



**HAL**  
open science

## Béatrix : conversion et réaction

Catherine Langle

► **To cite this version:**

Catherine Langle. Béatrix : conversion et réaction . Recherches et travaux (Grenoble), 2000, 58, pp.97-104. hal-00916148

**HAL Id: hal-00916148**

**<https://hal.science/hal-00916148>**

Submitted on 9 Dec 2013

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

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

## *Béatrix* Conversion et Réaction

Royaliste, fille et sœur de martyrs royalistes, Félicité des Touches, *alias* Camille Maupin, renonçant à la vie parisienne pour retourner en Bretagne sur sa terre natale de Guérande, se retrouve «face à face [...] avec la mère féconde [...] l'Église romaine» (p. 271)<sup>1</sup>. Cette femme hautement individualisée se retire alors à la Visitation, ordre choisi à cause de «sa règle austère pour l'intelligence et terrible pour la volonté» (p. 335). Ce faisant, elle lègue sa fortune au Breton Calyste du Guénic, à charge de relever «la bannière abattue des vieux du Guénic», de montrer «dans ce siècle sans religion ni principe le gentilhomme dans toute sa gloire et dans toute sa splendeur» (p. 320). «L'illustre conversion» (p. 334) de Camille Maupin l'athée, femme émancipée, artiste d'avant-garde, est présentée par le narrateur balzacien comme une résipiscence, un retour à la ferveur catholique des aïeux bretons, jadis chevaliers, naguère chouans. Dans la version remaniée de 1845, cette conversion clôt la seconde partie du roman, suivie désormais d'une troisième, consacrée, quant à elle, à la médiocre destinée de l'héritier breton. Calyste n'y retrouve une respectabilité sociale assurée qu'à l'issue des sordides manœuvres (dont la transmission stratégique d'une blennorragie) commanditées à la pègre parisienne par sa belle-famille du Faubourg Saint-Germain. Réalisant *in extremis* sur le plan matériel, les vœux de Camille, il leur offrira, sur le plan moral, le plus navrant des épilogues. Cette conclusion dérisoire, rédigée par Balzac sous la Monarchie de Juillet, invite à réévaluer le sens obvie de cette «illustre conversion», et du même coup, la portée politique de *Béatrix*.

1. Les références sont données dans la collection Folio, Gallimard, 1979.

«Iconographie littéraire» (p. 26) recueillant les rares images d'un héroïsme chevaleresque dont Guérande est un des derniers hauts-lieux, *Béatrix* présente d'abord cette conversion comme l'aboutissement religieux d'une ascèse héroïque. Le roman expose, dans sa partie guérandaise tout imprégnée du climat valeureux de l'antique chevalerie, un conflit de générosités de type cornélien. Dans ce texte où la parole des protagonistes, souvent performative, est structurée par le défi, deux âmes fières s'affrontent : Béatrix, née «de Casteran», grande dame non encore abâtardie, n'aspirant à rien moins qu'une royauté féminine (p. 299), et Camille, la reine en titre des salons parisiens qui s'est, lors d'une première passe d'armes avec sa rivale, réservé glorieusement le don sans contre-don. Ici encore, Camille triomphe, exhaussée à un ordre supérieur de sentiments lors d'une promenade sur le site «sublime» (p. 124) du Croisic, par un libre renoncement à l'amour de Calyste. Béatrix, vaincue pour n'avoir pas eu le courage d'une nouvelle transgression salvatrice, retourne, soumise, au «baigne de l'amour» avec Conti. Vu le contexte amoureux, son parcours magnanime peut aussi être lu sous la perspective, inversée, de la *fin' amor*, cette composante d'amour courtois propre à l'imaginaire héroïque<sup>2</sup>, ou, plus encore, par le titre du roman et les allusions explicites à Dante, sous celle de la dévotion amoureuse. L'exercice généreux de Camille l'athée s'identifie alors à un cheminement spirituel qui aboutit, par la médiation de l'aimé, à une conversion religieuse (p. 252 ; p. 272).

Pourtant, cette première lecture héroïsante est sujette à caution : un intertexte pasticheur, ranimant le souvenir des *Lettres d'une religieuse Portugaise* en infléchit le sens vers une approche plus pathétique, celle, héroïdienne, des amants cloîtrés. Si la conversion de Camille emprunte les voies condillaciennes de la sensation, le parfum qui, par analogie, lui inspire l'idée d'une âme immortelle est «une eau du Portugal». En outre, elle choisit pour lui succéder auprès de Calyste, brune comme elle, une beauté méridionale, «presque portugaise» (p. 329). De plus, *Béatrix* est un roman du renversement des rôles sexuels : le jeune Calyste incarne Béatrice, médiatrice du divin, tandis que deux femmes se disputent glorieusement sa conquête. Cette inversion conditionne, dès l'épisode guérandais, le traitement parodique du drame et son basculement dans la comédie (p. p. 251-252). Mais surtout, le mouvement démystificateur du texte, dans sa troisième partie, dissout tous les modèles héroïques qui orientent les deux premières. À cet égard, *Béatrix* rend bien compte de l'état de crise propre à la société de la Restauration, qui

2. Cf. Bénichou M., *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1948.

frappe d'invalidité les anciens idéaux et de dérision toute exemplarité héroïque.

Le temps est venu d'une prose acide qui donne à voir, à travers le pullulement des intrigues, le démantèlement de l'ancien ordre symbolique pris dans la contingence sauvage d'une Histoire en crise dont personne, pas même le narrateur, fort peu omniscient, du reste, ne perçoit plus les lois. Dans *Béatrix*, la narration, ponctuée d'analepses, ne produit d'intelligibilité qu'*a posteriori*<sup>3</sup>. Rien n'emblématise mieux, ni plus ironiquement, cette débâcle, que le relais transmis sur le plan narratif par Camille à Maxime de Trailles pour la conduite du destin de Calyste. Cette actualité chaotique discrédite toute prétention à l'exemplaire. Dans *Béatrix*, au titre emblématique, les modèles héroïques sont voués à la parodie<sup>4</sup>. Les personnages vivent au médiocre. Alors qu'un du Ronceret connaît une irrésistible ascension, Calyste erre d'atermoiemens en vicissitudes sans trouver le moindre emploi valeureux et Béatrix devient « une femme comme il faut ». Plus de héros, même lucifériens : Trailles, aristocrate de la pègre, le seul pourtant à savoir s'orienter, en bon pragmatique, dans cette conjoncture en mouvement, est loin d'avoir l'aura passionnelle d'un Vautrin. La retraite de Camille doit donc être traitée parodiquement : l'ordre actif des visitandines dont, certes, elle motive le choix, a moins de prestige sacrificiel qu'un ordre contemplatif. Mais surtout, Trailles, qui a le dernier mot sur elle, campe, sarcastique, cette carmélite manquée en La Vallière burlesque (p. 431). De sa générosité, Claude Vignon, intelligence supérieure mais écrivain inhibé, est le dernier témoin : il n'en témoignera pas.

Ce dernier outrage à l'honneur romanesque de Camille conduit à envisager sa retraite sous une nouvelle perspective. Femme de génie, sœur spirituelle de Louis Lambert, si on en croit la structure métaphorique de sa description<sup>5</sup>, la seconde M<sup>lle</sup> Maupin, non encore convertie, est aussi, aux yeux du narrateur balzacien, une figure de cette modernité délétère qui, d'une part, récuse les croyances fondant l'ordre symbolique des aïeux, et d'autre part, neutralise les différences (p. 43), à commencer par la principale : la différence des sexes. L'abbé Grimont, curé de campagne qui la conduira plus tard, en enfant humiliée, dans les bras de l'Église, la voit d'abord comme un composé monstrueux « de la sirène et de l'athée, de la femme et du philosophe » (p. 97).

3. Cf. Mura A., « Béatrix » ou la logique des contraires, Champion, 1997.

4. Cf. *op. cit.*

5. Cf. Richard J.-P. *Études sur le romantisme*, Seuil, 1970.

Balzac, à travers diverses modalités énonciatives, semble alors abandonner le point de vue démystificateur d'un témoin de l'histoire contemporaine, pour celui, traditionaliste et non sans humour, d'un homme « quelque peu turc » (p. 110), inquiet de voir menacée par d'éventuelles émules de Camille, « exception admise » (p. 114), l'organisation patriarcale de la société, qui seule, croit-il, garantit la polarisation masculin / féminin, et ses effets structurants. Cet impitoyable pygmalion (p. 105-111), soucieux d'en faire une créature érotisable, marque alors Camille, fantasmatiquement, du signe de l'incomplétude, en la livrant à l'abandon (répété), voire au reniement amoureux (*idem*). Le discrédit de l'héroïsme féminin participe de cette salutaire entreprise, d'ailleurs riche de virtualités romanesques. Le cloître, se refermant sur d'inguérissables désirs bafoués (p. 335), permet une mise à mort symbolique qui parachève l'opération. Mais, par un retournement (in)attendu, le type de « la femme supérieure » ayant révélé en Camille les plus grandes potentialités d'érotisation, cette dernière se voit adresser un hommage éloquent :

Pour ne pas être gênée par ses habits de femme, elle avait mis des pantalons à manchettes brodées, une blouse courte, un chapeau de Castor, et pour bâton de voyage elle avait une cravache, car elle a toujours eu la fatuité de sa force et de son agilité ; elle était ainsi cent fois plus belle que Béatrix. (p. 270)

On voit là un Balzac prêt à s'accommoder – en héritier, certes, d'une tradition : la valorisation française, confirmée par les salons du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la femme intelligente – d'une modernité de mœurs incarnée par l'écrivain Camille Maupin.

La modernité de *Béatrix* serait encore lisible dans la nature de l'expérience prêtée à Camille. Le texte, affichant une mythologie de la volonté (p. 169-170), situe en elle-même la source de son destin sacrificiel. Or, elle est avant tout écrivain. Ayant déjà transposé sa vie dans une fiction (p. 114), taraudée par le « déjà dit », elle ne croit plus pouvoir écrire de livre qui ne soit la pâle réplique d'un autre (p. 222) : elle apparaît là comme le double probable d'un Balzac travaillé par le problème de la reproduction des modèles. Risquons d'imaginer ce que Balzac eût pu répondre, pour elle, à la question oiseuse d'une provinciale : « Comment avez-vous fait vos livres ? » (p. 208). Il faut alors se souvenir de ce qu'il énonçait à propos des « créations de l'Art » : « Nous avons des *produits*, nous n'avons plus d'*œuvres* » (p. 26). Cette citation, dont il nous sera permis un usage déplacé, fait littéralement écho à notre intuition d'un Balzac soucieux de faire *œuvre* jusqu'au « désœuvrement »<sup>6</sup>, ou, du moins, prêtant cette expérience à son héroïne.

6. Au sens où nous avons (peut-être mal) appris de Blanchot à pressentir ces termes.



Le narrateur balzacien relie en effet la conversion de Camille et son aptitude créatrice, dont elle serait l'accomplissement ultime (p. 271). Or, en 1935, Alain perçoit un lien entre la dissociation interne de Félicité (*alias* Camille), symptôme de l'écrivain en elle, et sa destinée spirituelle :

Ce qu'il y a de profond dans Félicité, ce qui porte ce personnage au dessus peut-être de tout ce que les artistes ont inventé, c'est qu'elle est d'abord double, et encore double [...] dans l'intérieur du drame, elle le redouble et le joue encore. C'est alors qu'elle découvre le sens de la religion [...] qu'il faut rompre et se retirer pour commencer seulement l'amour; [...]<sup>7</sup>

Ce retrait initial, Camille s'y prête sous l'emprise d'un attachement où domine le désir de ne rien perdre d'essentiel (maîtrise, grandeur d'âme, *etc.*). Mais, se livrant à une ascèse des illusions par laquelle l'auteur qu'elle est entend d'abord inscrire directement sa marque sur le réel, elle découvre l'agonie troublante d'une entrée en comédie par delà le garde-fou du livre médiateur et de l'institution littéraire. Stratège de sa propre abolition, la voici actrice de ses moindres émois: ses fausses confidences deviennent un mentir-vrai par lequel, se vivant comme personnage de fiction, elle fait l'expérience cruciale de ce qu'on pourrait appeler la « comédie humaine ». Auteur passé outre le livre, elle se découvre agie par des fictions, et se vit dans la mort à soi-même comme le support annulé d'une comédie des représentations. Elle semble par moment avoir atteint un état-limite où il lui est donné d'apercevoir la fiction comme la doublure même du réel: expérience quasi mystique, désœuvrante, vers quoi tendrait l'engagement dans l'œuvre. Le roman emblématiserait cette expérience par une conversion, qui la recentre, c'est vrai, dans un cadre institutionnel. Cette hypothèse, sans doute anachronique, trouve là une autre de ses limites. Mais une lecture poétique du roman ouvre encore une nouvelle perspective.

L'isomorphie métaphorique des descriptions de la Bretagne, de Guérande (avec le site oxymorique<sup>8</sup> des Touches), et de Camille, frappe d'emblée. Camille est d'ailleurs chargée d'allégoriser (p. 111) une Bretagne identifiée à Guérande, dont il est donné au demeurant des représentations assez convenues: fidéisme, loyalisme, et un archaïsme quasi utopique, marqué par la plénitude du silence (p. 28, p. 32, p. 51, *etc.*). Or, ce n'est pas Félicité des Touches *mais bien Camille Maupin*, « son frère Caïn » (p. 115), *non encore venue à résipiscence*, qui reçoit cette fonction allégorique. Pourtant, artiste, urbaine, voyageuse, et surtout athée, elle semble incarner tout ce qu'il y a de

7. Alain, *Balzac*, rééd. Gallimard, 1999, p. 92.

8. Cf. A. Mura, *op. cit.*

plus opposé au primitivisme un peu Kerkabon (p. 47) des survivants de ce site « fossile » (p. 70) tenu indemne, par son isolement, des corruptions politiques et morales contemporaines. Mais la structure poétique des descriptions, laissant transparaître une tout autre image du site guérandais permet d'éclairer ce paradoxe. Le texte est en effet entraîné dans une subtile dérive sémantique, par un travail systématique de motivation et de remotivation des métaphores, toutes plus ou moins d'origine métonymique (comme celle du « granit »). Peu à peu, cette identité à soi si farouchement préservée – « à dix lieues à la ronde, Guérande est toujours Guérande » (p. 32) – s'ouvre à d'autres espaces.

Alors, composée sur plans multiples (analogies, étymologies, allusions, etc.), se révèle, en surimpression, l'esquisse d'une nouvelle Arabie :

un désert d'Afrique, [...] où, par les jours de soleil, les paludiers, vêtus de blanc [...] font croire à des arabes couverts de leurs burnous. (p. 31, p. 119, p. 123-124, p. 265, p. 268-269, etc.),

et celle, médiatrice entre l'Orient et l'Occident, d'une autre Venise (p. 32, p. 41, p. 122-123, p. 126, etc.). Le paradigme de Guérande, cité médiévale en plein XIX<sup>e</sup> siècle, renvoie donc, à une période d'échanges culturels intenses, conséquence probable des Croisades, où l'influence artistique moresque et byzantine pouvait être agissante jusque dans les marges occidentales de la France, *via* Venise ou l'Espagne – dont Sabine, « belle andalouse » et *dupli-cata* de Camille, semble être originaire (p. 384). Par là même, il renvoie à une origine plurielle de cette identité bretonne réincarnée en Camille, être mixte, dont la propriété des Touches résonne « d'un langage inconnu » (p. 125)<sup>9</sup>, tandis que le lignage du Guénic, déjà moribond, est condamné en son dernier rejeton à l'abâtardissement moral, pour avoir trop craint de s'adultérer au contact de l'altérité du monde moderne (p. 157). Enfin, une remarque statistique incongrue du narrateur exhibe l'origine langagière de ce paradigme (paradigme de l'axe nord-sud opposé à celui, unipolaire, de la Normandie incarné par la blonde Béatrix) :

La Bretagne offre un singulier problème à résoudre dans la prédominance de la chevelure brune, des yeux bruns, et du teint bruni chez une contrée voisine de l'Angleterre où les conditions atmosphériques sont si peu différentes. (p. 105)

Il s'affirme ici indépendant de toute référence à une « nature », voire indépendant de tout référent.

9. Celui de la musique.

Du reste, cette origine est moins plurielle qu'oxymorique. L'étude d'Aline Mura en témoigne<sup>10</sup>. Camille – son portrait et la description des Touches le montrent – porte à incandescence cette tension fondamentale des contraires. Mais elle est sensible aussi dans la description de l'hôtel du Guénic, ce qui prouve son extension à tout le site :

Les trèfles de l'hôtel du Gaisnic ont quatre feuilles, au lieu de trois. Cette différence indique l'école vénitienne adultérée par son commerce avec l'Orient où les architectes à demi moresques, peu soucieux de la grande pensée catholique, donnaient quatre feuilles au trèfle, tandis que les architectes chrétiens demeuraient fidèles à la Trinité. Sous ce rapport, la fantaisie vénitienne fut hérétique. (p. 42)

Ici, Balzac choisit d'opposer trinité à quaternité comme une orthodoxie à une hétérodoxie, comme une vérité à son Autre. Il décrit alors comme « miracle d'art » une architecture associant traits gothiques et moresques, métonymies de l'Orient et de l'Occident, de la Catholicité et de l'Islam. Le génie du christianisme guérandais tiendrait donc à l'influence d'un site oxymorique orientant les âmes vers l'infini (p. 43. p. 268-272, *etc.*). Le « sublime » est révélé ici comme travail de l'oxymore. Mais qu'est-ce qui permet à l'oxymore de fonctionner, de demeurer ce mariage des contraires ?

Outre le feu alchimique qui brûle dans les yeux d'or de M<sup>lle</sup> Maupin (p. 107), ou donne à l'Océan, au large de Guérande, « une teinte d'argent en fusion » (p. 265), le fait linguistique de la métaphore révèle le principe d'alliage de l'oxymore dans le principal motif qui unit Guérande à l'Arabie: le désert. Ce cliché oriental est associé ici au « sublime désert du ciel » (p. 259), autre cliché, religieux celui-là. Ils sont ici réactivés, suggérant que le lieu atopique de Guérande fait signe vers un lieu acosmique, fondement de l'oxymore. Mais, plus positif, le sème principal de ce motif renseigne encore: le désert où la spiritualité de Camille trouve sa « source » est « un désert sans un arbre, sans une herbe » (p. 31). Seul y pousse « l'œillet des chartreux » (p. 123, p. 289). Balzac envisage donc le désert comme le lieu où rien ne prend racine.

S'il y a dans *Béatrix*, une poétique de la conversion, c'est celle qui, référée au paradigme originel de Guérande, rend finalement Camille à son origine. Ce retour à l'origine est accomplissement de la vocation fervente transmise par ses aïeux (ou par le romancier qui nomme son héroïne « Félicité »). Il implique le dépassement de tout enracinement dans une tradition qui s'appuierait sur un système de représentations définitivement fixé pour,

10. Cf., *op. cit.*



éventuellement, cautionner un immobilisme institutionnel. Aussi la déchéance parodique infligée au gentilhomme breton Calyste du Guénic est-elle sans doute l'ultime ascèse à laquelle se livre l'auteur de *Béatrix* dont la prose dissolvante, traversée de nostalgiques « iconographies », peut alors tenter d'acclimater son lecteur au moderne désert du sens.