de l'amélioration d'une humanité qui ne cesse et ne cessera de progresser, selon les vœux de la romancière, vers un avenir meilleur.

La présente étude a proposé une analyse à la fois parallèle et comparative des personnages angéliques de Balzac et de George Sand en cherchant également la réponse à la question pourquoi les anges occupaient une place aussi importante dans leurs pensées. Le spiritualisme balzacien et sandien répondait à l'esprit du temps : bouleversements politiques et sociaux, transformations économiques, espoirs et angoisses sont des caractéristiques essentielles du dix-neuvième siècle. Pour satisfaire leurs aspirations unitaires, hantés par l'absolu, Balzac et Sand ont tenté de surmonter les obstacles soulevés par la société contemporaine en s'orientant vers l'angélisme. Ces anges terrestres des deux auteurs, souffrant du poids du monde physique, doivent parcourir, sur le plan spirituel, les étapes chaque fois douloureuses d'une ascension susceptible de les hausser dans une région supérieure, voire dans une sphère divine. Par la création des personnages angéliques, Balzac et Sand ont pu dépasser la limite entre le monde visible et invisible pour rétablir, du moins dans la fiction, l'unité perdue, ardemment recherchée par tous les romantiques.

## ENGLISH SUMMARY

In my dissertation I analyse the angel figures and the concept of angels's character drawing depicted by Honoré de Balzac and George Sand.

The first part of the dissertation is devoted to the exhaustive observation of the characters' appearance and personality traits, defining their nature. Balzac's and Sand's angels are human beings, the imaginary exemplars of human perfection, the manifestation of their belief that there is a more beautiful and better world to be born. Their angels are dowered with the most brilliant talents, which they use to affect their environment. The frequent occurrence of the rising to the air motif made it necessary to examine the mechanism of flying – with wings or without. When looking into the characters' emotional relationships I reached the conclusion that the angelic nature appears in a more complex way in this field. I also spent special attention to find out which sex their angel figures belong to – since they are not Biblical angels. Finally, having analyzed Satanism, I concluded that the figure of Satan is vivified differently by Sand and Balzac.

In the second part of the dissertation I traced the rising movement of the angels, the momentums of their inner improvement and the turns in their fortunes. As Balzac and Sand had different opinions about the ways humans could become angels, I did my analysis on this subject separated.

In the first chapter I investigated Balzac's angel concept elaborated from some Swedenborg principles and his own ideas. Crowning the *Philosophical Studies*, *Seraphita* is the key of becoming an angel in Balzac's understanding. Louis Lambert, Camille Maupin, Mrs La Chanterie and Madame de Mortsauf exemplify the way leading to angelic existence. In the following section of the dissertation I found that in Balzac's universe the emphasis is on the individual's development, whereas with Sand the improvement of the individual and that of society are tightly connected. Sand's characters (the Soul of the Lyre, Consuelo, Trenmor-Valmarina, Angel) devote all their powers to better mankind, which they hope will lead to a more hopeful future.

The angel-images evolving from Balzac's and Sand's universe are the manifestations of an Ideal, the result of their artistic mainspring, and their search for the Absolute.

## ABRÉVIATIONS

Nous avons adopté les abréviations établies dans l'Édition de la Pléiade de *La Comédie humaine*, à laquelle renvoient également nos citations et références.

<i>AR</i>	L'Auberge Rouge
<i>Ath</i>	La Messe de l'Athée
<i>AvP</i>	Avant-Propos à <i>La Comédie humaine</i>
<i>B</i>	Béatrix
<i>Be</i>	La Cousine Bette
<i>Bo</i>	La Bourse
<i>CV</i>	Le Curé de Village
<i>Dés</i>	Une Passion dans le Désert
<i>DL</i>	La Duchesse de Langeais
<i>Do</i>	Massimilla Doni
<i>Dr</i>	Un Drame au bord de la Mer
<i>EF</i>	Etude de Femme
<i>EG</i>	Eugénie Grandet
<i>EHC</i>	L'Envers de l'Histoire Contemporaine
<i>EM</i>	L'Enfant Maudit
<i>Gam</i>	Gambara
<i>IP</i>	Illusions Perdues
<i>LL</i>	Louis Lambert
<i>Lys</i>	Le Lys dans la Vallée
<i>Ma</i>	Les Marana
<i>MC</i>	Le Médecin de Campagne
<i>MR</i>	Melmoth Réconcilié
<i>P</i>	Pierrette
<i>PCh</i>	La Peau de Chagrin
<i>PG</i>	Le Père Goriot
<i>Phy</i>	Physiologie du Mariage
<i>Pro</i>	Les Proscrits

<i>RA</i>	La Recherche de l'Absolu
<i>S</i>	Sarrasine
<i>Sér</i>	Séraphîta
<i>SM</i>	Splendeurs et Misères des Courtisanes
<i>UM</i>	Ursule Mirouet
<i>Ven</i>	La Vendetta

Nos fréquents renvois à l'*Année Balzacienne* sont signalés par l'abréviation *AB*.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Œuvres de Balzac

Œuvres de jeunesse :

- *Les premiers romans*, Ed. d'André Lorant, Laffont, Coll. « Bouquins », 2 vol., 1999.
- *Sténie*, Paris, texte inédit établi par A. Prioult, Librairie Georges Courville, 1936.
- *Falthurne*, texte inédit établi par Pierre-Georges Castex, Paris, Librairie José Corti, 1950.

*La Comédie humaine*, Ed. complète dirigée par Pierre-Georges Castex, Gallimard, Pléiade, 12 vol., 1976-1981.

## II. Œuvres de George Sand

*Indiana*, Ed. de Pierre Salomon, Paris, Editions Garnier, 1983.

*Lélia* (1833), Prés. de Pierre Reboul, Paris, Garnier Frères, 1960.

*Lélia* (1839), Prés. de Béatrice Didier, I-II, Meylan, Ed. de l'Aurore, 1987.

*Mauprat*, Prés. de Claude Sicard, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

*Spiridion* (1838), Paris, Ed. Les Belles Lectures, 1954.

*Spiridion* (1842), Genève, Slatkine Reprints, 2000.

*Gabriel*, Prés. de Janis Glasgow, Paris, Des Femmes, 1988.

*Les Sept Cordes de la Lyre*, Introduction par René Bourgeois, Paris, Flammarion, 1973.

*Le Compagnon du Tour de France*, Prés. de René Bourgeois, Presses Universitaires de Grenoble, 1988.

*Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt* (1842-1844), I-III, Prés. de Simone Vierre et René Bourgeois, Meylan, Ed. de l'Aurore, 1983.

*Les ailes de courage*, in *Contes d'une Grand-mère*, Meylan, Ed. de l'Aurore, 1982.

*Autour de la table*, Paris, Michel Lévy Frères, 1875.

*Histoire de ma vie*, in *Oeuvres autobiographiques*, Ed. de Georges Lubin, I-II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970-1971.

### III. Correspondance

- H. de Balzac, *Correspondance*, Paris, Ed. Garnier Frères, I-VIII, 1960.  
George Sand, *Correspondance*, Ed. de Georges Lubin, I-IV, Paris, Garnier Frères, 1964-1968.  
*Gustave Flaubert-George Sand Correspondance*, Ed. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981.

### IV. Ouvrages critiques sur Balzac

- ABRAHAM, Pierre, *Recherches sur la création intellectuelle. Créatures chez Balzac*, Paris, Librairie Gallimard, 1931.  
ANDRÉOLI, Max, *Le système balzacien. Essai de description synchronique*, Aux amateurs de livres, 1984, 2 vol.  
BARBÉRIS, Pierre, *Le monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.  
– *Mythes balzaciens*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972.  
BARDÈCHE, Maurice, *Balzac romancier*, Paris, Librairie Plon, 1943.  
BÉGUIN, Albert, *Balzac visionnaire*, Editions Albert Skira, Genève, 1946.  
BERTAULT, Philippe, *Balzac et la religion*, Slatkine, Genève, 1980.  
BERTHIER, Philippe, « Le Désir, le désert » in *Figure du fantasme - un parcours dix-neuviémiste*, pp. 75-85.  
CITRON, Pierre, « Sur deux zones obscures de la psychologie de Balzac », *AB 1967*, Paris, Ed. Garnier Frères.  
EVANS, Henri, « Louis Lambert » et la philosophie de Balzac, Paris, José Corti, 1951.  
FARGEAUD, Madeleine, *Balzac et La Recherche de l'Absolu*, Librairie Hachette, 1968.  
GAUTHIER, Henri, *L'Image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève, Librairie DROZ, 1984.  
LEFEBVRE, Anne-Marie, « De Séraphîta à Spirite : le génie et l'ange », *AB 1996*, pp. 245-267.  
MARCEAU, Félicien, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, 1955.  
MARTONYI, Éva, *Poétika és narráció Honoré de Balzac Emberi színjátékában*, Akadémiai Kiadó, Mod. Fil. Füzetek, 55, 1998.  
MAUROIS, André, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Hachette, 1965.  
MICHEL, Arlette, « Aspects „mystiques” des romans de jeunesse », *AB 1966*, pp. 19-32.  
– *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, Paris, Ed. Champion, 2001.  
MOZET, Nicole, *Balzac au pluriel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.  
MUSTIÈRE, Philippe, « Guérande dans *Béatrix* ou l'extravagance du lieu balzacien », *AB 1980*, pp. 99-109.  
NATHAN, Michel, « Religion et roman : A propos de *Ursule Mirouët* », in *Balzac : L'invention du roman*, Paris, Ed. Pierre Belfond, 1982, pp. 85-98.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla, « Balzac et les fleurs de l'écrivoire », *Poétique*, septembre 1980, n°43.
- PINEL, Marie, « Significations spirituelles de la mer dans *La Comédie humaine* », *AB* 1995, pp. 283-309.
- STEINMETZ, Jean-Louis, « L'eau dans *La Comédie humaine* », *AB* 1969, pp. 3-29.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Portrait d'auteur en jeune femme. Balzac-Camille Maupin, George Sand, Hélène Cixous », in *Du Féminin*, Le Griffon d'argile, P. U. Grenoble, 1992, pp. 167-184.

#### IV. Ouvrages critiques sur George Sand

- BALAYÉ, Simone, « Consuelo : de la mendicante à la déesse de la pauvreté », in *R.H.L.F.*, juillet-août 1976, pp. 614-625.
- BERTHIER, Philippe, « Corambé : Interprétation d'un mythe », in *George Sand*, Coll. de Cerisy, Paris, Sedes, 1983, pp. 7-20.
- BOWMAN, Frank, « George Sand, le Christ et le Royaume », Cahiers de l'Association internationale des Etudes Françaises N° 28 mai 1976, pp. 243-262.
- BOZON-SCALZITTI, Yvette, « *Spiridion* : le livre blanc », in *George Sand et l'écriture du roman*, Actes du XI<sup>e</sup> Colloque Int. G. S., textes réunis par J. GOLDIN, Montréal, Paragraphes, 1996, pp. 311-324.
- CZYBA, Lucette, « La femme et le prolétaire dans *Le Compagnon du Tour de France* », in *George Sand*, Colloque de Cerisy, dir. Simone Vierne, Sedes, Paris, 1983, pp. 21-29.
- DIDIER, Béatrice, « Sexe, société et création : *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* », in *MYTHE et représentations de la FEMME au dix-neuvième siècle*, Librairie Honoré Champion, 1976, pp. 155-165.
- « Le corps féminin dans *Lélia* », *R.H.L.F.*, juillet-août 1976, pp. 634-643.
- « La comtesse de Rudolstadt ou la prise de conscience politique », *Europe*, mars 1978.
- Introduction à *Lélia*, I-II, Meylan, Les Éditions de l'Aurore, 1987.
- HANKISS, Jean, « *Les Sept Cordes de la Lyre* ou le Faust français », in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930, pp. 340-353.
- HOOG NAGINSKI, Isabelle, « Les deux *Lélia* : une réécriture exemplaire », *R.S.H.*, 1992/2, pp. 65-84.
- « George Sand : L'Education d'une enfant du siècle », in *L'Education des jeunes filles au temps de George Sand*, Artois Presses Université, 1998, pp. 189-199.
- LAForge, François, « Structure et fonction du mythe d'Orphée dans *Consuelo* de George Sand », *R.H.L.F.*, janvier-février 1984, pp. 53-66.
- MACHEREY, Pierre, « Un roman panthéiste : *Spiridion* de George Sand », in *A qui pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990, pp. 37-51.
- MALLET, Francine, « George Sand n'a pas changé d'opinions politiques entre 1848 et 1871 », *Europe George Sand*, mars 1978, pp. 18-34.
- NYKROG, Per, « La Tentation du Père Alexis, *Spiridion* ou l'Agonie du Christianisme », *R.S.H.* avril-juin 1992, pp. 85-97.

- POMMIER, Jean, *George Sand et le rêve monastique*, Paris, Nizet, 1966.
- SEGOIN, Bernadette, « La prose poétique dans *Les Sept Cordes de la Lyre* », *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 19, pp. 33-40.
- SEILLIÈRE, Erneste, *Les éducateurs mystiques de l'âme moderne. – II : George Sand, mystique de la passion, de la politique et de l'art*, Paris, Alcan, 1920.
- SZABÓ, Anna, *Le Personnage sandien. Constantes et variations*, Debrecen, Studia Romanica, 1991.
- « Correspondance et discours apologétique », in *George Sand. Une Correspondance*, textes réunis par N. Mozet, Saint-Cyr-sur-Loire, Ch. Pirot, 1994, pp. 50-70.
- *Préfaces de George Sand*, Ed. établie et annotée par Anna Szabó, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française N° 2, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1997, 2 vol.
- « Educatrices chez Sand », in *L'Education des filles au temps de George Sand*, Artois Presses Université, 1998, pp. 179-187.
- VERMEYLEN, Pierre, *Les idées politiques et sociales de George Sand*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1984.
- VIERNE, Simone, « George Sand et la figure mythique de la Femme. Les soupirs de la sainte et les cris de la fée », in *George Sand Studies*, Empire State College of the State University of New York, Vol. 18, Nos. 1 and 2, 1999, pp. 3-12.

## V. Ouvrages généraux

- ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologiques dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.
- BACHELARD, Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BÉNICHOU, Paul, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.
- *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969.
- ELIADE, Mircea, *Méphistophéles et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962.
- FAURE, Philippe, « Pourquoi les anges ont des ailes ? », *L'Histoire*, n° 194 décembre 1995, pp. 14-16.
- MILNER, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, Paris, Librairie José Corti, 1960.
- *Le Romantisme I, 1820-1843*, in *Littérature française*, t. XII, Paris, Arthaud, 1973.
- RENARD, Xavier, *Les mots de la religion chrétienne*, Paris, Ed. Belin, 1993.
- VIALLANEIX, Paul, « La religion des romantiques », *Foi et Vie*, déc. 1971, pp. 1-19.
- VIATTE, Auguste, *Les Sources occultes du romantisme. Illuminisme – théosophie 1770-1820*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928.



*Vocabulaire de théologie biblique*, Paris, Les Editions du Cerf, 1970.

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	5
--------------------	---

## PREMIÈRE PARTIE : LA NATURE DE L'ANGE

### CHAPITRE I : Les indices de l'être angélique ..... 19

<u>1. Angélophanies</u> .....	19
<u>2. Son – parfum – lumière</u> .....	21
<u>2.1. Musique : instruments et voix</u> .....	21
<u>2.2. Fleurs d'esprit</u> .....	32
<u>2.3. Luminosité, blancheur, énergie</u> .....	38
<u>3. Ailes et vols</u> .....	54

### CHAPITRE II : Amour – androgynie – ange..... 6

<u>1. Amours et couples</u> .....	61
<u>2. Androgynie, hermaphrodisme, castration</u> .....	68

### CHAPITRE III : Anges et/ou démons.....

<u>1. Castanier ou le diable repentant</u> .....	75
<u>2. La dernière incarnation de Vautrin</u> .....	78
<u>3. Le diable dans l'univers sandien</u> .....	81

## DEUXIÈME PARTIE : LA DESTINÉE ANGÉLIQUE

### CHAPITRE I : Sphères et mouvements ascensionnels ..... 85

<u>1. La Prière : « la clef des cieux »</u> .....	85
<u>2. « La mort obscure » de Louis Lambert</u> .....	89
<u>3. Dans le désert de Camille Maupin</u> .....	92
<u>4. Mme de La Chanterie : Transire benefaciendo</u> .....	96
<u>5. Mme de Mortsauf : l'ascension par le refus de la nourriture</u> .....	99

### CHAPITRE II : Régénération et palingénésie ..... 109

<u>1. La symbolique de la Lyre : « l'Humanité en marche »</u> .....	109
<u>2. Le retour à la vie dans <i>Consuelo</i></u> .....	112
<u>3. L'Espérance selon Trenmor</u> .....	116
<u>4. L'avenir d'Angel</u> .....	119

### CONCLUSION .....

ENGLISH SUMMARY .....	132
-----------------------	-----

### ABRÉVIATIONS .....

### BIBLIOGRAPHIE .....