



Balzac héritier des bestiaires médiévaux : le symbolisme biblique des Quatre Vivants

Je regardai : c'était un vent de tempête soufflant du nord, un gros nuage, un feu jaillissant, avec une lueur autour, et au centre comme l'éclat du vermeil au milieu du feu. [5] Au centre, je discernai quelque chose qui ressemblait à quatre animaux dont voici l'aspect : ils avaient une forme humaine. [6] Ils avaient chacun quatre faces et chacun quatre ailes. [7] Leurs jambes étaient droites et leurs sabots étaient comme des sabots de boeuf, étincelants comme l'éclat de l'airain poli. [8] Sous leurs ailes, il y avait des mains humaines tournées vers les quatre directions, de même que leurs faces et leurs ailes à eux quatre. [9] Leurs ailes étaient jointes l'une à l'autre ; ils ne se tournaient pas en marchant : ils allaient chacun devant soi. [10] Quant à la forme de leurs faces, ils avaient une face d'homme, et tous les quatre avaient une face de lion à droite, et tous les quatre avaient une face de taureau à gauche, et tous les quatre avaient une face d'aigle. [11] Leurs ailes étaient déployées vers le haut ; chacun avait deux ailes se joignant et deux ailes lui couvrant le corps ; [12] et ils allaient chacun devant soi ; ils allaient là où l'esprit les poussait, ils ne se tournaient pas en marchant. [13] Au milieu des animaux, il y avait quelque chose comme des charbons ardents ayant l'aspect de torches, allant et venant entre les animaux ; le feu jetait une lueur, et du feu sortaient des éclairs. [14] Les animaux allaient et venaient, semblables à l'éclair. [15] Je regardai les animaux ; et voici qu'il y avait une roue à terre, à côté des animaux aux quatre faces. [16] L'aspect de ces roues et leur structure avait l'éclat de la chrysolithe. Toutes les quatre avaient même forme ; quant à leur aspect et leur structure : c'était comme si une roue se trouvait au milieu de l'autre. [17] Elles avançaient dans les quatre directions et ne se tournaient pas en marchant. [18] Leur circonférence était de grande taille et effrayante, et leur circonférence, à toutes les quatre, était pleine de reflets tout autour. [19] Lorsque les animaux avançaient, les roues avançaient à côté d'eux, et lorsque les animaux s'élevaient de terre, les roues s'élevaient. [20] Là où l'esprit les poussait, les roues allaient, et elles s'élevaient également, car l'esprit de l'animal était dans les roues. [21] Quand ils avançaient, elles avançaient, quand ils s'arrêtaient, elles s'arrêtaient, et quand ils s'élevaient de terre, les roues s'élevaient également, car l'esprit de l'animal était dans les roues. [22] Il y avait sur les têtes de l'animal quelque chose qui ressemblait à une voûte, éclatante comme le cristal, tendue sur leurs têtes, au-dessus, [23] et sous la voûte, leurs ailes étaient dressées l'une vers l'autre ; chacun en avait deux lui couvrant le corps.

Lion, taureau, aigle et homme-ange sont donc réunis dans cette vision de la gloire de Dieu au chapitre premier du livre d'Ézéchiel, l'un des quatre grands prophètes de la Bible hébraïque dont le nom signifie en hébreu « *Dieu fortifié* ». Dans une nuée de feu, « quatre êtres vivants » portant chacun quatre ailes et présentant chacun quatre faces, une

face d'homme, une face de lion à droite, une face de taureau à gauche et une face d'aigle en arrière, se déplacent ensemble avec quatre roues. D'emblée on est frappé par cette abondance d'images saisissantes et ce symbolisme grandiose, la nature de feu du prophète étant livrée tout entière à la puissance de l'Esprit dont elle est saisie. L'état émotionnel d'Ezéchiël, prisonnier au moment où il reçoit la céleste vision, et sa difficulté à la décrire en termes humains expliquent les nombreuses obscurités du texte, dont les images ne sont pas de simples ornements de style ; sa personne elle-même est constamment en jeu dans ces allégories puisqu'il est lui-même, comme il le dit, « un signe » prophétique (24.9-4,27)¹. Ezéchiël pratique un genre imagé, symbolique, où l'allégorie prend des dimensions colossales tout en ayant les contours les plus minutieux et les plus précis, genre qui répond aux besoins de ses auditeurs, familiarisés par leur séjour en Babylonie avec les figures de ces griffons fantastiques chers aux Chaldéens. Il n'est donc pas étonnant que ce style efficace ait tenté d'autres prophètes comme Isaïe et Jean.

Cette image du tétramorphe réapparaît en effet au chapitre IV de l'Apocalypse de Jean, dont on sait la place de choix qu'elle occupe dans *La Comédie humaine*. Pour Balzac, « L'Apocalypse est une extase écrite », qu'il s'est lancé le défi d'imiter. Mais la vision qu'a Jean du trône de Dieu mêle les visions d'Ezéchiël et d'Isaïe et offre quelques différences : les animaux symboliques n'ont pas quatre mais une seule face chacun, ils ne portent pas le trône de Dieu mais sont « au milieu et autour » du trône et au lieu de quatre ailes, et Jean leur en donne six :

Devant le trône, on dirait une mer, aussi transparente que du cristal. Au milieu du trône et autour de lui, se tiennent quatre Vivants, constellés d'yeux par devant et par derrière. Le premier Vivant est comme un lion ; le deuxième Vivant est comme un jeune taureau ; le troisième Vivant a comme un visage d'homme. Le quatrième Vivant est comme un aigle en plein vol. Les quatre Vivants, portant chacun six ailes, sont constellés d'yeux tout autour et en dedans. (IV, 1)

Une vision-spectacle pour *La Comédie humaine*

Contrairement à l'extase apathique du mystique, qui isole du monde, l'extase du prophète biblique contraint à y intervenir. Conscient de cette intrication du poétique et du politique et rêvant de la députation, Balzac a projeté un roman intitulé *Le Prophète*², lui qui écrit dans son *Album* : « On n'est jamais trop bête dans son pays »³. En prise avec l'histoire effective, la prophétie dit l'événement imminent. Les « prophètes peints par Raphaël au Vatican »⁴ l'ont sans doute impressionné par leur stature majestueuse et leur regard aigu. Il leur accorde à la fois les deux voies de la connaissance distinguées par Spinoza, la « prophétie » ou « révélation », c'est-à-dire l'accès à la vérité universelle par la lumière naturelle et la connaissance des prophètes bibliques par l'imagination et la sensibilité. Déjà très frappé par la vision d'Isaïe, prophète souvent cité, qui préfigure celle-ci, Balzac a vu la *Vision d'Ezéchiël* de Raphaël au Palazzo Pitti en avril 1837 et la

¹ Dans les textes bibliques, est appelé prophète un homme inspiré, ou *nabi*, saisi par un esprit qui le conduit à prophétiser, en transe ou en extase, mais le plus souvent, comme ici pour Ezéchiël, à prononcer un oracle comme porte-parole de Dieu. Ce que la *Septante* souligne en traduisant l'hébreu *nabi* par le grec *prophètes*, littéralement celui qui parle pour quelqu'un.

² Dans le catalogue de 1845, *Le Prophète* porte le n° 82. Il est le premier épisode des *Français en Egypte, scène de la vie militaire* qui ne sera jamais écrite. Faudrait-il en relier l'idée à *Une passion dans le désert*, nouvelle qui oscille entre l'érotisme et l'ascétisme érémitique?

³ *Pensées, sujets, fragments*, OD., CHH, t. 28, p. 702.

⁴ *Le Cabinet des Antiques*, CH, IV, p. 1058.

considère comme l'un de ces tableaux qui « entrent d'eux-mêmes dans votre cœur par la double porte des yeux, et s'y font leur place ; vous aimez à les recevoir ainsi sans aucune peine ; ce n'est pas le comble de l'art, c'en est le bonheur »⁵. L'équilibre complexe entre la forme, la lumière et la couleur y traduit à merveille le mouvement de cette vision cosmique, que Balzac tente de retrouver dans *Séraphîta*. Entendant créer un genre total, une forme idéale capable d'exprimer l'essence de la vie au lieu de la copier platement, il compte y arriver par des moyens techniques, en multipliant les mentions aux arts qui s'inspirent de l'Écriture, comme pour transfuser leur atmosphère dans son œuvre. Effets spéciaux, êtres chimériques, mobiles compliqués ont toujours parlé aux foules avides de spectaculaire. Les visions d'Ezéchiël et de Jean constituent des explosions de surnaturel, relevant à la fois du mystère et du miracle et faisant se rejoindre, selon Daniel Poirion⁶, les notions de merveilleux et de fantastique. Elles sont comparables par leurs effets aux images actuelles de l'*heroïc fantasy* ou aux effets spéciaux du cinéma fantastique. Balzac a décidé de ne pas s'en priver. La peinture sacrée lui fournit à la fois des scènes à grand spectacle comme celle-là, des figures allégoriques et une herméneutique qu'il sollicite sciemment pour donner de la profondeur à son œuvre. Il l'utilise pour sa valeur à la fois axiologique et évocatoire. Tout un univers visuel et moral y est attaché. C'est pour les mêmes raisons que Dante cite la vision d'Ezéchiël au chant XXIX du *Purgatoire* :

Lorsque les fleurs et les autres fraîches herbes, qui devant moi ornaient l'autre rive, cessèrent d'être foulées par ces élus, comme dans le ciel une lumière suit une autre lumière, vinrent après eux quatre animaux couronnés de vert feuillage. Chacun d'eux avait six ailes, dont les plumes étaient pleines d'yeux ; et tels, s'il vivait, seraient les yeux d'Argus. A décrire leurs formes, plus, lecteur, ne dépenserai-je de rimes : car tant me presse une autre dépense, qu'en celle-ci je ne puis être prodigue. Mais lis Ezéchiël, qui les dépeint comme il les vit venir de la froide région, avec le vent, avec la nuée et avec le feu : et tels que tu les trouveras dans son livre, tels étaient-ils ici, hors qu'à l'égard des ailes, Jean est avec moi, et se sépare de lui. L'espace entre eux contenait un char sur deux roues triomphales, qu'avec le cou tirait un griffon. Et celui-ci en haut étendait ses deux ailes entre la bande du milieu et les trois de chaque côté ; de sorte qu'en agitant l'air, il n'en touchait aucune ; tant elles s'élevaient, qu'on les perdait de vue ; ses membres d'oiseau étaient de couleur d'or, les autres mélangés de blanc et de vermeil.

De plus dans *Le Paradis*, Dante et Virgile, élevés jusqu'à la présence de Dieu, nous le décrivent comme un foyer de lumière intense, entouré de neuf cercles concentriques formés par les files serrées d'innombrables esprits angéliques qui émettent des rayons lumineux dont la plus proche du foyer est celle des Chérubins, les neuf cercles tournant sans trêve autour du centre divin. Balzac connaît aussi l'interprétation que donne Swedenborg dans *L'Apocalypse révélée*, mettant l'accent sur le sens spirituel, bien différent de la lettre des textes scripturaires, et il précise ainsi que « les ailes sont un symbole et non une réalité terrestre ». Il a recours aux visions dans *Séraphîta*, avec le mariage des anges vu par Swedenborg selon le pasteur Becker⁷, les visions de Minna, de Wilfrid et les Tentations de Séraphîta. Ce faisant, il a conscience d'introduire dans son écriture non seulement une dimension visuelle et spectaculaire, mais un souffle d'« immensité », mot que le romancier emploie aussi bien pour Raphaël, pour Dante que pour *Séraphîta*. Car ce

⁵ *La Cousine Bette*, CH, VII, p. 127.

⁶ *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen-Âge*, « Que sais-je », 1995.

⁷ « Il aperçut alors deux Anges qui vinrent, l'un du Midi, l'autre de l'Orient ; l'Ange du Midi était dans un char attelé de deux chevaux blancs dont les rênes avaient la couleur et l'éclat de l'aurore ; mais quand ils furent près de lui, dans le ciel, il ne vit plus ni les chars ni les chevaux. L'Ange de l'Orient, vêtu de pourpre, et l'Ange du Midi, vêtu d'hyacinthe, accoururent comme deux souffles et se confondirent : l'un était un Ange d'Amour, l'autre était un Ange de Sagesse. », t. XI, p. 782.

type de vision introduit au cœur du réalisme l'excès, signe de la transcendance, et crée de ce fait une rupture dans le temps, ainsi suspendu. Elle nous transporte à la fois sur terre et dans les cieux, « sur la frontière du Visible et de l'Invisible », au sein, comme le dit Von Balthasar dans *La Dramatique divine*, d'« une réalité qui surplombe la distance entre ciel et terre, mais sans la supprimer [...] chaque vision opère une coupe transversale dans le plan ciel et terre [...] ce qui permet de constater une certaine intensification du jeu dramatique »⁸. Le temps devient espace, instaurant une subversion des catégories spatio-temporelles. Mais cet entre-deux neutre est-il utopique et uchronique, est-il le temps sacré des mythes ou est-il par excellence le « lieu intermédiaire » de la comédie ou de la tragi-comédie⁹, à la fois cathartique et apocalyptique, dans la mesure où il révèle un secret qui était pourtant déjà donné d'emblée mais invisible ? Dans *La Comédie humaine*, chaque individu est une monade, un solitaire, à la fois acteur et spectateur du jeu social, mais ces rôles séparés composent un jeu unique, qui reçoit son sens de leur interaction. Mélodrame divin, tendant vers ce silence qui est au centre de la Parole, la représentation s'approche ainsi de l'image de l'impuissance, à la fois tragique et comique, superbement donnée par *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Mais elle la transcende en faisant de nous des visionnaires à chaque apparition de personnage par le pouvoir de l'expression métaphorique.

Symboles et allégories

Le symbolisme quaternaire de la vision d'Ezéchiel, archétype de toute totalité manifestée et issu de la nature elle-même, est peut-être plus important que les animaux eux-mêmes. Il y a quatre saisons, quatre points cardinaux, quatre âges de la vie. On ne s'étonnera donc pas que l'herméneutique des Pères de l'Eglise et la Cabale ait vu tour à tour dans les quatre Vivants les quatre grands prophètes, les quatre archanges (Gabriel, Raphaël, Michel et Uriel), les quatre camps des fils de Jacob (Ephraïm, Juda, Dan, Ruben), les quatre Alliances (Abraham, Noé, Moïse, Jésus), les Evangélistes ou les pères de l'Eglise (St Augustin, St Ambroise, St Jérôme, St Grégoire le Grand). Balzac en fait grand usage, groupant souvent ses personnages par quatre comme les quatre vieillards de *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, chargés chacun de quatre arrondissements, images des quatre évangélistes, ou les quatre faces du carré que constituent dans *Séraphîta* l'espérance, la charité, la foi et la prière.

Mais ce sont les animaux eux-mêmes qui nous intéressent ici, car leur récurrence crée un réseau de signification souterrain qui donne un sens particulier à la comparaison entre l'Animalité et l'Humanité, annoncée dans l'« Avant-propos » comme l'idée première de *La Comédie humaine*. D'abord sont-ils vraiment des animaux ? Au chapitre I d'Ezéchiel, seul le mot Vivants (*Hayyot, Zoa, animalia*) est employé pour décrire ces êtres imaginés d'après l'iconographie du monde moyen-oriental environnant et la tradition israélite, en particulier le Temple de Jérusalem. Ces êtres hybrides, mêlant des traits humains à des traits animaux ne seront appelés chérubins qu'à partir du chapitre 10. Ils évoquent soit les taureaux ailés à face humaine qui gardaient les abords des palais assyriens, soit les génies humains à tête d'aigle figurés aux deux côtés du disque ailé¹⁰. On

⁸ Hans Urs Von Balthasar, *La Dramatique divine*, vol. III, *L'Action*, Lessius, 1990, p. 17-21.

⁹ Voir Northrop Frye, *Le Grand Code*, p. 156.

¹⁰ Eugène Goblet d'Alviella, *Archéologie et histoire religieuse. Hiéroglyphie*, Geuthner, 1911, t. I, p.37.

les retrouve d'ailleurs sculptés sur les murs du temple au chapitre 41 d'Ezéchiel. Genoude, traducteur de la Vulgate, explique comment ce mot est arrivé à son sens actuel d'angelot blond et joufflu par le fait que certains exégètes font dériver le mot chérubins d'une racine chaldéenne *rbi* exprimant la ressemblance et le traduisent par « comme des enfants ». Balzac l'emploie généralement ainsi, sauf dans *Séraphîta*, où le pasteur Becker dit « J'ai osé me demander pourquoi les gigantesques démons Enakim et Héphilim venaient toujours combattre les chérubins dans les champs apocalyptiques d'Armageddon. J'ignore comment les Satans peuvent encore discuter avec les Anges »¹¹ ? Balzac connaît l'étymologie hébraïque du mot séraphin, formé sur la racine *saraph* brûler¹², et évoquant aussi par cette brûlure des serpents venimeux¹³, ce qui expliquerait l'étrange comparaison de Séraphîta avec une sirène et la rapprocherait du personnage mythique de Mélusine. Mais il ne connaît sans doute pas le mot *keroubim* qui trouve son origine la plus avérée dans une racine trilitère *kerb* sémitique, plutôt akkadienne, utilisée dans un contexte religieux, et particulièrement pour des images ou des statues d'apparences très diverses. Le terme connote une apparence atypique, une fonction théophanique et une nature symbolique. Chez ces êtres, la morphologie humaine est au premier plan comme chez les Sphinx ou les griffons¹⁴, qui leur ont probablement servi de modèles, puisqu'elle constitue les parties vitales telles que la tête et la poitrine. C'est pourquoi ces êtres vivants symbolisent l'Homme dans sa forme à la fois la plus parfaite et la plus bestiale. Toutefois, les quatre visages ont leur symbolisme propre ayant rapport à l'animal respectif. L'Homme représenterait la force intelligente, le lion la force brutale, le bœuf la force passive et l'aigle la faiblesse active ou lâcheté. Dans la Bible, le Lion est le plus féroce des animaux (Nb 23:24 ; Jg 14:18 ; 2 S 1:23), l'aigle est l'oiseau le plus imposant (Dt 28:49 ; 2 S 1:23 ; Jé 48:40), le bœuf est l'animal domestique le plus estimé (Pr 14:4 ; Jb 21:10 ; cf. Ex 21:37). Et l'homme, bien sûr, les domine tous (Gn 1:28 ; Ps 8:7)¹⁵. Les quatre Vivants ont été associés aux Évangélistes par les Pères de l'Église dans les premiers siècles du christianisme et ont été considérés comme leurs attributs respectifs. Après Irénée de Lyon, Ambroise, puis Jérôme (348-420) donnent l'explication de ce choix, qui a d'ailleurs varié : l'homme – symbole de l'Incarnation – pour Matthieu qui commence son Évangile par la généalogie du Christ ; le bœuf ou le taureau, animal sacrificiel – symbole de la Passion –, pour Luc dont le texte débute par le

¹¹ *Séraphîta*, CH, XI, p. 775.

¹² Une note de l'*Album* de Balzac atteste qu'il connaît le mot hébreu et s'y réfère, même si sa transcription est approximative : « Le sujet de [Zaraphîtus rayé 1 Zaraph rayé 2] Séraphîta ». Le thème de l'amour brûlant – sexuel, affectif et mystique – est en effet au cœur du roman.

¹³ La plupart des historiens de la Bible considèrent que les *seraphim* bibliques sont dérivés des *uraei* égyptiens, ces cobras dotés d'ailes symbolisant la fonction protectrice. Les premières traductions de la Bible hébraïque en grec traduisaient d'ailleurs le mot par « serpents ». Mais, progressivement, la référence aux serpents a été occultée, car les serpents ont une connotation négative dans le monde grec (voir Méduse et sa chevelure de serpents, qui faisait mourir d'effroi ceux qui la regardaient). C'est particulièrement vrai concernant le livre d'Isaïe, où les séraphins apparaissent volant au dessus de Dieu. Au fil du temps, les séraphins ont été représentés comme des créatures ailées, souvent à forme humaine.

¹⁴ Le griffon est un animal qui possède la tête et la poitrine d'un aigle et le reste du corps d'un lion. C'est la parfaite image de l'union du fixe et du volatile, du Soufre et du Mercure si l'on préfère. C'est à proprement parler l'union des deux natures obtenue au cours du premier œuvre alchimique (voir Patrick Rivière, *L'Alchimie. Science et mystique*, De Vecchi, 1994).

¹⁵ Un Midrash d'Exode 15:1 déclare : « Quatre sortes d'êtres honorables furent créées dans le monde : le plus honorable de tous, l'homme ; parmi les oiseaux, l'aigle ; parmi les animaux domestiques, le bœuf ; et parmi les animaux sauvages, le lion. Et tous se trouvent sous le char du Dieu Saint », 143 Cité par Moshe Greenberg, « Ezekiel's vision : literary and iconographic aspects », *History, Historiography and Interpretation, Studies in Biblical and Cuneiform Literatures*, sous dir. H. Tadmor et M. Weinfeld (Jerusalem, The Magnes Press, 1983), p. 165. La citation est traduite de l'anglais par Vincent Miéville, *Les Chérubins dans la Bible et dans l'histoire. Mémoire de maîtrise présenté en 1996 à la Faculté Libre de théologie évangélique de Vaux-sur-Seine (France)*.

sacrifice offert par le prêtre Zacharie au Temple ; le lion – symbole de la Résurrection – désigne Marc, qui commence par évoquer la voix de Jean-Baptiste qui crie dans le désert ; enfin, l'aigle, seul animal à monter haut dans le ciel et à pouvoir regarder le soleil en face, symbolise l'Ascension et représente Jean, qui compare la Parole de Dieu à la « véritable lumière qui a fait le monde et qu'il faut contempler ». Mais surtout l'exégèse patristique fait des Vivants le spectre révélateur d'abord de la vraie nature du Christ, homme parce que né de Marie, taureau parce que victime, aigle parce que ressuscité et lion parce qu'il est fort. Ensuite des constituants fondamentaux de la Création dans sa totalité. Enfin de l'homme accompli. La métaphysique des Quatre Vivants, qui est celle de la transfiguration, fournit la trame des grandes œuvres romanesques du XIII^e siècle comme *La Queste du Graal*. Swedenborg s'en inspirera. Mais auparavant la mystique juive la plus ancienne met cette vision en corrélation avec les quatre lettres du Nom Ineffable de Dieu YHWH et fait des chérubins les porteurs de la lumière divine. Puis la Cabale les relie à l'arbre séphirothique, interprétation qui débouche sur une compréhension anthropologique, l'aigle correspondant à la tête, le lion au thorax, le taureau au ventre, l'homme à la combinaison intégrée des trois étages puis à la structure ésotérique de l'Homme à savoir : l'esprit ou *neschamah*, l'âme ou *ruach*, le corps astral ou *nepesch* et le corps physique ou *gouph*.

Le texte balzacien est nourri des images des bestiaires du Moyen Âge, genre ancien antérieur au Christianisme, puis christianisé. Ces recueils de fables associent des comportements animaliers – réels ou imaginaires – à des interprétations religieuses, fondées sur le péché originel qui a détruit l'harmonie existant entre hommes et animaux, et liant généralement la Bible hébraïque à l'Évangile selon la méthode d'interprétation typologique. Un anonyme alexandrin du II^e siècle traduit en latin, le *Physiologus*, attribué tantôt à Salomon, tantôt à Aristote, constitue une sorte de Légende dorée des bêtes. Dans son *Speculum ecclesiae*, qui en est dérivé, Honorius d'Autun met en relation un épisode de la vie du Christ, un élément qui le préfigure dans l'Ancien Testament et un comportement animalier. Ces bestiaires ont donc un sens symbolique et un caractère apologétique. De plus, la représentation du tétramorphe est un des thèmes favoris de l'art religieux du Moyen Âge.

Tentons de comprendre le système d'oppositions que ces animaux introduisent ou entérinent dans *La Comédie humaine*, en gardant à l'esprit que pour Swedenborg les chérubins désignent la Parole divine et sa garde, puisqu'ils entourent le Seigneur, qui les plaça à l'entrée est du jardin d'Eden après qu'Adam et Eve en eurent été chassés¹⁶.

Selon Michel Pastoureau¹⁷, le symbole médiéval se construit presque toujours autour d'une relation de type analogique, c'est-à-dire appuyée sur la ressemblance – plus ou moins grande – entre deux mots, deux notions, deux objets, ou bien sur la correspondance entre une chose et une idée. Plus précisément, la pensée analogique médiévale s'efforce d'établir un lien entre quelque chose d'apparent et quelque chose de caché ; et, principalement entre ce qui est présent dans le monde d'ici-bas et ce qui a sa place parmi les vérités éternelles de l'au-delà.

Le lion est investi dans la littérature chrétienne de trois « natures » qui lui donnent une dimension christique : poursuivi par les chasseurs, il efface ses traces comme le

¹⁶ *L'Apocalypse révélée, dans laquelle sont découverts des mystères qui y sont prédits et qui ont été cachés jusqu'à présent*, traduit du latin par J. P. Moët, Treuttel et Würtz, 1823, chapitre quatrième, p. 211.

¹⁷ *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Seuil, Coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2004, p. 17.

Christ, « notre lion céleste [...] dissimula aux intelligences humaines les traces de sa nature divine » selon Pierre de Beauvais ; deuxièmement, il dort les yeux ouverts, comme Jésus dort sur la croix tandis que veillait sa nature divine. Troisième vertu : par son souffle et ses rugissements, il donne vie à ses petits trois jours après qu'ils sont mort-nés, comme Dieu ressuscite son Fils au troisième jour. De plus, le lion, qui épargne les bêtes faibles et les petits animaux, et ne s'attaque à l'homme que poussé par une très grande faim, est un modèle pour « les hommes de haut rang », qui doivent épargner les pauvres et les faibles. Ce n'est qu'à partir du XII^e siècle que, sous l'influence de l'Église, le lion devient le roi des animaux, détrônant l'ours. Pour Swedenborg, il représente « la puissance du divin Vrai qui procède du Seigneur »¹⁸, lui-même comparé à un lion. Il s'avère toujours positif chez Balzac, lecteur de Lavater, pour qui « un homme avec le profil du front et du nez d'un lion ne serait certainement pas un homme ordinaire [ces particularités étant] l'expression de force majestueuse et de fière prétention »¹⁹. Le swedenborgiste d'*Ursule Mirouët*, cet « homme extraordinaire, doué par la foi d'une incalculable puissance, et disposant des pouvoirs magnétiques dans toutes leurs applications », est ainsi décrit :

Non seulement ce grand inconnu, qui vit encore, guérissait par lui-même à distance les maladies les plus cruelles, les plus invétérées, soudainement et radicalement, comme jadis le Sauveur des hommes ; mais encore il produisait instantanément les phénomènes les plus curieux du somnambulisme en domptant les volontés les plus rebelles. La physionomie de cet inconnu, qui dit ne relever que de Dieu et communiquer avec les anges comme Swedenborg, est celle du lion ; il y éclate une énergie concentrée, irrésistible. Ses traits, singulièrement contournés, ont un aspect terrible et foudroyant ; sa voix, qui vient des profondeurs de l'être, est comme chargée du fluide magnétique, elle entre en l'auditeur par tous les pores. Dégoûté de l'ingratitude publique après des milliers de guérisons, il s'est rejeté dans une impénétrable solitude, dans un néant volontaire.²⁰

Le lien entre aspect animal, pouvoir miraculeux et victime divine communiquant avec les anges est parfaitement exprimé. Le medium est aussi le message, la vision commence avant même le début de la passe magnétique par l'apparition du magnétiseur lui-même. L'image de Marc, premier des évangélistes, est sous-jacente. Elle est beaucoup plus évidente encore chez un personnage dont on croyait vraiment tout savoir, y compris son identification à Balzac lui-même, et dont le nom, longuement expliqué par le narrateur, semblait avoir révélé tous ses secrets, celui de Z. Marcas. Et pourtant je n'avais pas moi-même remarqué que ce nom était formé sur Marc, ce qui donne un supplément de signification à son portrait et à son histoire :

L'animal de Marcas était le lion. Ses cheveux ressemblaient à une crinière, son nez était court, écrasé, large et fendu au bout comme celui d'un lion, il avait le front partagé comme celui d'un lion par un sillon puissant, divisé en deux lobes vigoureux. Enfin, ses pommettes velues que la maigreur des joues rendait d'autant plus saillantes, sa bouche énorme et ses joues creuses étaient remuées par des plis d'un dessin fier, et étaient relevées par un coloris plein de tons jaunâtres. Ce visage presque terrible semblait éclairé par deux lumières, deux yeux noirs, mais d'une

¹⁸ *L'Apocalypse révélée*, chap. cit., p. 216.

¹⁹ *L'Art de connaître les hommes d'après les traits de la physionomie*, Par Jean-Gaspard Lavater, Depélafol, 1820, p. 198, 205, 208.

²⁰ *Ursule Mirouët*, CH, III, 826.

douceur infinie, calmes, profonds, pleins de pensées. S'il est permis de s'exprimer ainsi, ces yeux étaient humiliés.²¹

Ses voisins le caractérisent par des notions antithétiques, « abaissement » et « grandeur », « puissance » et « résignation ». « Il avait fait gratuitement ses études dans un séminaire, et s'était refusé à devenir prêtre » (p. 841), croyant servir mieux son pays dans la sphère politique par son intelligence et sa culture. Il est donc aussi savant que Marc, surnommé ainsi à cause de sa connaissance du grec. Comme Jean-Baptiste, évoqué par Marc, Marcas est aussitôt associé au désert et surnommé « Les ruines de Palmyre au désert » (p. 835). Plus loin, « La méditation avait étendu comme des déserts autour de lui » (p. 845). Cet être d'exception incarne la supériorité vraie, destinée à l'incompréhension et à la souffrance dans une société cynique et matérialiste. Balzac se conforme à l'idée cabalistique de la signification ontologique des noms, en vouant d'emblée Marcas à une fatalité non seulement politique, mais métaphysique. Plus rêveur qu'homme politique, plus révolté que capable de formuler un programme, c'est en somme un artiste de la politique, appelé au martyre comme le Christ et ses disciples. Car « Véritable « Christ de la pensée », l'artiste « est l'apôtre de quelque vérité, l'organe du Très-Haut qui se sert de lui, pour donner un développement nouveau à l'œuvre que nous accomplissons tous aveuglément. Il écoute une voix intérieure ou voit une lumière éclatante, invisible au commun des mortels »²². D'ailleurs la référence biblique est constante dans la nouvelle, donnant à la situation de Marcas et de ses amis Juste et Charles Rabourdin, deux autres « martyrs ignorés » dont les noms sont tout un programme, une dimension exemplaire : « il y a pour les hommes supérieurs des *Schibboleth*, et nous étions de la tribu des lévites modernes, sans être encore dans le Temple » (p. 846). Même si Balzac feint d'en écarter la dimension chrétienne de la charité, il souligne la résignation évangélique de ces modernes apôtres voués au martyre dans la sphère de l'abstractivité²³.

D'autres lions balzaciens ont cette dimension, Grodninsky, renvoie à Hoëné Wronski, type de l'esprit supérieur, dans *Les Martyrs ignorés*. Wilfrid dans *Séraphîta*, qui, lui aussi ressemble à Balzac avec ses cheveux noirs, ses « yeux pleins de pensées humaines, un cœur qui verse des torrents de lave dans les mots que sa bouche prononce » est « calme et soumis comme le lion qui, lancé sur sa proie dans une plaine d'Afrique, reçoit sur l'aile des vents un message d'amour, et s'arrête »²⁴. Il passe de l'amour terrestre à l'amour divin. Car selon *L'Apocalypse révélée* de Swedenborg, « le lion signifie le vrai dans la puissance [...] le divin vrai de la Parole »²⁵. C'est d'ailleurs Jéhovah qui est appelé lion, la puissance du divin vrai qui procède du Seigneur étant représentée par le lion. Avec son regard de lion, son expérience du désert et son cou de taureau, Montriveau, martyr en puissance, va être soumis à l'amour spirituel après avoir cherché en vain l'amour charnel.

Pour Lavater, le nez aquilin signale « les hommes de grand cœur » et dénote

²¹ Z. *Marcas*, CH, t. VIII, p. 834.

²² *Des artistes*, OD., t. II, p.716.

²³ « Marcas avait peur de regarder, moins pour lui que pour ceux sur lesquels il allait arrêter son regard fascinateur ; il possédait une puissance, et ne voulait pas l'exercer ; il ménageait les passants, il tremblait d'être remarqué. Ce n'était pas modestie, mais résignation, non pas la résignation chrétienne qui implique la charité, mais la résignation conseillée par la raison qui a démontré l'inutilité momentanée des talents, l'impossibilité de pénétrer et de vivre dans le milieu qui nous est propre. », Z. *Marcas*, CH, t. VIII, p. 835.

²⁴ *Séraphîta*, CH, t. XI, p. 796

²⁵ *L'Apocalypse révélée*, ch. cit., p. 213.

« quelque chose de grand et de majestueux »²⁶. Selon Swedenborg, l'aigle signifie la connaissance par son vol et par ses yeux perçants. « S'élever avec ses ailes comme des aigles, c'est être élevé dans les connaissances du bien et du vrai, et delà dans l'intelligence »²⁷. En face de Wilfrid, le vieux David est désigné par l'aigle, symbole de Jean, auteur du dernier Evangile et de l'Apocalypse, « aigle des Mystiques », comme l'écrit Balzac dans la *Préface* du *Livre Mystique*. Après la Tentation de Séraphîta, ce cadavre vivant ressuscite comme dans un autre passage d'Ezéchiel sur les ossements desséchés (37,1-14) et « La vapeur confuse de son œil se fondit sous une lueur venue de l'âme et qui le rendit par degrés brillant comme celui d'un aigle, intelligent comme celui d'un poète » (p. 799). La comparaison s'éclaire alors. Les aigles, ce sont pour Balzac les visionnaires comme lui-même cet « œuf d'aigle couvé chez des oies »²⁸ et, dans *La Comédie humaine*, le vieux David, serviteur de Séraphîta, et les poètes comme Dante, le voyant par excellence, avec son « grand œil d'aigle ». Mais aussi Lucien de Rubempré, sauvé in extremis de l'indignité par la poésie. Mme de Bargeton lui dit « Dieu vous garde d'une vie atone et sans combats, où les ailes de l'aigle ne trouvent pas assez d'espace »²⁹. Et David Séchard dit de lui au début du roman « Au bœuf l'agriculture patiente, à l'oiseau la vie insouciant, [...]. Je serai le bœuf, Lucien sera l'aigle »³⁰. « Après le départ de son beau-frère pour Paris, David Séchard, ce bœuf, courageux et intelligent comme celui que les peintres donnent pour compagnon à l'évangéliste, n'eut qu'une idée, celle de faire une grande et rapide fortune, moins pour lui que pour Ève et pour Lucien, ces deux charmants êtres auxquels il s'était consacré »³¹.

L'hébreu emploie dans Ezéchiel le mot *shor*, qui peut signifier taureau, bœuf ou veau. La Septante écrit en grec *moschos*, la Vulgate écrit *bovis*, de *bos* avec la même polysémie, qui n'existe pas en français. Pour Lavater, « Le bœuf est un animal à grosse tête, front large, gros yeux, bouche large, nasaux larges, gros flancs, panse assez rebondie. Les hommes répondant au type de cet animal seront ignares, sans jugement, indolents dans la parole et dans l'action, assez lents, plus propres à être dirigés qu'à diriger; ils ne seront pas cependant dépourvus d'honneur et de justice, et seront courageux »³². Le bœuf, le veau ou le taureau, c'est Luc, auteur du 3^e Évangile et des Actes des Apôtres et médecin d'Antioche. Pour Swedenborg, le veau « désigne le divin vrai de la Parole, qui affecte les esprits et ainsi les remplit de science »³³. C'est le cas en particulier du juge Popinot, vraie figure évangélique, dont l'apparence cache un héroïsme du quotidien :

Ses gros genoux, ses grands pieds, ses larges mains contrastaient avec une figure sacerdotale qui ressemblait vaguement à une tête de veau, douce jusqu'à la fadeur, mal éclairée par des yeux vairons, dénuée de sang, fendue par un nez droit et plat, surmontée d'un front sans protubérance, décorée de deux immenses oreilles qui fléchissaient sans grâce³⁴.

Dans *Les Chouans*, Marche-à-terre, qui incarne dans le système balzacien la sauvagerie bretonne, caractérisée, comme l'a montré Max Andréoli, par la puissance

²⁶ *Op. cit.*, t. IX, p. 205.

²⁷ *L'Apocalypse révélée*, ch. cit., p. 214.

²⁸ *LH*, II, 146.

²⁹ *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 210.

³⁰ *Ibid.*, 147.

³¹ *Ibid.*, 559.

³² *Op. cit.*, t. IX, p. 105.

³³ *L'Apocalypse révélée*, ch. cit., 216.

³⁴ *L'Interdiction*, *CH*, III, 431.

concentrée et la maîtrise stoïque de soi, est

(...) trapu, large des épaules, [et a] une tête presque aussi grosse que celle d'un bœuf, avec laquelle elle avait plus d'une ressemblance. Des narines épaisses faisaient paraître son nez encore plus court qu'il ne l'était. Ses larges lèvres retroussées par des dents blanches comme de la neige, ses grands et ronds yeux noirs garnis de sourcils menaçants, ses oreilles pendantes et ses cheveux roux appartenaient moins à notre belle race caucasienne qu'au genre des herbivores. Enfin l'absence complète des autres caractères de l'homme social rendait sa tête nue plus remarquable encore.[...]. La grossièreté de cet homme taillé comme à coups de hache, sa noueuse écorce, la stupide ignorance gravée sur ses traits, en faisaient une sorte de demi-dieu barbare. Il gardait une attitude prophétique et apparaissait là comme le génie même de la Bretagne, qui se relevait.³⁵

Il se caractérise par « une incroyable férocité, un entêtement brutal, mais aussi la foi du serment; l'absence complète de nos lois, de nos mœurs, de notre habillement, de nos monnaies nouvelles, de notre langage, mais aussi la simplicité patriarcale et d'héroïques vertus »³⁶. Tous ces personnages bovins de *La Comédie humaine* ont donc en commun une forme de fanatisme, celui de la terre bretonne pour le chouan, celui de l'amitié et du dévouement pour David, celui de la bienfaisance pour Popinot, fanatisme et esprit de sacrifice qui seront ceux de Charles Bovary.

Enfin Matthieu, l'homme-ange, c'est Séraphîta, incarnation de la Résignation, « figure aux pieds de laquelle rampent les Formes et les Espèces de l'Animalité pour reconnaître leur chemin »³⁷. Elle plane au-dessus de l'impétuosité, de la colère, de la révolte, caractéristiques de l'animal en l'homme, symbolisé par Wilfrid et de l'Animalité en général représentée dans l'Apocalypse et introduite dans le roman par « L'Oiseau qui a les ailes de l'aigle et les pattes du lion, une tête de femme et la croupe du cheval, l'Animal s'est abattu, lui a léché les pieds, promettant sept cents années d'abondance à sa fille bien-aimée »³⁸.

Pour Balzac, les lois de la physionomie sont exactes, non seulement dans leur application au caractère, mais encore relativement à la fatalité de l'existence. Il y a des physionomies prophétiques. S'il était possible, et cette statistique vivante importe à la Société, d'avoir un dessin exact de ceux qui périssent sur l'échafaud, la science de Lavater et celle de Gall prouveraient invinciblement qu'il y avait dans la tête de tous ces gens, même chez les innocents, des signes étranges. Oui, la Fatalité met sa marque au visage de ceux qui doivent mourir d'une mort violente quelconque !³⁹

Toutes ces comparaisons entrent dans son système, dans la mesure où elles confirment la répartition des sphères sociales et métaphysiques et s'intègrent à sa conception de la nature et de la substance : « une seule substance et le mouvement ; une seule plante, un seul animal, mais des rapports continus »⁴⁰. Et elles ont de ce fait leur place dans la vision développée par Sigier de la continuité des êtres :

Par l'homme, disait-il, ces sphères créaient un monde intermédiaire entre l'intelligence de la brute et l'intelligence des anges. Selon lui, la Parole *divine* nourrissait la Parole *spirituelle*, la Parole *spirituelle* nourrissait la Parole *animée*, la Parole *animée* nourrissait la Parole *animale*, la Parole *animale* nourrissait la Parole *végétale*, et la Parole *végétale* exprimait la vie de la parole *stérile*. Les

³⁵ *Les Chouans*, CH, VIII, 914.

³⁶ *Ibid.*, 918.

³⁷ CH, XI, 849.

³⁸ *Ibid.*, 800.

³⁹ *Une ténébreuse affaire*, CH, VIII, 502.

⁴⁰ *Ibid.*, 827.

successives transformations de chrysalide que Dieu imposait ainsi à nos âmes, et cette espèce de vie infusoire qui, d'une zone à l'autre, se communiquait toujours plus vive, plus spirituelle, plus clairvoyante, développait confusément, mais assez merveilleusement peut-être pour ses auditeurs inexpérimentés, le mouvement imprimé par le Très-Haut à la Nature. [...] Devenant tout à coup physiologiste par instinct, il rendait compte des ressemblances animales inscrites sur les figures humaines, par des analogies primordiales et par le mouvement ascendant de la création. Il vous faisait assister au jeu de la nature, assignait une mission, un avenir aux minéraux, à la plante, à l'animal. La Bible à la main, après avoir spiritualisé la Matière et matérialisé l'Esprit, après avoir fait entrer la volonté de Dieu en tout, et imprimé du respect pour ses moindres œuvres, il admettait la possibilité de parvenir par la foi d'une sphère à une autre⁴¹.

Balzac a trouvé chez Ezéchiel et dans l'Apocalypse de Jean le merveilleux judéo-chrétien qui instaure le contraste le plus violent entre deux extrêmes, l'horreur apocalyptique et la félicité céleste, antithèse créatrice de la veine épique qu'il cultive. A cet exemple, s'adressant à la fois à notre œil externe et à notre œil interne, Balzac met en scène une faune à la fois humaine, monstrueuse et divine, qui exprime les Correspondances, le « lien mystérieux entre les moindres parcelles de la matière et les cieux », que Swedenborg appelle « Arcane céleste »⁴². Comme Lavater, théologien, pour qui « le moindre trait, la moindre inflexion du visage retracent la bonté et la sagesse du Créateur »⁴³, et à l'exemple des bestiaires médiévaux, il fait des animaux non seulement des images grotesques, mais des miroirs grossissants ou déformants des hommes qui occupent le centre de la Création, miroirs destinés à mettre en évidence la signification éternelle qui transparait mystérieusement au cœur du jeu temporel. A l'instar de Denys l'Aréopagite ou de Swedenborg, il instaure une hiérarchie spirituelle, qui fait de la terre « la pépinière du ciel ». Pour Pic de la Mirandole, toute la dignité de l'homme consiste à « égaler la vie des chérubins », c'est-à-dire à s'élever comme Paul aussi haut que possible jusqu'à ce que notre âme rationnelle (l'intellect actif d'Aristote) s'unisse à l'intellect agent, c'est-à-dire au feu séraphinique. L'image du trône divin vu par Ezéchiel et Jean, qui régit les Quatre Vivants, est pour Balzac, comme pour la pensée chrétienne, l'illustration de la parole de Paul dans les Actes des Apôtres : *In Deo vivimus, movemur et sumus* (Nous vivons, nous sommes, nous marchons dans Dieu même), qu'il cite dans *Séraphîta*. Selon saint Grégoire, la vision d'Ezéchiel représente par la face et les ailes des quatre vivants aperçus par le prophète, deux modes différents de saisir l'Écriture. D'un côté la connaissance claire et précise, objet d'enseignement, de l'autre le *volatus*, l'élan, le mouvement spirituel qui soulève l'esprit jusqu'à la contemplation et au ravissement. C'est ainsi qu'un roman comme *Séraphîta*, inspiré par l'exégèse judéo-chrétienne, fait passer deux humains de l'ordre des visions à celui de l'extase. Chemin mystique, au sens moderne du terme. Purification, illumination, perfection.

On voit comment le mythe, sous sa forme la plus spectaculaire, fait partie intégrante de la rhétorique balzacienne, qui s'apparente à celle du kérygme, défini par Northrop Frye comme mélange de métaphorique et d'existential. *La Comédie humaine* me semble avoir pour vocation non pas la description d'une société-spectacle, mais la révélation d'une vérité qui se déploie dans la texture même de l'expérience qu'en ont ses acteurs. J'ai essayé d'en faire la lecture contextuelle préconisée par Frye et par l'exégèse

⁴¹ *Les Proscrits*, CH, XI, 543.

⁴² *Séraphîta*, CH, XI, 779.

⁴³ Lavater, éd. cit., p. 92.

judéo-chrétienne et de mettre en évidence un réseau particulier d'images, producteur d'une « unité simultanée »⁴⁴ à l'intérieur de la gigantesque métaphore du titre qui attire notre attention sur l'infinie complexité de l'œuvre.

Anne-Marie BARON



Vision d'Ezéchiel, Raphaël, 1518, Palazzo Pitti, Florence

⁴⁴Northrop Frye, *Le Grand code*, Seuil, 1981, p. 63-64.