

## Allégories et symboles dans un récit d'Honoré de Balzac

« *Les Études Philosophiques* [...] n'ont-elles pas pour fonction, entre autres, de frapper de suspicion les lectures simplistes du réalisme balzacien ? » – demande Roland Chollet dans la préface d'une des dernières éditions du récit intitulé *Jésus Christ en Flandres* d'Honoré de Balzac.<sup>1</sup> Bien que la remise en question de la simplicité du réalisme balzacien ne date pas d'aujourd'hui, une relecture des textes, à la lumière de nouvelles idées, de nouveaux rapprochements, par exemple de l'étude du symbolisme et des symboles, pourrait être tout à fait prometteuse. Et ce malgré le fait que la critique, depuis un certain temps déjà, suggère plusieurs interprétations de la plupart des œuvres du romancier. Il est évident que ce sont effectivement les récits et romans regroupés sous le titre *Études philosophiques* dans la structure définitive de la *Comédie humaine* qui nous offrent le plus riche éventail d'interprétations possibles.

Balzac ne dit-il pas justement dans *l'Avant-Propos* de la *Comédie humaine*, rédigé en 1842, après avoir présenté les études de mœurs, à propos de cet ensemble : « Telle est l'assise pleine de comédies et de tragédies sur laquelle s'élèvent les *Études philosophiques*, seconde partie de l'ouvrage, où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment... »<sup>2</sup> (CH. T. I. p. 19). Il suggère donc qu'il a envisagé d'aller au-delà de la représentation des éléments de la réalité, de l'histoire des mœurs, de la nature et des hommes, dans son entreprise gigantesque, rendue possible par deux qualités extraordinaires qu'il est convaincu de posséder dans une mesure nettement plus grande que les gens ordinaires : l'observation et l'imagination.

*Jésus-Christ en Flandres*, un récit relativement court faisant partie des *Études philosophiques*, a été relativement peu analysé par les générations successives de la critique balzacienne. Il serait donc intéressant de l'analyser – dans le double contexte du romantisme et du symbolisme – en commençant par les problèmes de sa genèse et de ses sources, puis par ceux de sa structure narrative, pour terminer par l'analyse de ses multiples significations – proposées par le réseau des allégories et des symboles.

La version définitive du récit que nous lisons aujourd'hui sous ce titre a connu une genèse compliquée et peut-être même difficile, allant de 1831 jusqu'en 1846. En effet, deux textes y sont réunis, dont non seulement les titres, mais aussi le message idéologique, voire la portée symbolique ont subi quelques modifications au cours des années. La première partie, *Jésus-Christ en Flandres*, est d'abord la réécriture d'un conte flamand, puis devient un conte philosophique ; la deuxième partie, *La danse des pierres*, est d'abord une « fantaisie », et devient ensuite un conte fantastique.

La structure du récit est un peu différente de ce que nous avons l'habitude de lire chez le romancier « réaliste ». En ceci notamment, que Balzac introduit ce conte par une série de remarques qui créent une sorte d'incertitude et déroutent le lecteur. Ce procédé est contraire à

---

<sup>1</sup> Il s'agit du cédérom intitulé Honoré de Balzac, *Explorer La Comédie humaine*, présenté par le Groupe international de recherches balzaciennes, éd. Acamédia.

<sup>2</sup> BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, sous la dir. de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Édition de la Pléiade, en XII vol. Par la suite nous utiliserons l'abréviation CH, suivi du numéro du tome (T) et la page (p).

ses habitudes, qui consistent justement à produire des certitudes : donner toutes les précisions possibles concernant la chronologie et la topographie du récit et plonger ainsi d'emblée le lecteur dans « l'effet de réel ».

Or ici, tout semble aller à l'encontre de la précision. Voyons d'abord le temps : « À une époque assez indéterminée de l'histoire brabançonne ». Tout ce que nous pouvons savoir, c'est que nous sommes ou bien à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ou bien au début du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'en tout cas la date est postérieure à 1426, année de la fondation de l'Université de Louvain, et antérieure aux persécutions religieuses.<sup>3</sup> L'indication du lieu est également incertaine : l'auteur mentionne Midelbourg et Ostende, mais les détails donnés ne correspondent pas à la géographie de la région flamande indiquée. On a même souvent reproché à Balzac de ne pas être suffisamment bien documenté pour esquisser la topographie du récit.

Et pour augmenter encore ce sentiment d'hésitation, il ajoute : « Avouons-le, cette histoire se ressent étrangement du vague, de l'incertitude, du merveilleux que les orateurs favoris des veillées flamandes se sont amusés maintes fois à répandre dans leurs gloses aussi diverses de poésie que contradictoires par les détails. » (CH. T. X. p. 311). Or le merveilleux est le domaine des légendes, où tout est possible, où ni l'auteur ni le lecteur n'ont besoin de points de repères précis. La référence aux veillées flamandes renforce donc le caractère incertain des événements. Puis, pour terminer son introduction/interprétation, il dit encore : « Dite d'âge en âge, répétée de foyer en foyer par les aïeules, par les conteurs de jour et de nuit, cette chronique a reçu de chaque siècle une teinte différente. » (*Ibid.*)

Avant d'entrer dans le véritable récit de la dernière visite de Jésus-Christ sur la terre, l'auteur résume ses remarques liminaires de la façon suivante :

Le narrateur y croit, comme tous les esprits superstitieux de la Flandre y ont cru, sans en être ni plus doctes ni plus infirmes. Seulement, dans l'impossibilité de mettre en harmonie toutes les versions, voici le fait dépouillé peut-être de sa naïveté romanesque impossible à reproduire, mais avec des hardiesses que l'histoire désavoue, avec sa moralité que la religion approuve, son fantastique, fleur d'imagination, son sens caché dont peut s'accommoder le sage. A chacun sa pâture et le soin de trier le bon grain de l'ivraie. (*Ibid.*)

À nous donc d'analyser, d'expliquer ce conte qui fera « le désespoir des commentateurs, des éplucheurs de mots, de faits et de dates » – toujours d'après Balzac.

Évidemment, la première question que chaque commentateur s'est posée est la suivante : quelle était la source de ce conte ? Il semble que la mystification entreprise par Balzac dans l'introduction citée ci-dessus réussit parfaitement, car aujourd'hui encore, après de minutieuses recherches, la critique balzacienne se trouve dans le désarroi.

La première indication nous est fournie par le nom de la poétesse Marceline Desbordes Valmore, à qui l'auteur a dédié le texte. Or, on sait que Marceline était liée à un certain S.-H-Berthoud, homme de lettres, dont on connaît les *Chroniques et traditions surnaturelles*, ou les *Légendes surnaturelles des Flandres*. Il est fort probable que c'est lui qui ait raconté, parmi les légendes flamandes, la dernière visite de Jésus-Christ. Même si l'auteur n'a jamais incorporé la légende dans le recueil mentionné, il a très bien pu en parler à ses amis. Ainsi, Balzac pouvait

---

<sup>3</sup> Cf. éd. cit. de la *Comédie humaine*, T. X, notes, pp. 1357-1358.

facilement s'inspirer d'une source orale, ayant eu des contacts avec l'écrivain et la poétesse. C'est d'ailleurs l'hypothèse avancée par l'éminent balzacien P.-G. Castex, dès 1961.<sup>4</sup>

Or, une autre source serait également à prendre en considération. L'écrivain belge Michel de Ghelderode a rapproché le texte balzacien d'un passage des *Colloques* d'Érasme. Le critique belge André Vandegans a avancé à ce propos quelques hypothèses intéressantes, et formulé quelques arguments tout à fait convaincants. Écoutons-le :

Jésus-Christ en Flandres est né de la contamination de l'Évangile avec un ou plusieurs autres textes profanes. Balzac a brassé et transfiguré l'ensemble. (...) Michel de Ghelderode a cité l'une des sources profanes du conte sans que personne s'en aperçût. Le dramaturge et conteur belge ne s'était, à vrai dire, pas beaucoup étendu sur sa découverte, dont il n'entreprit jamais d'administrer un commencement de preuve. Mais il fit connaître cette découverte au moins deux ou trois fois. (*Ibid.*, p. 30)

Vandegans fait l'analyse parallèle des deux textes, celui d'Érasme et celui de Balzac, en établissant les similitudes et les différences. Il arrive à la conclusion suivante :

Ghelderode avait vu juste. Le texte de Balzac, rousseauiste, critique du monde moderne, fait écho à celui d'Érasme, « évangéliste » et critique de son propre temps. Balzac a trouvé chez Érasme des éléments du sujet, l'ambiance et le sens le plus élevé de son conte. Il lui a infusé des parties de sa réflexion sociale personnelle. Enfin, il a puisé dans un endroit admirable de l'Évangile, qu'il va d'ailleurs transformer et adapter au matériau érasmien, la dimension sacrée qui assurera à la fiction une profondeur poétique dont *le Colloque* est dépourvu. Paradoxe. C'est Balzac et non Érasme qui procure l'émotion du divin. (*Ibid.* p. 35)

Il n'y a aucun doute que Balzac ait connu le savant et l'humaniste hollandais qui a vécu entre 1469 et 1536. Même si Erasme n'est mentionné qu'une seule fois dans la *Comédie humaine*, dans *Louis Lambert* pour être précis, il est fort probable que l'auteur ait eu connaissance de ses textes, notamment de ses *Colloques*. Ce qui a certainement frappé Balzac, c'est le fait que sa pensée est faite de prudence et de mesure. Il a cherché à concilier l'étude des Anciens et les enseignements de l'Évangile. Aux Pays Bas, où il fut un temps conseiller du futur Charles Quint, il a composé plusieurs de ses œuvres, par exemple *l'Institution du prince chrétien* et la première édition de ses *Colloques*.

Madeleine Fargeaud, dans l'introduction de *Jésus-Christ en Flandre* dans l'édition de la Pléiade, ajoute des sources picturales et d'autres possibles sources d'inspiration.<sup>5</sup>

Or, parmi ces sources, c'est certainement la source biblique qui est la plus importante; nous l'évoquerons brièvement ici. Cet épisode se trouve dans l'*Évangile*, chez Matthieu XIV, 22-36 ; Marc VI, 44-52 ; Jean VI, 16-20. C'est de Matthieu que Balzac est le plus proche. Voyant Jésus marcher sur les eaux, Pierre le prie d'ordonner qu'il puisse aller vers lui. Jésus appelle son disciple. Pierre sort de la barque. Mais, à cause de la violence du vent, il prend peur et commence à s'enfoncer. Comme il implore le Seigneur de le sauver, Jésus le saisit et lui dit : « Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? » Tous deux montent alors dans la barque, et le vent cesse de souffler.<sup>6</sup>

La figure de Jésus-Christ faisant partie d'un mythe littéraire n'est d'ailleurs pas si rare. André Dabezies dans le *Dictionnaire des Mythes littéraires* en présente tout une série, à travers

---

<sup>4</sup> VANDEGANS, André, *Balzac, Érasme et Ghelderode*, paru dans l'Année balzacienne, 1978, pp. 27-48.

<sup>5</sup> FARGEAUD, Madeleine, CH, T. X, Introduction, pp. 297-310.

<sup>6</sup> Cité par A. Vandegans, Balzac, *op. cit.*, p. 29.

l'histoire des lettres anciennes et modernes.<sup>7</sup>) Sous le titre *L'éventail des transpositions symboliques*, il rappelle justement quelques œuvres « profanes » qui, à l'époque moderne, tentent, au lieu d'une reconstitution historique, la transposition du personnage dans un autre cadre de réalité, acceptant d'emblée « l'in vraisemblable ». Le procédé peut se réclamer de la foi originelle dans le « retour » du Christ : le Ressuscité échappe au temps, les premiers chrétiens attendent son retour parmi eux et, chaque fois, sa présence est comme un jugement qui révèle les cœurs des uns et des autres – résume Dabéziés.

L'écrivain peut ainsi transposer la figure de Jésus dans l'actualité, ou du moins dans un passé historique relativement proche, où il apparaît comme dénonçant (ou révélant) les vices de la société moderne, et créer ainsi une sorte de parabole historique. Et c'est justement ce récit d'Honoré de Balzac que Dabéziés cite ici en exemple.

Le même auteur fait allusion à une transformation de ce mythe dans la France romantique, où, sous l'influence de Lamennais, Lacordaire et des socialistes dits « utopistes » Jésus-Christ devient un défenseur du Peuple. La figure du Christ chez Balzac semble donc correspondre aussi bien à cet usage « romantique », lié à une époque bien précise, qu'à une transposition symbolique d'une portée plus générale.

« On connaît le goût de l'auteur de la *Comédie humaine* pour le contraste, l'architecture symétrique » – rappelle Madeleine Fargeaud dans ses commentaires. Or au-delà de la nécessité pratique de créer un ensemble cohérent, de trouver à chaque texte une place dans l'édifice de la *Comédie humaine*, des liens plus profonds permettent de réunir les deux textes préalablement séparés en un seul tableau à deux volets.<sup>8</sup>

Évoquons brièvement le contenu des deux volets de ce diptyque. Le premier contient les éléments de base suivants : lors d'une traversée près d'Ostende, une tempête surgit et seuls ceux dont la foi est ferme pourront se sauver en suivant le Christ marchant sur l'eau, tandis que les autres périssent. Le seconde dépeint l'hallucination que subit le narrateur à l'intérieur d'une église, ce qui lui permet d'attirer l'attention de ses lecteurs sur les dangers qui menacent l'Église, et d'arriver à la conclusion qu'« il faut la défendre ».

Chacun de ces deux volets fonctionne autour d'une allégorie. La première : l'Église apparaît sous la forme d'une barque sur des flots agités. La deuxième : l'Église est représentée sous la figure d'une vieille femme desséchée se transformant en une jeune fille radieuse, puis redevenant une vieille personne repoussante, et symbolisant ainsi l'histoire de sa grandeur et de sa chute.

Les personnages sont choisis de façon à pouvoir représenter toute la société. À l'arrière de la chaloupe se trouvent quatre personnages appartenant à la plus haute noblesse des Flandres : un jeune cavalier, une demoiselle, sa mère, un ecclésiastique de haut rang, puis un gros bourgeois de Bruges, son domestique, un homme de sciences docteur à l'université de Louvain, flanqué de son clerc. Ces gens se méprisent les uns les autres. Un passager arrivant au dernier moment crée – pour ainsi dire – une ligne de démarcation entre l'arrière et l'avant du bateau. À l'avant du bateau se trouvent de pauvres gens : un vieux soldat, une jeune femme mère d'un petit enfant (probablement une ouvrière d'Ostende), un paysan avec son fils âgé de dix ans et une vieille

---

<sup>7</sup> *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la direction de P. Brunel, Paris, éd. du Rocher, 1988, p. 867.

<sup>8</sup> FARGEAUD, *op. cit.*, p. 308.

femme pauvre. Thomas, le vieux rameur, le seul d'ailleurs qui sera nommé, et le patron du bateau complètent la liste des personnages. L'inconnu apparaît: « Tous le prirent pour un bourgmestre », « bon homme et doux » – et prend place dans le bateau.

La barque quitte le rivage, la traversée commence, mais tout d'un coup une grosse tempête se lève et les passagers sont pris d'angoisse. La description de la tempête est assez pittoresque, mais n'atteint pas les tableaux hauts en couleurs d'autres récits où Balzac traite le même sujet, par exemple dans *La femme de trente ans*.

Au milieu de la tempête, le dernier venu subit une sorte de transformation ; les passagers, nobles, riches, marinières et pauvres sont stupéfaits. Son apparition a donc quelque chose de surnaturel. L'inconnu redevient Jésus-Christ. La figure évoquée correspond d'ailleurs aux représentations picturales traditionnelles. Ce portrait peut être rapproché par exemple de celui proposé dans *la Peau de chagrin*, où l'auteur l'attribue à Raphaël :

Ses cheveux d'or, partagés en deux bandeaux sur son front tranquille et serein, retombaient en boucles nombreuses sur ses épaules, en découpant sur la grise atmosphère une figure sublime de douceur et où rayonnait l'amour divin. Il ne méprisait pas la mort, il était certain de ne pas périr (CH. T. X. p. 316.)

La suite de la narration est relativement simple : ceux qui croient seront sauvés, ceux qui ne pensent qu'à leur fortune, ou qui manquent de foi, périssent.

En guise d'illustration, voici quelques détails de la description du miracle :

Cet homme se leva, marcha d'un pas ferme sur les flots. Aussitôt la jeune mère prit son enfant dans ses bras et marcha près de lui sur la mer. Le soldat se dressa soudain (...) marcha sur la mer. La vieille pécheresse, croyant à la toute-puissance de Dieux, suivit l'homme et marcha sur la mer. Les deux paysans (...) se levèrent et coururent après eux en marchant sur la mer. Thomas voulut les imiter, mais sa foi chancelant, il tomba plusieurs fois dans la mer, se releva, puis, après trois épreuves, il marcha sur la mer. (CH. T. X. p. 320).

Le pilote se sauve par ses propres forces, mais les autres périssent. L'avare veut emporter son or et son or l'entraîne au fond de la mer. Le savant, la jeune fille, l'évêque et la vieille dame « allèrent au fond, lourds de crimes, mais plus lourds encore d'incrédulité, de confiance en de fausses images, lourds de dévotion, légers d'aumônes et de vraie religion. » (*Ibid.*)

La parabole achevée, un épilogue rappelle qu'après la dernière visite du Christ sur terre, une église fut construite à l'endroit où il a mis le pied. L'empreinte en fut longtemps visible sur le sable. Cette précieuse relique, c'est-à-dire l'empreinte du pied du Christ, fut par la suite emportée par des moines.

Dans le deuxième volet, intitulé *La danse des pierres*, l'auteur-narrateur a une vision ; partant d'une situation bien réelle, il se plonge dans le fantastique, puis, à la fin de cette expérience irréaliste, de cette hallucination, il revient au réel. En se réveillant, il comprend la nécessité de défendre l'Église.

La genèse du texte est aussi compliquée que celle du premier volet. L'allégorie de la vieille femme a suivi un itinéraire sinueux. C'était d'abord l'article d'un jeune journaliste irrévérencieux, un pamphlet presque anticlérical du jeune Balzac. Et c'est seulement plus tard, après la lecture de Lamennais, qu'il l'a transformée pour l'intégrer dans ce récit, tout en lui donnant une signification différente. La vieille pécheresse se métamorphose en une radieuse jeune fille, qui est l'image de l'Église médiévale ; cette Église devient « la plus belle, la plus vaste, la plus vraie, la plus féconde de toutes les idées humaines ». (*Ibid.*, p. 307)

L'aspect fantastique du récit n'a pas échappé aux commentateurs. P.-G. Castex constate à ce sujet que le fantastique est ici au service « d'un idéal de foi religieuse et de conservatisme social ». L'évolution de la pensée de Balzac est tout à fait remarquable. *La Danse des pierres* était le récit d'une hallucination qui avait initialement pour cadre la cathédrale de Saint Gatien de Tours. Balzac, surtout au début de sa carrière littéraire, se trouve sous l'inspiration d'Hoffmann et de Jean-Paul Richter. Il s'adonne volontiers aux évocations fantasmagoriques. Il écrit d'ailleurs une autre « danse des pierres », dans un récit intitulé *Maître Cornélius*. Citons aussi la *Peau de Chagrin*, qui contient également une scène d'hallucination.

Voici, à titre d'illustration, quelques passages de cette écriture fantastique :

Le soleil alluma des feux dans les vitraux dont les riches couleurs scintillèrent. Les colonnes s'agitèrent, leurs chapiteaux s'ébranlèrent doucement. Un tremblement caressant disloqua l'édifice, dont les frises se remuèrent avec de gracieuses précautions. (CH. T. X. p. 323)

Le narrateur est lui-même « doucement agité comme sur une escarpolette qui [lui] communiquait une sorte de plaisir nerveux ». Une femme desséchée lui prend la main en lui communiquant le froid le plus horrible. Elle l'entraîne à travers l'église, le fait entrer dans une maison, où elle veut le « rendre heureux ». Le narrateur veut deviner son histoire mystérieuse, il « devine » que jadis elle était jeune et belle, mais qu'aujourd'hui « elle sort d'un cimetière ». L'espace d'un instant, la vieille se transforme en jeune fille, puis elle redevient vieille femme en haillons.

Le narrateur fait alors apparaître, en une série d'images, le rôle civilisateur de l'humanisme: à la lueur fantastique projetée par une lumière aussi grande que le soleil, il lit trois mots écrits en majuscules : *Sciences. Histoire. Littérature*. Il comprend que l'Église était tout au long de l'histoire dépositaire de la culture et des sciences. Sa dégradation a pour cause le déclin de la foi. Enfin, le retour à la réalité termine la scène, il entend une voix rauque : « Réveillez-vous. Monsieur, l'on va fermer les portes. » Il doit donc retrouver ses sens. « Croire ! Me dis-je c'est vivre ! Je viens de voir passer le convoi d'une Monarchie, il faut défendre l'ÉGLISE ! »

Il serait peut-être bon, avant de poursuivre notre analyse, de passer en revue les définitions de deux termes : allégorie et symbole.

L'allégorie – est d'après Fontanier une figure du discours. L'auteur distingue les tropes en un seul mot des tropes en plusieurs mots, dont la personnification et l'allégorie. Cette dernière « consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile. »<sup>9</sup>

Dans le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et d'Alain Gheerbrant, elle est définie de la façon suivante : « figuration sous une forme le plus souvent humaine, mais parfois animale ou végétale, d'un exploit, d'une situation, d'une vertu, d'un être abstrait, comme une femme ailée est l'allégorie de la victoire, une corne d'abondance l'allégorie de la prospérité ». Une différence fondamentale est signalée entre l'allégorie et le symbole : l'allégorie est une opération rationnelle, n'impliquant de passage ni à un nouveau plan de l'être, ni à une nouvelle

---

<sup>9</sup> FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Éd. Flammarion, 1977, p. 114.

profondeur de conscience, c'est la figuration, à un même niveau de conscience, de ce qui peut être déjà fort bien connu d'une autre manière.

Tandis que l'allégorie est une figure faisant partie de la théorie des tropes, le symbole est généralement considéré sous plusieurs aspects.

La définition la plus simple du symbole n'insiste généralement que sur sa fonction de représenter autre chose, en vertu d'une correspondance analogique. Dans des analyses plus approfondies, le symbole est défini comme quelque chose de « véritablement novateur ». « Il ne se contente pas de provoquer des résonances, il appelle une transformation en profondeur. » (*Ibid.*, p. X). Le symbole annonce, contrairement à l'allégorie, « un autre plan de conscience que l'évidence rationnelle. » (*Ibid.*, p. IX)

Dans la *Cousine Bette*, l'allégorie du veau d'or signifie la richesse. Dans la *Physiologie du mariage*, le Minotaure est une « fable ingénieuse, une allégorie délicate, une image fidèle et terrible des dangers du mariage ». Dans ce même roman Balzac écrit : « À la voix de ces rhapsodes, tout ensemble poètes et romanciers, les rois devenaient des dieux et leurs aventures galantes se transformaient en d'immortelles *allégories*. » Toujours dans le même roman, il mentionne les « fables amoureuses de notre moyen âge – les Amadis, les Lancelot, les Tristan des fabliaux dont la constance en amour paraît fabuleuse », et qui sont donc à juste titre les « allégories de cette mythologie nationale ».

Les « allégories mythologiques » sont mentionnées dans *l'Enfant maudit*, à propos de la décoration d'une chambre à coucher, « dont l'explication se trouvait également dans la *Bible* et dans les *Métamorphoses* d'Ovide. » Dans la *Recherche de l'Absolu* il évoque juste « une *allégorie* peinte par Raphaël », sans précision supplémentaire. Dans la *Peau de chagrin*, Euphrasie et Aquilina, les deux prostituées, seront mentionnées comme les « allégories », portraits de la corruption froide, voluptueusement cruelle, espèces de démon, « l'une était l'âme du vice, l'autre le vice sans âme ». Dans le *Lys dans la vallée* les fameux bouquets de fleurs de Félix de Vandenesse sont appelés « de fugitives allégories ». Dans la *Maison du chat qui pelote*, on rencontre l'allégorie de l'arche de Noé : « je viens dans l'Arche de Noé comme la colombe avec la branche d'olive » – scène prise au *Génie du Christianisme*, qui est une référence culturelle évoquée par l'un des personnages.

Dans la *Physiologie du mariage*, le Minotaure, « ce monstre allégorique », fait partie d'un long développement sur « le mari minotaurisé », réflexion sur les problèmes des couples. Dans les *Comédiens sans le savoir*, le peintre Bixiou termine son tableau, représentant « la figure allégorique de l'Harmonie », où il réunit, pêle-mêle, des éléments disparates, du bonnet de la liberté jusqu'aux mamelles sextuplées de la mythologie égyptienne, en passant par la représentation du globe entier sur lequel la figure pose ses pieds, non sans quelques allusions au système de Fourier. Dans la *Vieille fille*, la statue allégorique d'Addison est rapprochée des « hommes en vue ». La statue d'Addison, pour laquelle deux chevaliers se battent car l'un la dit blanche et l'autre la dit noire, tandis qu'un troisième, arrivant sur les lieux du duel, la trouve rouge, dénote le caractère ambigu d'un des personnages.

On peut déduire de cette série d'exemples que Balzac utilise aussi bien les références bibliques (par exemple Noé) que les profanes (par exemple le Minotaure), tandis que les

références picturales sont parfois vidées de leur contenu, et que certaines mentions de l'allégorie ne sont que des expressions figées.

Nous pouvons répertorier 44 occurrences du terme « symbole » et 17 occurrences du mot « symbolique » dans l'ensemble de la *Comédie humaine*. Il serait donc difficile de les énumérer toutes. Contentons-nous donc de quelques exemples significatifs.

Dans les *Paysans*, une allusion mythologique introduit la phrase suivante : « le festin de Balthazar sera donc *le symbole éternel* des derniers jours d'une caste, d'une oligarchie, d'une domination ». Dans le même roman : « En effet, pour goûter les délices de la campagne, il faut y avoir des intérêts, en connaître les travaux, et le concert alternatif de la peine et du plaisir, *symbole éternel* de la vie humaine ». Dans la *Dernière incarnation de Vautrin*, le Baigne sera évoqué comme « *ce symbole* de l'audace qui supprime le calcul ».

Faisant abstraction des approches scientifiques et psychanalytiques des symboles, nous sommes restés à l'intérieur du texte balzacien, en essayant d'y dégager le fonctionnement des deux notions que nous avons délimitées : allégorie et symbole. Or, les exemples mentionnés montrent non seulement un certain degré de contamination entre les deux termes analysés, mais aussi que parfois, le terme de mythe s'y ajoute, renvoyant soit à une allégorie, soit à un symbole au sens large du mot.

Rappelons donc brièvement quelques définitions du mythe. Toujours d'après le *Dictionnaire des symboles* :

Les mythes se présentent comme des transpositions dramaturgiques de ces archétypes, schèmes et symboles. [...]. Le mythe condense en une seule histoire une multitude de situations analogues. Au-delà de ses images mouvementées et colorées, [...], il permet de découvrir des types de relations constantes, c'est-à-dire des structures.<sup>10</sup>

Et voici quelques exemples témoignant de cette contamination dans l'usage des trois termes dans le texte balzacien. La question se pose de savoir si les termes « mythe » et « symbole », (comme « allégorie » et « symbole ») ne sont pas parfois interchangeables. Dans *Un grand homme de province à Paris*, nous lisons : « Tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. Les idées sont binaires. Janus est *le mythe* de la critique et *le symbole* du génie. »

Egalement intéressant, l'usage de « mythe » dans un jeu de mots. Lousteau déclare dans les *Illusions perdues* : « Considérations sur le symbolique, je vous l'abandonne, le mythe est si ennuyeux que je le donne pour ne pas en voir sortir des milliers de mites ». Le même genre de rapprochement entre « mythe » et « mite », se trouve dans la *Vieille fille* : évoquant les mythes modernes et les mythes anciens, le narrateur constate : « nous sommes envahis par des *Mythes*, *les Mythes* nous pressent de toutes parts, ils nous dévorent, etc. ».

Si nous avons pu relever chez Balzac les termes « allégorie mythologique », d'une part, et « symbole mythologique », de l'autre, peut-on en conclure à une possible confusion, au moins partielle, des deux termes dans l'esprit de l'auteur ? Il semble pourtant identifier clairement les mythes anciens, auxquels il ne fait d'ailleurs que des allusions rapides, en confiant leur compréhension et leur interprétation contextuelle à ses lecteurs. Par contre, il utilise parfois le terme de « mythe » au sens de « fausse image », « idée fausse », usage qui devient courant

---

<sup>10</sup> CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. R. Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1969.



surtout à l'époque contemporaine : à ce propos, il suffit de mentionner les *Mythologies* de Roland Barthes.<sup>11</sup>

Nous avons commencé notre analyse par le mot « suspicion » et, vers la fin de notre parcours, la suspicion semble en effet être l'attitude la plus apte pour dévoiler le processus de création à l'œuvre dans l'univers balzacien. Ce récit relativement court et un peu marginal par rapport aux grands romans de la *Comédie humaine* pouvait révéler quelques aspects jusqu'ici *insoupçonnés*.

Il fait partie des *Études philosophiques*, dont les deux piliers sont, selon le vocabulaire balzacien : « démontrer le moyen social de tous les effets » et illustrer « la force de la pensée ». Mais à chaque fois, cette double perspective est construite et déconstruite à la fois par l'auteur lui-même. Tout en s'appuyant sur sa capacité presque surhumaine d'observation et d'imagination, il utilise un très large éventail de sources appartenant à la culture traditionnelle et contemporaine. En l'occurrence, ici, la *Bible* et les doctrines sociales de quelques philosophes contemporains.

Or un deuxième élément entre ici en jeu, qui ne nous permet pas non plus de nous débarrasser de notre suspicion. Son univers, si plein de certitudes, fonctionne parfois à partir d'incertitudes. Dans ce récit, l'incertitude se manifeste dans le flou chronologique et topologique de l'incipit. La construction en diptyque ne fait que corroborer cette impression. Tandis que la première partie devient un véritable mythe littéraire, la deuxième garde son caractère d'allégorie. L'étude des réseaux textuels et stylistiques tissés autour de ces trois termes nous fournit les meilleures preuves du bien-fondé de cette « suspicion ».

Cette incertitude trouve peut-être sa meilleure expression dans les *Lettres sur Paris*, où Balzac dépeint l'école du désenchantement – esquissant un bilan de la production littéraire de l'année précédente, il y passe en revue *La Confession* de Jules Janin, *L'Histoire du roi de Bohême* de Nodier, *le Rouge et le noir* de Stendhal, puis sa propre *Physiologie du mariage*.

L'actualité du sujet, le contenu politique et social du récit ont été relevés relativement souvent par la critique. Le peuple qui aime le Christ et le Christ qui aime le peuple. La foi salvatrice, l'incrédulité destructrice : le rapprochement entre la société flamande du XV<sup>e</sup> siècle et la société française de 1830 au lendemain de la révolution lui apparaît comme allant de soi.

L'actualité des thèmes du deuxième volet est tout aussi évidente. Mais, Balzac, quand il entre dans l'actualité politique et sociale du moment, n'évoque-t-il pas toujours des questions de portée plus générale ? N'oublions pas la fameuse déclaration de son *Avant-Propos*, dont nous avons déjà cité un passage :

J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays. (CH. T. I. p. 13)

Balzac reprend ici Bonald :

C'est cette identité parfaite des principes et de constitution entre la monarchie religieuse et la monarchie politique qui a fait la perfection et la véritable force de conservation ou de restauration des États catholiques dans son Principe constitutif, car par cet ordre de relations, la religion défend le pouvoir de l'État, l'État défend le pouvoir de la religion. (Cf. CH. T. I. p. 1130)

---

<sup>11</sup> BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, 1957.

Balzac a donc fait un pas considérable vers l'usage des symboles et des mythes dans le sens moderne de ces termes. Sans vouloir forcer le trait, on peut constater chez lui l'existence d'une idéologie et d'une esthétique complexes qui dépasse les cadres du romantisme et du réalisme. A l'instar de plusieurs de ses contemporains, à commencer par les auteurs qu'il commente dans le texte ci-dessus mentionné, et des grands précurseurs du symbolisme, il a créé son propre ordre symbolique: Monarchie et Religion; Sciences, Histoire et Littérature.

ÉVA MARTONYI

Piliscsaba