

L'ANDROGYNAT, BALZAC ET GAUTIER

L'ANDROGYNAT DU PERSONNAGE PRINCIPAL
DE DEUX ŒUVRES LITTÉRAIRES DU XIX^e SIÈCLE:
SÉRAPHÎTA D'HONORÉ DE BALZAC ET SPIRITE DE THÉOPHILE GAUTIER

Thèse présentée
à la Faculté des Études Graduées
en vue d'obtenir le grade
de Master of Arts

McMaster University

Avril 1994

© Copyright par Catherine Hélène Gloor

MASTER OF ARTS (1994)
(French)

McMaster University
Hamilton, Ontario

TITRE: L'androynat du personnage principal de deux œuvres littéraires du
XIXe siècle: Séraphîta d'Honoré de Balzac et Spirite de Théophile
Gautier

AUTEURE: Catherine Hélène Gloor, B.A. (Honours),
Université Concordia

DIRECTEUR DE THÈSE: Professeur Gabriel Moyal

NOMBRE DE PAGES: vi, 97

SOMMAIRE

Nous examinerons, dans ce travail, l'androgynat du personnage principal de deux œuvres littéraires du XIXe siècle français: Séraphîta, d'Honoré de Balzac, et Spirite, de Théophile Gautier. Nous verrons que deux types d'androgynat profondément différents se manifestent dans chacun des deux textes. Séraphîta se veut avant tout parfaitement ambiguë; elle échappe à toute tentative d'être mise dans une catégorie fixe, et en tant que lecteurs, nous nous trouvons toujours à réinterpréter sa nature. L'androgynat de Spirite, qui est inspiré du mythe de Platon, nous présente plutôt une image définie (et donc rassurante) de l'être androgyne. En nous appuyant sur les théories de Roland Barthes et d'Umberto Eco sur l'ouverture d'une œuvre, nous avancerons que le premier type d'androgynat contribue bien plus à l'ouverture d'une œuvre que le second type en ce qu'il nous offre un espace d'interprétations plus vaste.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de thèse, Professeur Gabriel Moyal, dont les conseils et commentaires ont beaucoup aidé à l'élaboration de ce travail. Je remercie également les deux autres membres de mon comité, Professeure Anna St. Léger-Lucas et Professeur Michael Kliffer, pour leur lecture soigneuse offerte dans les plus brefs délais.

J'aimerais en dernier lieu témoigner ma profonde reconnaissance envers mon compagnon, sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour. Ses encouragements continuels ainsi que nos nombreuses discussions sur Séraphîta et Spirite ont su mener à terme ce travail.

à Joey, ma moitié

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1	
Chapitre		
I	ÉTAT PRÉSENT DE LA RECHERCHE SUR <u>SÉRAPHÎTA ET SPIRITE</u>	8
	<u>Séraphîta</u>	8
	<u>Spirite</u>	22
II	THÉORIE	29
	Roland Barthes et Umberto Eco	34
	Synthèse	36
III	<u>SÉRAPHÎTA</u>	38
	Intrigue	38
	Les relations de Séraphîta avec Minna et Wilfrid	44
	Séraphîta en tant que personnage incertain	51
IV	<u>SPIRITE</u>	61
	Intrigue	61
	Rapports entre Spirite et Malivert	64
	Spirite en tant que personnage défini	67
	L'androgynat	75
SYNTHÈSE ET CONCLUSION		78
APPENDICE I:	Situation littéraire de <u>Séraphîta</u> et <u>Spirite</u>	83
APPENDICE II:	Multiple Sociosexualité, Androgynat et l'Art	90
ŒUVRES CITÉES		93

Introduction

Ce qui surprend, en lisant une première fois Séraphîta, d'Honoré de Balzac, et Spirite, de Théophile Gautier, c'est de trouver dans chacun des deux textes un être angélique tenant un rôle principal; les anges qui figurent dans la littérature assument généralement des rôles mineurs qui les relèguent à l'arrière-plan¹. Mais il n'en est pas ainsi pour le personnage principal de ces deux textes; ce sont réellement Séraphîta et Spirite qui déclenchent l'action et qui la soutiennent tout le long du récit.

Séraphîta raconte l'histoire d'une personne mystérieuse -Séraphîta justement- qui vit sur terre dans la prière, et attend le jour où elle sera prête à s'élever vers le monde spirituel. Ses seuls liens terrestres sont avec Minna et Wilfrid, qui s'éprennent très vite de l'étrange créature. Mais Séraphîta ne leur rend pas leur amour, ou, en tout cas, pas un amour qu'ils peuvent comprendre au premier abord: "Ne vois-tu pas quel est mon amour, un amour sans aucun propre intérêt, un sentiment plein de toi seul, un amour qui te suit dans l'avenir,

1

Mentionnons, comme exemples, Aurélia de Gérard de Nerval, ou La légende de Saint Julien l'hospitalier de Gustave Flaubert.

pour t'éclairer? car cet amour est la vraie lumière" (754)² confie-t-elle une fois à Wilfrid dans son sommeil. Séraphîta suscite plutôt chez ces deux personnages un état de frustration, surtout lorsqu'elle les invite à s'aimer l'un l'autre.

Dans Spirite, il est question d'une âme, ou d'un esprit, qui vient de l'autre monde, "des régions profondes, lointaines, énigmatiques, inaccessibles aux vivants" (85)³. Spirite revient à la sphère terrestre pour tenter de communiquer avec Guy de Malivert, son premier et unique amour, pour qui elle mourut dans ce monde, à l'âge de dix-huit ans. Malivert s'éprendra de cette âme, et la rejoindra dans l'au-delà seulement à la fin de la nouvelle.

Même si Séraphîta fut rédigé en 1835 et que Spirite paraît trente et un ans plus tard, en 1866, nous pouvons établir plusieurs rapprochements entre les deux textes, à part le fait que ces textes nous mettent en présence de deux anges en attente. Mentionnons, pour commencer, que le théosophe suédois Swedenborg est nommé explicitement dans les deux textes. Un autre exemple de rapprochement sont les propos féministes tenus par Séraphîta et par Spirite; toutes deux, en effet, s'en prennent à la situation des femmes vis-à-vis des hommes:

2

Honoré de Balzac Séraphîta, La Comédie humaine, vol. XI (Paris: Pléiade, 1980) 729-860. Nous nous référons désormais à cette édition.

3

Théophile Gautier, Spirite (Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1970). Nous nous référons désormais à cette édition.

Nous devons toujours vous [les hommes] plaire, vous délasser, être toujours gaies, et n'avoir que des caprices qui vous amusent. (Séraphîta, 750)

Que le sort des femmes est douloureux! (...) condamnées à l'attente, à l'inaction, au silence, elles ne peuvent, sans manquer à la pudeur, manifester leurs sympathies; il faut qu'elles subissent l'amour qu'elles inspirent et elles ne doivent jamais déclarer celui qu'elles ressentent. (Spirite, 144)

Mais le rapprochement le plus fascinant entre Séraphîta et Spirite est, sans aucun doute, la présence, chez les deux personnages principaux, de l'androgynat. C'est cette question, justement, qui nous intéresse dans cette recherche.

L'insertion d'un personnage androgyne dans ces deux textes ne doit pas nous surprendre grandement puisque Séraphîta et Spirite furent créés à une époque où sont ébranlées les catégories traditionnelles⁴. En fait, l'androgynat frappe avec "une fréquence remarquable" (Puleio, 69) plusieurs œuvres littéraires du XIXe siècle. Maria Teresa Puleio explique cet intérêt,

4

Le XIXe siècle met fin à l'idée de l'art en tant que séries de pratiques compartimentées, le syncrétisme étant de plus en plus exploité. Nous voyons apparaître dans ce qui sera plus tard considéré comme le "mouvement romantique", des œuvres où coexistent à l'intérieur de chacune d'elles, une multitude de styles: le roman de Balzac et la nouvelle de Gautier ont été eux-mêmes profondément influencés par deux "visages du romantisme", à savoir, le fantastique et le mysticisme. Nous renvoyons ceux qui sont intéressés à la situation littéraire de nos deux textes à notre appendice I.

dans son article "Le mythe de l'androgynisme, de l'érotisme à l'orphisme"⁵, de cette façon: "à l'époque romantique, le sentiment de la duplicité de l'homme s'accroît: le gouffre entre la réalité et l'idéal, la chair et l'esprit, l'ici et l'ailleurs se creuse encore et devient de plus en plus angoissant, au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle." (ibid.)

Ce sentiment d'angoisse amène selon elle, les écrivains du XIXe siècle à créer des personnages androgynes. Puleio nous parle, cependant, de l'ambivalence du mythe "qui joue sur plusieurs registres" (65). Effectivement, l'androgynisme peut se rapporter à l'ambiguïté sexuelle d'un personnage ou bien alors -comme selon le mythe platonicien- à la "reconstitution de la perfection originelle que l'homme ne parvient plus à réaliser en ce monde" (68). Mais l'androgynisme peut aussi présenter, selon l'auteure, l'image d'un hermaphrodite, ce monstre à deux sexes, "symbolisant les contradictions et les angoisses des artistes" (70); c'est ce qu'appelle Mircea Eliade, dans Méphistophélès et l'androgynisme⁶, la "dégradation du symbole" (123), qui a lieu vers la fin du siècle, chez les écrivains décadents.

Les représentations de l'androgynisme dans Séraphîta et dans Spirite diffèrent grandement non seulement par leur type, mais aussi par leur arrivée

5

Dans Studi di letteratura francese XVI (1990): 64-73.

6

(Paris: Gallimard, 1962).

dans les deux textes: Séraphîta est androgyne dès le début du roman, alors que Spirite ne se présente ainsi qu'à la fin de la nouvelle; cette dernière est donc, durant la nouvelle, androgyne "virtuel".

L'androgyne dans Spirite se rapproche du mythe de la reconstitution (c'est aussi ce que Puleio appelle "l'androgyne achevé", (65)) puisqu'il a lieu lorsque Spirite et Guy de Malivert se fusionnent en un seul être. Ce type d'androgyne est la première apparition "du point de vue littéraire" (ibid.) du mythe que l'on retrouve dans Le Banquet de Platon.

Dans ce texte, Platon fait rassembler chez Agathon plusieurs convives qui, à tour de rôle, discutent sur le Dieu Amour. Aristophane donne l'androgyne comme modèle de l'amour et commence son discours en expliquant l'origine de l'humanité. Selon le récit d'Aristophane, il existait à l'origine trois créatures sur terre: l'homme, la femme et l'androgyne. Ce dernier aurait eu la forme d'un oeuf⁷ ayant quatre bras, quatre jambes et deux visages (Le banquet⁸, 717). Mais la "force et [la] vigueur [de ces êtres parfaits] étaient extraordinaires, et grand [était aussi] leur orgueil" (717). Ils eurent la malheureuse idée d'essayer de se soulever contre les dieux. Comme punition,

7

"Rappelons que le cercle et la forme sphérique symbolisent, dès les cultures archaïques, la perfection et la totalité." (Puleio, 65)

8

Platon, Le Banquet, Oeuvres complètes vol. I, (Paris: Pléiade, 1950).

Zeus divisa en deux parties chacun de ces androgynes, et "ces êtres se retrouvèrent condamnés à rechercher cette autre moitié dont ils auraient été composés à l'origine." (Puleio, 66) Aristophane conclut son discours de cette façon:

Ainsi, c'est depuis un temps aussi lointain, qu'est implanté dans l'homme l'amour qu'il a pour son semblable:
l'amour, réassembleur de notre primitive nature; l'amour
qui, de deux êtres, tente d'en faire un seul, autrement dit,
de guérir l'humaine nature!

(Le banquet, 719)

L'androgynat dans Séraphîta ne concorde pas avec les différents mythes que nous propose Puleio. Le personnage de Séraphîta-Séraphîtüs n'est pas inspiré du récit de Platon, n'est certainement pas un monstre (quoique son ambiguïté, selon Puleio, annoncerait "déjà les créatures vicieuses, perverses même, de la littérature de la fin du siècle" (Puleio, 70)), et va beaucoup plus loin que de nous révéler une sexualité douteuse: c'est réellement un être indécidable. Comme nous le verrons, selon que Séraphîta se trouve devant un homme ou devant une femme, sa sexualité sera perçue différemment; mais même seule devant l'un d'entre eux, elle n'est jamais définissable. Et à la fin du roman, alors qu'elle s'élève au ciel pour devenir ange, la tentative de catégorisation échoue encore une fois.

Nous proposons de démontrer que l'androgynat de Séraphîta se veut avant tout aporique puisque parfaitement ambigu, alors que celui de Spirite, au

contraire, calme les lecteurs. Nous verrons que l'androgynat indécidable de *Séraphîta* nous amène à confronter toute la question de la construction sociale de la sexualité et contribue donc à l'ouverture du texte.

Le premier chapitre fera état de la recherche consacrée pendant les trente dernières années à la question de l'androgynat dans ces deux textes. Dans le deuxième chapitre, nous distinguerons deux types d'androgynat: le premier est inspiré du mythe platonique, le second remet en question les catégorisations de la représentation sociale du sexe. En nous appuyant sur les théories de Roland Barthes et d'Umberto Eco sur l'ouverture du texte, nous avancerons que le premier type d'androgynat en facilite l'ouverture plus que le second. Par ouverture, nous entendons la possibilité d'interprétations multiples au sens de L'Œuvre ouverte d'Eco. Les troisième et quatrième chapitres porteront respectivement sur Séraphîta et Spirite; et, enfin, notre conclusion présentera la synthèse de nos recherches.

Chapitre I

Etat Présent de la Recherche sur

Séraphîta et Spirite

SERAPHITA

L'androgynat est le sujet principal de la plupart des études consacrées à Séraphîta⁹. Le sens de ce terme est pourtant difficile à saisir. Rarement défini, le terme "androgyné" représente tantôt un être d'une parfaite totalité, tantôt un être à dualité interne ou ni l'un ni l'autre.

Les quatre premières études dont nous rendrons compte, c'est-à-dire celle d'Eliade, de Barbéris, de Frappier-Mazur et de Béguin, relèvent

9

Juliette Frolich s'intéresse surtout à l'espace hivernal norvégien dans "L'ange au pays des neiges: "Séraphîta", "L'année balzacienne 13 (1992): 319-31.

Jean Paris [Balzac (Paris: Balland, 1986) 256-76.] voit en Séraphîta une suite de dichotomies. L'opposition Séraphîta-Séraphîtüs n'en est qu'une parmi tant d'autres.

Dans La pensée de Balzac dans la Comédie-Humaine (Copenhague: Munksgaard, 1965), Per Nykrog laisse aussi de côté la question de l'androgynat de Séraphîta pour examiner plutôt sa relation avec Minna, David, Wilfrid et le pasteur.

Michel Nathan ["Les narrateurs du "Livre mystique", "L'année balzacienne 16 (1976): 165-84] prend note de la narration dans Séraphîta: 178-83.

l'aspect harmonieux et rassurant de Séraphîta. Gaston Bachelard ne fait pas entièrement partie de ce regroupement. Ce lecteur de Séraphîta note au début la coexistence, chez l'être androgyne, de traits féminins et masculins, ou son dualisme, mais finit par démontrer son uniformité pour nous laisser avec cette image rassurante. L'idée de Séraphîta en tant que mélange harmonieux de masculinité et de féminité, ou en tant que troisième sexe est donc avancée par ces cinq premiers critiques¹⁰. Richard Bornet et Henri Gauthier ne peuvent admettre que Séraphîta soit un être pur d'une nouvelle espèce ou d'un troisième sexe. Selon eux, elle doit se conformer à une catégorie déjà connue, homme ou femme. Seule Dorothy Kelly, comme nous le verrons, remarque dans le roman de Balzac l'inconfortable incertitude enveloppant Séraphîta et s'en réjouit, y voyant l'ultime jeu de Balzac. C'est que pour Kelly, la sociosexualité ne peut se réduire à des catégories biologiques fixes.

Dans le chapitre intitulé "l'androgyne au XIXe siècle"¹¹ où il est question principalement de Séraphîta, Mircea Eliade voit dans "le plus séduisant des romans fantastiques de Balzac" (121) la dernière grande version du mythe de l'androgyne dans la littérature européenne. Pour Eliade,

10

Mentionnons rapidement aussi Pierre-Georges Castex qui décrit Séraphîta comme un être sans sexe, un être "tout esprit" (Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant (Paris: José Corti, 1987) 204).

11

Mircea Eliade, Méphistophélès et l'androgyne (Paris: Gallimard, 1963) 121-4.

l'androgynat de Séraphîta est "une plénitude due à la fusion des deux sexes" (123), alors qu'un peu plus tard, dans la littérature décadente, le mythe de l'androgynite sera plutôt interprété comme un hermaphrodisme ou une juxtaposition morbide et érotique des deux sexes. Dans l'antiquité, explique-t-il, l'androgynat qu'incarne Séraphîta "constituait un modèle, parce qu'il impliquait, non le cumul des organes anatomiques [comme l'androgynat décadent] mais, symboliquement, la totalité des puissances magico-religieuses solidaires des deux sexes." (124)

Séraphîta représente donc un idéal, mais un idéal que l'on ne peut retrouver parmi nous. En effet, la perfection d'un androgynite est hors de notre monde: Séraphîta, c'est "l'apparition d'un nouveau type d'humanité, dans lequel la fusion des sexes aurait produit une nouvelle conscience" (123).

Dans "Le problème Séraphîtüs-Séraphîta"¹², Pierre Barbéris note que la tension entre les sexes a toujours actionné l'intrigue des romans de Balzac. En incorporant le mythe de l'androgynite dans un roman comme Séraphîta, Balzac nous propose donc une toute nouvelle recette puisque les relations entretenues ici sont entre un personnage à double sexualité et le reste des personnages (à sexualité déterminée) du roman. Selon Barbéris, "l'androgynite [sic] est l'un des moyens de réduire et de dépasser l'un des conflits qui

12

Dans Balzac: une mythologie réaliste (Paris: Larousse, 1971) 144-50.

déchirent le monde réel immédiat, et qui est le conflit né de la différence des sexes." (144)

Le mythe de l'androgynat vise donc à résoudre toute tension et à amener la paix. Un peu plus loin, Barbéris s'explique plus longuement; l'androgynat, c'est

le dépassement et l'annulation d'une Histoire dramatique et problématique. Avoir des enfants qui ne soient ni garçons ni filles (et donc qui n'aillent pas un jour se perdre auprès des filles ou se faire abîmer par des garçons), ou bien accéder soi-même à ce statut complet de l'homme qui ne souffrirait plus de ne pas être femme et de la femme qui ne souffrirait plus de ne pas être homme. (146)

Être homme ou femme, c'est-à-dire un individu incomplet ou partiel, constitue en soi un état tragique selon Barbéris. Seul l'androgynat, avec sa parfaite unité, n'évoque pas la tragédie. Et les relations entre hommes et femmes ne peuvent être, elles aussi, que tragiques puisque les hommes se "perdront" auprès des femmes et ces dernières "se feront abîmer" -tout ceci est inévitable: les intrigues des romans de Balzac telles que rappelées par Barbéris nous le démontrent bien¹³.

13

C'est le cas de Félix de Vandenesse et son "aventure sacrilège et traumatisante avec la sensuelle Arabelle Dudley" (145) et d'"Octave Husson dans Un début dans la vie (...) [qui] se laisse entraîner chez Florentine Cabirolle, danseuse à la Gaîté." (ibid.)

L'article de Lucienne Frappier-Mazur¹⁴ marque beaucoup d'ambition puisqu'il porte sur l'image de l'androgynat dans La Comédie humaine de Balzac. Il est tout d'abord utile de préciser que l'auteure définit l'androgynat comme la parfaite fusion de deux sexes et non pas comme la juxtaposition de deux parties séparées d'un hermaphrodite (253), et qu'elle ne diffère pas des autres critiques déjà mentionnés puisque l'androgynat est en fin de compte rassurant, selon cette auteure.

Pourtant, c'est le type hermaphrodite qui prédomine dans La Comédie humaine selon Frappier-Mazur. L'androgyne Séraphîta est en minorité. Des personnages comme la cousine Bette, Camille Maupin, de Marsay et la marquise de San Réal de La Fille aux yeux d'or sont des exemples d'hermaphrodites, "symbole[s] de la polarité des sexes au lieu de leur fusion" (256), ou en d'autres termes, de la division au lieu de l'unité.

La principale partie de l'article de Frappier-Mazur porte sur l'image de l'androgynat dans La Comédie humaine, qu'elle distingue en trois sous-groupes. Le premier est l'"[u]nion des deux natures et de l'homme et de la femme sans spiritualisation finale" (262) dont font partie "[d]es couples étroitement unis, tels Luigi et Ginevra dans La Vendetta" (263). Dans le deuxième sous-groupe, appelé l'"[u]nion spirituelle entre l'homme et la femme"

14

"Balzac et l'androgynat," L'année balzacienne (1973): 253-77.

(264), la dimension physique est éliminée: "Il s'agit bien de sublimation chez des êtres pour qui la réalisation physique est impossible, comme les amants du Lys" (265). Le dernier sous-groupe, dans lequel "Séraphîta se présente comme le meilleur point de référence" (267), est l'[u]nion physique et spirituelle conduisant à la communion avec le divin" (ibid.). L'étape de l'union physique et spirituelle, représentée par l'union des coeurs et des âmes de Minna et Wilfrid à Séraphîtüs-Séraphîta, amène les deux premiers un peu plus près du divin, alors que Séraphîta s'y assimile complètement, devenant androgyne parfait.

L'idée de l'androgyne en tant que créature d'un troisième ordre ne peut pas être plus claire qu'ici. Albert Béguin est, lui aussi, bien certain de la "non-appartenance terrestre" de Séraphîta, mais ne sait pas où la situer dans le temps: "Elle est androgyne parce qu'en un sens elle est antérieure au péché et à la séparation des sexes, ou encore douée par avance de l'unité qui sera restaurée un jour." (73)

Balzac lu et relu¹⁵, d'Albert Béguin, et en particulier son chapitre intitulé "Balzac visionnaire" a eu une puissante influence sur les études balzaciennes parce que ce texte proposait alors une interprétation radicalement différente de celles présentées par les critiques français jusque-là: Balzac ne devait plus être réduit à l'observateur ou à l'admirable peintre de sa société; il

15

(Paris: Éditions du Seuil, 1965) 72-7.

s'avère être un grand visionnaire. Ce qui ressort surtout de la lecture de Béguin est la vision religieuse de Balzac à l'époque de Séraphîta¹⁶:

C'eût été comme la preuve que le pouvoir du poète était capable de mettre au monde un être soustrait aux lois destructrices du temps et aux impuissances de la nature infirme. Mais si le poète (...) pouvait réaliser ce miracle, c'est que l'humanité avait le droit d'espérer (...) (72)

Séraphîta, cet androgyne, évoque pour Béguin un être au-delà de toute nature humaine, un être d'un autre ordre.

Bien que seule Séraphîta quitte, à la fin du roman, la terre, (une note tragique, selon Béguin) elle laisse derrière elle deux êtres transformés, Minna et Wilfrid, "mystiquement unis par leur amour" (75) pour elle, qui répandront son message: le couple Minna-Wilfrid "ressemblera à cette rencontre des êtres purs qui, chez les parents de Séraphîta, a été l'origine de l'ange. Et déjà l'on peut prévoir qu'à leur tour, Wilfrid et Minna engendreront un nouvel androgyne." (ibid.) La présence de Séraphîta sur terre donne confiance à l'humanité. Pour tous les critiques considérés jusqu'à maintenant donc, l'androgyne rassure.

La poétique de la rêverie¹⁷ de Gaston Bachelard est une étude de la rêverie idéalisante qui ne porte pas exclusivement sur Séraphîta ou sur Balzac.

16

Voir aussi Margaret Hayward, "Balzac's metaphysics in his early writings," Modern language review 69 (1974): 757-69.

17

(Paris: P.U.F., 1965).

Bachelard mentionne dans son deuxième chapitre le roman de Balzac pour remarquer tout d'abord la double nature de *Séraphîta*, avant de noter son ultime unité le jour de son assomption.

Dans ce deuxième chapitre, intitulé "Rêveries sur la rêverie: "animus"-*"anima"*", Bachelard rapproche *Séraphîta* (ce "poème d'androgynie" [sic], 75) de la psychologie de Jung. Cette association, qu'il n'est plus, depuis, le seul à remarquer¹⁸, est possible parce que "[d]e toutes les écoles de la psychanalyse contemporaine, c'est celle de C. G. Jung qui a le plus clairement montré que le psychisme humain est, en sa primitivité [sic], androgyne." (50)

Pour Jung, la nature première de chaque individu (c'est ce qu'il appelle notre inconscient) se compose de "puissances d'androgénéité [sic]." (ibid.) En effet, nous aurions tous en nous les deux puissances nécessaires d'*animus* et d'*anima* (ou en d'autres mots, du masculin et du féminin):

L'homme le plus viril, trop simplement caractérisé par un fort *animus*, a aussi une *anima* - une *anima* qui peut avoir de paradoxales manifestations. De même, la femme la plus féminine a, elle aussi, des déterminations psychiques qui prouvent en elle l'existence d'un *animus*. (53)

Ainsi, Bachelard nous présente *Séraphîta* comme "une véritable esthétique de la psychologie" (75) où *animus* et *anima* coexistent:

18

Voir aussi Henri Gauthier, *L'image de l'homme intérieur chez Balzac* (Genève-Paris: Droz, 1984) 213-218. et Jacques Comeaux, "Androgyny in Balzac's *Séraphita*," *Language Quarterly* 26.1-2 (1987): 43-5, 50.

Rappelons d'abord que le premier chapitre a pour titre Séraphîtüs, le second Séraphîta et le troisième Séraphîta-Séraphîtüs. Ainsi l'*être intégral*, somme de l'humain, est présenté successivement dans ses vertus actives de l'élément masculin, dans ses puissances de conservation par le féminin, avant que la synthèse en soit faite comme entière solidarité de l'*animus* et de l'*anima*. (ibid.)

La synthèse à la toute fin de l'*animus* et de l'*anima* en cet être androgyne forme, avec les personnages Minna et Wilfrid, ce que Bachelard appelle une rêverie à quatre pôles: l'union Séraphîtüs-Minna et l'union Séraphîta-Wilfrid. En se basant toujours sur les théories de Jung, Bachelard affirme que le rêveur androgyne Séraphîtüs-Séraphîta projette sur les êtres aimés non seulement sa propre *anima* -ou son élément féminin-, mais qu'il projette, à l'intérieur de cette rêverie quadripolaire, "un double d'une infinie bonté (*anima*) et d'une grande intelligence (*animus*)." (76) C'est pourquoi à la fin, "l'être androgyne qui condense les destins supra-terrestres du féminin et du masculin, quitte la terre en une "assomption" à laquelle participe tout un univers rédimé, [et] les êtres terrestres Wilfrid et Minna restent dynamisés par un destin d'idéalisation" (77). L'union de l'*animus* et de l'*anima* -la création de l'androgyne- n'a pu se réaliser qu'une fois les forces divines impliquées.

Richard Bomet fait écho dans son article intitulé "La structure symbolique de Séraphîta et le mythe de l'androgyne"¹⁹ à l'idée de la dualité de l'androgyne qu'a développée Gaston Bachelard. Plutôt que d'utiliser la

¹⁹ L'année balzacienne (1973): 235-52.

dichotomie jungienne animus-anima, il préfère emprunter à la philosophie chinoise ses deux principes fondamentaux, le "Yang" et le "Yin":

L'androgynisme, être masculin et féminin, solaire et nocturne, est la parfaite conjonction du "yang" et du "yin"; cette réunion des opposés en l'homme où s'équilibrent harmonieusement la chaleur et le froid, le sec et l'humide, l'activité et le repos est la condition essentielle d'une bonne santé. (250)

Mais pour Bornet, l'harmonie totale du "yang" et du "yin" ne se réalise pas; à la fin du roman, avec l'approche de l'été, la balance oscille pour le "yang", le principe solaire, "rompant ainsi l'équilibre des deux régimes antithétiques de Séraphîüs-Séraphîta" (250). Bornet interprète ce dénouement ainsi: "Dans une Passion où "l'heure de la Vie était nommée la Mort" (570), le "yang" l'emporte sur le "yin", assurant la victoire définitive du régime diurne dans une perspective messianique: "La communication de la LUMIERE [...] changeait l'Esprit en SERAPHIN" (582)" (250). Mais Bornet n'est pas le seul à ne pas voir en Séraphîta un être formé d'une fusion totale: Henri Gauthier préfère aussi voir dominer une de ses deux natures. Cette façon de voir les choses -de façon dichotomique- est moins problématique puisqu'il est impossible pour ces deux catégories (mutuellement exclusives) d'empiéter l'une sur l'autre.

Dans son introduction à Séraphîta (édition de la bibliothèque de la Pléiade, 1980) ainsi que dans son livre publié peu après intitulé L'image de

l'homme intérieur chez Balzac²⁰, Gauthier souligne la nature indéfinissable et indéterminable de Séraphîta. Selon Gauthier, Balzac aurait voulu désorienter son lecteur (1984, 201):

(...) Balzac a délibérément laissé cet être dans une indétermination dont il a ressenti la nécessité, non dès le premier écrit, mais au fur et à mesure que le personnage s'organisait avec la ligne de l'intrigue. La tendance féminine si vive dans le manuscrit a été atténuée par la suppression de détails trop frappants et un habile mélange de traits contradictoires.

(1984, 205)

Cette citation révèle aussi une position identique à celle de Richard Bornet et contraire à celle des critiques précédents: Séraphîta ne représente pas cette harmonieuse et primordiale unité. Avec ses traits masculins et féminins, Séraphîta ne constitue pas un tout; elle est divisée. Le personnage androgyne est définitivement ici un "être à deux natures" (1984, 199), et à "double sexualité" (1980, 722).

Mais Gauthier ne peut demeurer dans l'incertitude, contrairement à Dorothy Kelly. Il ne peut pas non plus accepter Séraphîta comme l'être d'une troisième nature ainsi que l'ont interprété les cinq premiers critiques. Il lui faut déterminer le sexe de Séraphîta. Il doit résoudre l'équivoque de Balzac, et il optera pour le sexe féminin. Bien que Balzac ait adouci dans son manuscrit la

20

(Genève-Paris: Librairie Droz, 1984).

tendance féminine, "elle demeure présente et même dominante dans le texte définitif" (1984, 205) selon Gauthier.

C'est que pour Gauthier, "il reste que l'idée d'ange est liée à la sublimation de la femme. Ce n'est pas sans raison que Balzac intitule son œuvre *Séraphîta* et non *Séraphîtüs* et qu'ainsi la nomment le pasteur Becker et les habitants du village." (1984, 210)

Dorothy Kelly se distingue de tous les autres critiques de Séraphîta dans son chapitre intitulé "Séraphîta, the fantastic, and the undecidable gender"²¹ parce que pour elle, le centre d'attention du texte de Balzac est cette incertitude, cette aporie enveloppant *Séraphîta*: "[Séraphîta] takes the moments of aporia (...) and turns them into its very subject." (155) Cette indécision n'est pas cependant, comme on l'a vu avec Henri Gauthier, un problème que l'on doit résoudre.

L'identité sexuelle de *Séraphîta* prête au doute tout au long du roman. Même à l'intérieur des chapitres intitulés "*Séraphîtüs*" et "*Séraphîta*", alors que l'on s'attend à découvrir les traits respectivement masculins et féminins du personnage, nous sommes étonnée par les infiltrations de traits du genre opposé. Kelly cite plusieurs exemples du roman, telle la scène où *Séraphîta* répond aux avances de Wilfrid par des paroles qui ont dû paraître

21

Fictional Genders: Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1989) 155-68.

bien choquantes pour ce dernier: "Vous voyez bien, mon ami, que je ne suis pas une femme. Vous avez tort de m'aimer" (Séraphîta cité par Kelly, 163).

Séraphîta, qui a pourtant joué pendant un moment le rôle féminin, rejette cette étiquette, refusant d'y adhérer plus longtemps; Kelly explique son geste ainsi:

By assuming both masculine and feminine identities, then neither one nor the other, she frustrates attempts to define her gender. Because of the impossibility of categorizing her sex, she uncannily suspends the ability to differentiate between male and female, calling their very definitions into question. Thus although Séraphîta accepts provisionally, perhaps playfully (in the Derridean sense), the identities given to her by others, in a second moment she refuses to be labeled either as a man or as a woman and affirms her difference from the definition. (ibid.)

Ainsi, l'identité sexuelle de Séraphîta est bien difficilement définie.

Ceci nous pousserait donc, selon Kelly, à remettre en question les définitions même de la masculinité et de la féminité.

Mais alors que nous hésitons à définir l'identité sexuelle de Séraphîta, nous devrions nous poser une question plus fondamentale: a-t-elle ou non un sexe? En effet, comme le rappelle Kelly, le père de Minna indique que jamais Séraphîta n'a été vue dans sa nudité. Il est donc impossible d'affirmer si oui ou non elle a un sexe et, encore une fois, l'incertitude règne: "the text precludes the possibility of any physical gender identity" (158).

Kelly voit aussi se refléter dans le paysage de la Norvège l'ambiguïté de Séraphîta. Le premier exemple qu'elle nous offre est celui de l'eau et de la

terre. Ces deux éléments nous sont tantôt présentés comme s'opposant l'un à l'autre ("l'image d'une lutte entre l'Océan et le granit, deux créations également puissantes: l'une par son inertie, l'autre par sa mobilité" Séraphîta cité par Kelly, 159) ou tantôt comme s'unissant l'un dans l'autre (le mélange des substances solides tels les coquillages amenés par la mer). L'étrange fleur que Séraphîta offre à Minna évoque aussi sa nature ambiguë: "the flower displays two distinct colors, which change from one to the other, just as Séraphîta alternately displays masculine and feminine traits." (161) Tout comme Séraphîta donc, on ne peut jamais définir la relation entre la mer et la terre ou la couleur de la fleur: "the very existence of contradictory structures [in the landscape details] informs us about her enigmatic being." (160-1)

L'impossibilité de définir Séraphîta, cette créature contradictoire, est l'essence du roman de Balzac. Dans la conclusion de son livre, Kelly note que Séraphîta et Monsieur Vénus de Rachilde sont deux textes du XIXe siècle appartenant à un genre autre que réaliste et qui "do not define feminine gender as a mirror of man's, but rather emphasize and problematize difference in their exploration of the linguistic and artificial basis of gender identity." (169)

Voilà ce qui rend l'interprétation de Kelly si unique: son implacable refus de synthétiser Séraphîta, et de résoudre le jeu de Balzac. Bien que nous développerons dans le prochain chapitre l'argument de Kelly, constatons ici

que, pour l'auteure, l'androgynat aporique de Séraphîta reproduit au mieux la multiplicité même de la sociosexualité.

SPIRITE

Ce qui est surprenant en lisant tout d'abord les diverses études consacrées à Spirite est le consensus général quant aux points d'intérêt relevés par les critiques ou à leurs interprétations de cette longue nouvelle de Théophile Gautier. En gros, trois éléments de l'œuvre suscitent l'intérêt des critiques de Spirite, quoique les deux derniers, il faut le dire, soient reliés: son côté autobiographique, son affinité avec Séraphîta et la présence du mythe de l'androgynisme dans les deux œuvres.

L'aspect autobiographique de Spirite nous ne importe pas dans le cadre de cette recherche, et c'est pourquoi nous aimerions plutôt passer immédiatement à ce que les critiques de Spirite ont à dire au sujet du roman de Balzac, parce que celui qui parle de Spirite discute aussi, presque inévitablement, Séraphîta, ou du moins en signale l'existence²².

22

Il existe une exception: Albert B. Smith (ni dans Ideal and reality in the fictional narratives of Théophile Gautier, ni dans Théophile Gautier and the fantastic).

Théophile Gautier connaissait très bien Séraphîta, et comme l'indique cette citation tirée d'une étude sur Balzac qu'il avait publiée en 1858 dans L'artiste, il vouait une grande admiration à ce roman:

... c'est une des plus étonnantes productions de la littérature moderne. Jamais Balzac n'approcha, ne serra de plus près la beauté idéale que dans ce livre: l'ascension sur la montagne a quelque chose d'éthéré, de surnaturel, de lumineux qui vous enlève à la terre. Les deux seules couleurs employées sont le bleu céleste, le blanc de neige avec quelques tons nacrés pour ombre. Nous ne connaissons rien de plus enivrant que ce début. Le panorama de la Norvège, découpée par ses bords et vue de cette hauteur, éblouit et donne le vertige. (Gautier cité par Richer, 44)

Sept années après avoir écrit ceci sur Séraphîta, Gautier se met à la rédaction de Spirite²³. Plusieurs critiques notent justement quelques similarités entre les deux œuvres. Castex²⁴, par exemple, relève que "les dernières pages de Spirite rappellent le dernier épisode de Séraphîta, où l'ange monte au ciel sous les regards éblouis de Wilfrid et de Minna." (245)

23

Il est intéressant de noter que Séraphîta est non seulement évoqué dans Spirite, mais aussi dans son poème "Symphonie en blanc majeur" publié dans Emaux et camées: "Des Groënlands et des Norvèges\ Vient-elle avec Séraphita?" (cité par Castex, 245)

24

Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant (Paris: Librairie José Corti, 1987).

Marie-Claude Schapira²⁵, qui s'intéresse à la géométrie du cercle dans Spirite, remarque que "[l]es sphères et les mouvements circulaires organisaient, de la même manière, l'univers de Séraphita [sic]." (242) Elle note aussi que Gautier emploie pour représenter Spirite les deux mêmes couleurs qui l'avaient tant fasciné dans Séraphita (241).

Mais Théophile Gautier se distancie de Séraphita par la rareté, dans sa nouvelle, de références religieuses: comme le dit Marcel Voisin²⁶, "Gautier se garde de sombrer dans le bavardage métaphysique" (267).

Jean Richer²⁷ est aussi du même avis, en faisant observer que "la portée philosophique" (44) de Séraphita est en grande partie anéantie dans Spirite. Natalie David-Weill²⁸ note que Séraphita, contrairement au personnage de Spirite, "appartient très peu à la terre, sa vie spirituelle est entièrement

25

Le regard de Narcisse: romans et nouvelles de Théophile Gautier. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1984.

26

Le soleil et la nuit: l'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier, (Bruxelles: Éditions de l'université de Bruxelles, 1981).

27

Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur, (Paris: A.-G. Nizet, 1981).

28

La femme dans l'oeuvre de Théophile Gautier: de la description à l'interprétation (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1988).

dirigée vers le ciel; Séraphitus\Séraphita [sic] vit uniquement pour se purifier (...)" (223).

Dans une étude portant sur Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier, Pierre Albouy²⁹ remarque que Spirite "se distingue de Seraphita [sic], non seulement par la légèreté de quelques scènes, mais surtout par l'absence de tout arrière-fond mystique" (601). Ce même auteur explique que le mythe de l'androgynie dans la nouvelle de Gautier "n'y renvoie à aucune doctrine philosophique ou religieuse. Il se rapporte à une double réflexion, d'ordre esthétique et existentiel." (ibid.) En effet, alors que Balzac utilise à grande dose la philosophie de Swedenborg pour expliquer l'origine de son personnage surnaturel, Gautier présente Spirite comme un idéal vers lequel on devrait s'orienter. Selon les mots de l'auteur, "elle exprimait l'idéal qu[e Malivert] rêvait et auquel l'infirmité humaine ne lui avait pas toujours permis d'atteindre; elle complétait le génie, elle perfectionnait la perfection, elle ajoutait à l'absolu!" (Spirite, 173)

On reconnaît dans plusieurs études consacrées à Spirite que Gautier a tenté de réaliser, dans cette nouvelle, l'expérience de l'idéal. En effet, en la lisant, "nous nous élevons avec l'idéal artistique tentant de s'arracher aux imperfections terrestres, nous nous rapprochons de Platon (...)" (Voisin, 234).

29

Pierre Albouy, "Le mythe de l'androgynie dans "Mademoiselle de Maupin", "Revue d'histoire littéraire de la France. 4 (1972): 600-8.

C'est que pour Gautier, la forme idéale est la fusion parfaite de deux êtres en un androgyne. Dans Spirite justement, il parvient à réaliser son modèle absolu: l'union de deux âmes, le retour idéal à la totalité originare est accomplie à la fin de la nouvelle lorsque Spirite et Guy de Malivert se confondent en une perle unique (Spirite, 215).

Dans l'article cité dans notre introduction, Maria Teresa Puleio explique que la fusion complète de ces deux personnages "résout enfin toutes les contradictions et les ambivalences de Théophile Gautier, son déchirement entre la vie et l'art, la peinture et l'écriture, la femme réelle et la femme rêvée." (71)

Natalie David-Weill fait écho aussi à cette idée de résolution quand elle mentionne que l'androgynat "marque l'aboutissement du rêve d'unité de Gautier." (224) En effet, l'androgynat de Spirite symbolise la réalisation d'une quête présente dans toute l'œuvre de l'auteur: "Ici est enfin atteint, sans crainte de le voir disparaître, le bonheur auquel ont tendu depuis trente ans tous les héros de Gautier et qu'une ultime métamorphose leur a donné." (Savalle, 218)

Ainsi, selon ces critiques, le mythe de l'androgyne dans Spirite est, tout comme l'ont éprouvé Mircea Eliade, Pierre Barbéris, Lucienne Frappier-Mazur et Albert Béguin pour Séraphîta, rassurant par son unité intégrale; l'androgyne jouit, dans sa plénitude, d'un bonheur complet. Jamais les critiques

de Spirite ne remarquent une dualité à l'intérieur de l'être androgyne, contrairement à ce qu'avaient fait Gaston Bachelard, Richard Bomet et Henri Gauthier au sujet du personnage de Séraphîta.

Il en est ainsi parce que la fusion de Spirite et Guy de Malivert n'a lieu qu'à la fin de la nouvelle: Spirite n'est pas initialement androgyne comme l'est Séraphîta. En terminant sa nouvelle avec le saisissant portrait de deux êtres se fondant l'un dans l'autre, Gautier ne nous permet pas de noter sa dualité (il faut aussi noter qu'une fois fusionné, le personnage évolue très peu). Les critiques de Spirite sont tous d'accord pour dire qu'il veut en fait nous laisser avec cette image idéale réalisée pour nous donner l'occasion d'espérer.

Mais David-Weill (225) et Schapira (251) voient dans le dénouement de la nouvelle quelque chose de plus. En effet, toutes deux considèrent Spirite comme "le testament de Gautier" (Schapira, 250; David-Weill, 225):

Une fois que Spirite a accédé à l'empyrée, ne faisant plus qu'un avec son amant éternel, le livre peut s'achever et Gautier, s'arrêter d'écrire: il n'a plus rien à dire, le silence peut se faire, la littérature devient sans objet à l'instant où elle cesse de s'interroger sur l'incomplétude, le manque, le vide, maintenant comblés par la miraculeuse ascension de l'androgyne. (Schapira, 251)

Nous avons donc vu que la plupart des études consacrées à Séraphîta et Spirite touchent au moins en partie sur la question de l'androgynat. L'androgynat connote uniquement, selon les critiques de Spirite,

un être complet, achevé, parfait, alors que dans Séraphîta, sa signification varie selon les critiques qui l'abordent.

Disons d'emblée que nous sommes du même avis que les critiques de Spirite: l'androgynat, ici, représente quelque chose de complet, de rassurant. En se fusionnant avec Guy de Malivert, Spirite nous confirme -si nous ne le savions pas déjà- sa nature en tant que moitié féminine d'un androgyne. Ce personnage qui, dès le début de ses apparitions est considéré comme étant "indubitablement" (Spirite, 48) féminin, nous donne alors une image claire et certaine de ce que sont la féminité et la masculinité.

L'androgynat de Séraphîta évoque plutôt pour nous, tout comme pour Kelly, une incertitude ou une "aporie". Nous ne sommes pas d'accord pour parler, comme certains critiques, de la dualité du personnage, parce que pour nous, le mot dualité implique une idée précise, une proportion fixe de masculinité et de féminité en Séraphîta, ce qui est impossible à établir. Comme nous le verrons, nous ne pouvons jamais déterminer sa sexualité: elle change à tout moment. L'ascension de Séraphîta sous forme d'ange amène une certaine plénitude, mais ne nous éclaire tout de même pas sur sa sexualité sur terre ou sur ce que l'on définit comme la féminité et la masculinité. Cet autre monde, contrairement à celui où s'engage l'androgyne Spirite-Malivert, ne nous apprend rien de nouveau; l'incertitude de Séraphîta demeure.

Chapitre II

Théorie

Ce dont nous nous préoccupons dans cette recherche est la représentation sociale du sexe: c'est, en d'autres mots, notre point d'entrée dans les deux textes. Comment est-ce que la sociosexualisation est représentée dans Séraphîta et Spirite et comment est construite, ou détruite, la sociosexualité de ces deux personnages principaux. Voilà les questions auxquelles nous tentons de répondre dans cette recherche.

Avant de nous engager dans le débat passionné de la sociosexualité, il serait sans doute utile d'expliquer ce que nous entendons par ce terme. Nous pensons ici au terme fréquemment utilisé dans les études féministes anglo-américaines, mais qui n'a pas d'équivalent valable en français: "gender". Donc le mot "sociosexualité", bien qu'imparfait et alourdissant nos phrases, est celui que nous avons choisi, plutôt que "socialisation du sexe" par exemple, dont la connotation est totalement différente. La "socialisation du sexe" fait ressortir un tout autre aspect (c'est rendre social l'acte sexuel), alors que nous voulons parler de la conception sociale de ce qui est masculin et

féminin, de ce que le masculin et le féminin représente pour nous. La sociosexualité fait ressortir ce qui, dans la sexualité, ne relève plus simplement du contingent (biologique), mais de la construction sociale.

Le débat de la sociosexualisation est très complexe et peut constituer à lui seul le sujet d'une recherche comme la nôtre. Nous aimerions donc dire ici que nous avons été particulièrement influencée par Teresa de Lauretis et son chapitre intitulé "The Technology of Gender"³⁰, et par Dorothy Kelly, auteure de Fictional Gender. Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative que nous avons déjà examiné dans notre discussion des critiques de Séraphîta. Pour Teresa de Lauretis, la sociosexualité représente avant tout une relation sociale (5). C'est à l'intérieur d'un groupe quelconque (une classe sociale, les médias ou encore une famille, qu'elle soit nucléaire ou monoparentale, (3)) ou à l'intérieur d'un texte tel Séraphîta et Spirite, que se constitue la sociosexualisation.

Bien que la sociosexualisation soit interprétée de plusieurs façons, nous remarquons deux tendances générales dans les études féministes anglo-américaines: ou la sociosexualité est dichotomique et définie par le sexe (biologique), ou alors la sociosexualité est un concept incertain et "aporique", selon l'expression de Kelly.

30

Dans Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction (Bloomington: Indiana University Press, 1987) 1-30.

La première interprétation, que de Lauretis expose dès le début de son chapitre, nous vient des années soixante et soixante-dix: "the notion of gender as sexual difference was central to the critique of representation, the rereading of cultural images and narratives, the questioning of theories of subjectivity and textuality, of reading, writing, and spectatorship." (1)

De Lauretis critique cette définition dichotomique de la représentation sociale du sexe, ou cette définition ancrée dans la différence biologique (homme/femme) parce que cela limite, selon elle, la sociosexualisation à deux catégories biologiques:

(...) it constrains feminist critical thought within the conceptual frame of a universal sex opposition (...), which makes it very difficult, if not impossible, to articulate the differences of women from Woman, that is to say, the differences among women or, perhaps more exactly, the differences *within women*. (2)

Non seulement est-il restrictif d'identifier, par exemple, la sociosexualisation de diverses femmes à une catégorie unique (celle de la catégorie "non-homme"); cela limite aussi la conceptualisation d'un sujet à sa seule sociosexualisation. En effet, pour de Lauretis, l'identité d'un sujet est non seulement constituée par sa sociosexualisation, mais par une multitude d'éléments le définissant, telles sa langue, sa culture, sa race, sa classe sociale, sa sexualité, ses relations avec d'autres, etc.: "a subject [is], therefore, not unified but rather multiple" (2).

Ceci dit, la sociosexualisation ne peut pas être si facilement et si catégoriquement définie, selon de Lauretis, et ne peut certainement pas être fondée sur la sexualité biologique. De Lauretis serait plutôt portée à adhérer à la deuxième grande interprétation de la sociosexualité -celle qu'emprunte Dorothy Kelly- qui est bien plus disposée à une ouverture.

En effet, la sociosexualisation est une chose qui, pour Kelly, ne peut être réduite à une "polarized structure" (176). La sociosexualité est susceptible de mutabilité, est incertaine et peut être (re)constituée à tout moment. Même dans les œuvres littéraires dont le but consiste à relever une représentation immuable, la sociosexualité résiste et cherche à échapper à cette prise³¹.

Quel que soit le projet qui chercherait à fixer ce que sont la féminité et la masculinité, il s'exposerait donc au risque de finir biaisé, incomplet ou en un échec selon l'auteure. L'approche de Kelly tend à critiquer les œuvres littéraires qui catégorisent hermétiquement le féminin et le masculin, et à trouver dans d'autres œuvres, telle Séraphîta, les moments où la dichotomie féminin/masculin est détruite; voilà pourquoi Kelly célèbre tant le roman de Balzac. En gros donc, Kelly définit la sociosexualité non pas comme quelque chose de facile à catégoriser, mais comme impossible à cerner.

31

Voir le dernier chapitre de Kelly sur le réalisme: "Realism and Fetishism" 169-79.

Il nous faut développer ici, toutefois, une conception de l'androgynat applicable à nos deux romans. Nous nous rendons compte que l'androgynat, une fois introduit dans une représentation littéraire du social, doit, inévitablement, mettre en question la représentation sociale de la sexualité et certaines définitions de la différence sexuelle. Mais comme nous le verrons, l'androgynat peut être employé dans un texte de deux façons: pour renforcer notre conception de la masculinité et de la féminité, relevé de la différence biologique, ou pour rendre problématique, justement, cette différence biologique et célébrer l'incertitude (et donc l'inaptitude des catégories) de la sociosexualité. Un texte peut aussi, bien sûr, présenter des aspects des deux emplois de l'androgynat.

En effet, les deux prochains chapitres nous montreront que les deux aspects parallèles de l'androgynat existent en même temps chez Séraphîta et Spirite. L'aspect indécidable de l'androgynat se montre toutefois bien plus dans la première œuvre littéraire que dans la seconde; Spirite, bien qu'ambiguë, se manifeste surtout comme personnage rassurant, incarnant l'idée de l'éternité.

Nous sommes portée à critiquer ceux pour qui le discours de l'androgynat dérive strictement du mythe platonique, parce que la consolidation des différences sexuelles de chaque moitié en un être unique est, à notre avis, une idée limitée et restreinte. Nous préférons aller au-delà de cette idée et déclarer que l'androgynat peut être aussi utilisé pour mettre en valeur

l'incertitude. Nous revendiquons que ces deux types d'androgynat offrent de différentes possibilités d'interprétations pour le lecteur, une idée que développent Umberto Eco³² et Roland Barthes³³.

ROLAND BARTHES ET UMBERTO ECO

Dans "Ecrivains et écrivants", qui paraît pour la première fois dans Arguments en 1960, Barthes s'intéresse à la personne qui manie la parole, qui écrit. Selon Barthes, il existe depuis au moins la fin du XVIIIe siècle (depuis la Révolution) deux groupes de personnes s'appropriant la langue: l'écrivain et l'écrivain.

L'écrivain, c'est celui qui "*travaille sa parole*" (148). Il s'efforce de laisser des trous dans son texte, de créer de l'ambiguïté pour donner à son lecteur, ainsi, un rôle actif. L'écrivain, lui, veut plutôt mettre "fin à une ambiguïté du monde" (151) en proposant "une explication irréversible (...), ou une information incontestable" (ibid.).

32

L'Œuvre ouverte (Paris: Éditions du Seuil, 1965).
Cet ouvrage fut publié tout d'abord en italien en 1962 et traduit peu après en français.

33

"Ecrivains et écrivants," Essais critiques (Paris: Éditions du Seuil, 1964) 147-54. Le plaisir du texte (Paris: Éditions du Seuil, 1973).

Dans Le plaisir du texte, Barthes porte son attention sur les textes de ces écrivains et écrivants. Bien que Barthes ne fasse jamais référence à son essai de 1960, nous savons que lorsqu'il parle de textes de plaisir et de textes de jouissance, les premiers sont produits par les écrivants alors que les seconds sont produits par les écrivains; il définit ces deux sortes de textes ainsi:

Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (...), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. (25-6)

Le texte de plaisir, donc, apporte au lecteur un contentement alors que le texte de jouissance apporte l'extase ou, selon le propre mot de Barthes, "un évanouissement" (33).

Umberto Eco décrit en des termes semblables l'ouverture possible des créations artistiques dans son célèbre ouvrage L'Œuvre ouverte (1965). Selon Eco, "*toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et 'close' dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est 'ouverte' au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée*" (17).

Les interprétations d'une œuvre d'art peuvent être non seulement multiples, mais différentes de celles d'un autre lecteur, ce qui n'enlève rien à l'œuvre elle-même; au contraire, c'est ce qui l'enrichit: "une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même." (ibid.)

N'importe quelle œuvre d'art, que ce soit une composition musicale, un roman ou une sculpture, serait donc une sorte de tremplin pour notre imagination selon Eco. "L'œuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination." (21) L'auditeur, le lecteur ou l'admirateur d'art a la possibilité de prendre un élan et de jouer un rôle actif: celui d'interpréter l'œuvre d'art, ce "*message* fondamentalement *ambigu*" (9).

SYNTHESE

Nous aimerions avancer que l'androgynat comme personnage, thème, ou aspect d'un texte peut contribuer à l'aspect ouvert de celui-ci (au sens d'Eco), à enrichir ses possibilités d'interprétations. En premier lieu, la présence de l'androgynat dans une œuvre nous amène à nous interroger sur la constitution de la sociosexualité en tant que phénomène ("gender as a

constructed phenomena"). Mais l'ouverture d'une œuvre dépend, dans une certaine mesure, de la manière dont le thème de l'androgynat est représenté et intégré dans le texte.

En fait l'androgynat, utilisé surtout pour définir ce que sont le féminin et le masculin (deux catégories mutuellement exclusives), ne donne pas une œuvre très ouverte, selon nous. Une œuvre dont l'androgynat célèbre avant tout l'incertitude du personnage androgyne, et qui remet en question la sociosexualité en tant que telle sera beaucoup plus ouverte. C'est le cas avec Séraphîta, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

Chapitre III

Séraphîta

Il ne serait sans doute pas superflu de commencer ce troisième chapitre par examiner l'intrigue du roman de Balzac pour la clarté de l'analyse. Cela nous permettra d'analyser les relations qu'entretient Séraphîta avec Minna et Wilfrid, pour ensuite étudier l'ambiguïté qui caractérise le personnage principal.

INTRIGUE

L'action de Séraphîta se situe en Norvège, de l'hiver de 1799 au printemps de 1800, dans un petit village d'à peine deux cents chaumières, perdu dans les montagnes de Jarvis. Difficile d'accès puisqu'il est entouré d'un côté d'immenses forêts inaccessibles, d'un autre côté de précipices et enfin du Stromfiord que seules de petites barques parviennent à contourner en évitant les découpures. Ce petit village, donc, était resté presque isolé de toute civilisation, ou du moins, de "la population européenne." (Séraphîta, 735)

Le titre du roman de Balzac nous laisse l'impression que nous aurons affaire à un personnage de sexe féminin (à cause du suffixe "a" du prénom), mais notre certitude, comme le mentionne Kelly (155-6), est immédiatement compromise lorsque nous tournons la première page et lisons le sous-titre de la première partie: "Séraphîtüs".

Dans ce premier chapitre, Minna est entraînée par une "personne qu'[elle] nomm[e] Séraphîtüs" (736) sur le fjord glacé, pour se trouver en face d'une montagne nommée le Falberg. Une fois rendu à son sommet, Séraphîta³⁴ lui offre une fleur "céleste" (739), inconnue dans la flore norvégienne. Essoufflée mais ravivée par son amour pour Séraphîta, Minna trouve le courage de l'interroger sur ses sentiments pour elle. Séraphîta lui répond qu'il faut l'oublier parce qu'ils ne sont pas faits l'un pour l'autre, et lui demande d'aimer plutôt Wilfrid, sa destinée.

Peu de temps après et presque par magie, Séraphîta et Minna se retrouvent dans la vallée. Séraphîta ramène Minna chez le père de cette dernière, le pasteur de Jarvis, qui, étrangement, remercie la personne qui nous est présentée, depuis le début, au masculin, en l'interpellant "mademoiselle" (747). Séraphîta se rend chez elle, tombe dans son divan et dit à son vieux

34

Le titre du roman étant si prépondérant et cette désignation l'emportant (numériquement) sur toute autre, nous avons décidé d'utiliser le nom Séraphîta ou le pronom personnel féminin "elle" lorsque nous nous référons au personnage principal.

serviteur, qui est prêt à lui apporter quelque chose à manger: "Rien, David, je suis trop lasse." (748)

Dans le deuxième chapitre du roman, intitulé "Séraphîta", le personnage principal se réveille alors que se présente chez lui Wilfrid; s'assoyant auprès de son divan, ce dernier s'empresse de lui demander: "Ma chère Séraphîta, souffrez-vous?" (ibid.) Wilfrid est, tout comme Minna, amoureux de cette mystérieuse personne, et vient lui demander de lui rendre son affection: "Aimez-moi comme je vous aime" (749) la supplie-t-il.

La discussion qui s'ensuit est plus animée que celle entre Séraphîta et Minna, et Wilfrid se fâche réellement lorsque Séraphîta s'obstine, lui affirmant qu'il ne l'aime pas vraiment et qu'il devrait se jeter plutôt aux pieds de Minna (751). Après quelques temps, épuisé, il tombe sur le tapis, très mal en point, et Séraphîta lui souffle sur le visage pour qu'il s'endorme paisiblement. Elle lui dit alors dans son sommeil combien elle l'aime. Et, lorsque Wilfrid se réveille, il la laisse, tout bouleversé, pour se rendre chez le pasteur de Jarvis, M. Becker. Il lui parle de l'étrange influence de Séraphîta sur lui, depuis les six mois qu'il est au village: "Allons au presbytère! entre le pasteur et sa fille, je pourrai rasseoir mes idées." (756) Lorsque Minna entend ce que Wilfrid raconte à son père à propos de Séraphîta, elle s'empresse de dire à son père qu'elle connaît les mêmes émotions lorsqu'elle se trouve avec elle. M. Becker, prié par Wilfrid, s'apprête alors à raconter l'histoire de cet être mystérieux.

C'est ce qui constitue la troisième partie du roman, "Séraphîta-Séraphîtüs". A partir de ce moment, le personnage principal est perçu tantôt comme un homme, tantôt comme une femme.

"Séraphîta-Séraphîtüs" est le plus long chapitre du roman. Le pasteur explique les origines du personnage central en racontant la vie et la philosophie du suédois Emmanuel Swedenborg³⁵. Homme des sciences du XVIIIe siècle, Swedenborg se serait orienté vers la théosophie après avoir aperçu, en vision, un ange. Il rédigea jusqu'à sa mort, en 1772, un grand nombre de traités sur les anges dans lesquels il expliqua leur hiérarchie et leur origine.

Swedenborg avait un cousin: le Baron de Séraphîtz -le père de Séraphîta- qui était son disciple le plus dévoué (785). Il voulait que son cousin mène "une vie conforme aux ordres d'En-Haut" (ibid.). Aussi, lui avait-il choisi une fiancée londonienne "en qui, disait Swedenborg, éclatait la vie du ciel, et dont les épreuves antérieures avaient été accomplies." (ibid.) Les nouveaux mariés s'installèrent à Jarvis et, après quelques temps vint Séraphîta, accueillie par Swedenborg lui même, qui fit alors une apparition spéciale dans le petit village.

35

Sans vouloir donner un exposé trop détaillé, étant donné que cela ne fait pas partie de notre sujet, selon Henri Gautier, Balzac aurait mal interprété la doctrine swedenborgienne. Voir H. Gautier, Introduction, Séraphîta par Honoré de Balzac (Paris: Pléiade, 1980) 702-6.

Quand Séraphîta avait neuf ans, ses parents moururent paisiblement, ce qui ne lui causa aucune détresse (à la surprise de M. Becker), car elle les sentait en elle "pour toujours" (788) lui avait-elle dit alors. M. Becker, il faut le noter, "voi[t] en (...) [Séraphîta] une fille extrêmement capricieuse, gâtée par ses parents qui lui ont tourné la tête avec [d]es idées religieuses" (ibid.). C'est à cette époque, dit le pasteur, qu'elle se tourne vers la religion et que, seule avec son serviteur octogénaire David, elle commence à mener dans son château une vie de prière, une vie secrète: "Les événements de sa vie sont d'ailleurs inconnus, elle ne se montre pas; ses facultés, ses sensations, tout est intérieur" (787).

Deux années avant le commencement du récit de Balzac, Minna se prend d'affection pour Séraphîta ainsi que Wilfrid, plus récemment, lorsqu'il arrive dans le village somnolent. M. Becker confirme donc qu'à part ces deux derniers et son fidèle serviteur, Séraphîta ne s'est jamais associée à personne.

Dans la quatrième partie du roman de Balzac, "Les nuées du sanctuaire", M. Becker, Wilfrid et Minna vont chez Séraphîta pour essayer, dans le cas des deux premiers, de l'interroger et de percer son mystère. S'adressant surtout à M. Becker, Séraphîta parle longuement -tantôt de sa voix de femme, tantôt de sa voix d'homme- de théologie et des doutes intimes du pasteur, quant à l'existence de Dieu. Cette soirée laisse Minna amoureuse plus

que jamais, Wilfrid impuissant devant une telle force, et le pasteur, jadis moqueur et croyant avoir affaire à une folle (801), perplexe:

Lorsque les trois hôtes de cet être mystérieux le quittèrent, ils étaient remplis de ce sentiment vague qui n'est ni le sommeil, ni la torpeur, ni l'étonnement, mais qui tient de tout cela; qui n'est ni le crépuscule, ni l'aurore, mais qui donne soif de la lumière. Tous pensaient. (829)

"Les adieux", "Le chemin pour aller au ciel" et "L'assomption" sont les trois derniers chapitres du roman. Séraphîta pressent sa fin et, accompagnée de Minna et de Wilfrid, va jusqu'aux chutes de la Sieg pour faire ses adieux à la nature (834-40). Le lendemain, Séraphîta annonce à ses deux amis terrestres que "ce jour [est] le dernier de ses mauvais jours." (841) Minna et Wilfrid déclarent vouloir suivre Séraphîta, et cette dernière leur indique alors le chemin qu'ils devront parcourir pour arriver, tout comme elle, à Dieu. Après ces paroles, "[t]out à coup, IL se dressa pour mourir" (850) et livra ses derniers chants à Dieu qui "ne furent exprimés ni par la parole, ni par le regard, ni par le geste, ni par aucun des signes qui servent aux hommes pour se communiquer leurs pensées, mais comme l'âme se parle à elle-même" (850-1).

Minna et Wilfrid assistèrent aux transformations de l'être aimé: de Séraphîta en Esprit et, de cet Esprit en Séraphin, être ailé qui "n'avait plus rien de commun avec la Terre." (855) Ce spectacle du monde céleste fit pleurer les deux créatures terrestres "banni[e]s" (857). Une fois revenus dans leur sphère, ils se promettent de faire comme Séraphîta leur avait dit:

- Tu seras tout mon amour!
- Tu seras toute ma force!
- Nous avons entrevu les Hauts Mystères, nous sommes l'un pour l'autre le seul être ici-bas avec lequel la joie et la tristesse soient compréhensibles; prions donc, nous connaissons le chemin, marchons.
- Donne-moi la main, dit la Jeune Fille, si nous allons toujours ensemble, la voie me sera moins rude et moins longue.
- Avec toi, seulement, répondit l'Homme, je pourrai traverser la grande solitude, sans me permettre une plainte.
- Et nous irons ensemble au Ciel", dit-elle. (859-60)

Ainsi, le roman de Balzac s'achève avec la mission de Séraphîta accomplie.

LES RELATIONS DE SERAPHITA AVEC MINNA ET WILFRID

Il est important, à notre avis, d'étudier les relations de Séraphîta puisque ce sont les autres personnages du roman qui essaient de la définir, et tentent de lui donner une sexualité. Nous avons vu que notre personnage principal n'entretient des rapports qu'avec trois individus à Jarvis: son vieux serviteur, Minna et Wilfrid. Étant donné que David, le serviteur, ne joue qu'un rôle d'arrière-plan, n'échangeant qu'une ou deux paroles avec sa maîtresse, nous avons décidé de porter notre attention sur les deux autres personnages, Minna et Wilfrid.

La relation de Séraphîta avec Minna et Wilfrid relève tout d'abord un aspect intéressant puisque ces derniers perçoivent la sexualité du personnage principal différemment. Pour Minna, Séraphîta est un homme (et elle le nomme, justement, Séraphîtüs), et pour Wilfrid elle est une femme. Et comme nous nous en sommes doutée, la façon de parler et la façon d'agir de Séraphîta change radicalement, selon qu'elle se trouve en face de Minna ou de Wilfrid. Mais même en face de l'un d'entre eux, quelques caractéristiques que Séraphîta présente devant l'autre s'infiltrèrent pour nous proposer en fin de compte un être réellement indéfinissable.

Une des premières images que nous avons de Séraphîta lorsqu'elle est en présence de Minna est d'une personne d'une certaine force physique qui soutient de son bras "une bien faible créature" (736), Minna, alors qu'elles escaladent le flanc du Falberg. Lorsque cette dernière l'implore de s'arrêter pour la laisser respirer (736) et est "trop essoufflée pour parler davantage" (737), Séraphîta l'entraîne encore plus loin pour atteindre, dans les hauteurs inconnues, un pré de mousses, d'herbes et de fleurs.

Séraphîta révèle aussi une autre force: sa puissance intellectuelle, caractéristique à connotation masculine. Minna remarque la profondeur de sa pensée (740) et pose naïvement cette question à

celle "qui sai[t] tout" (ibid.) après l'un de ses nombreux exposés sur Dieu, les lois du monde visible et l'au-delà: "Comment as-tu trouvé le temps d'apprendre tant de choses?" (744) La supériorité de Séraphîta ou, comme Minna le dit, la présence à un tel âge de "cette force surhumaine" (738) ébahit la jeune fille, la rend humble³⁶ et la remplit de respect pour elle. Effectivement, lorsque Minna voit Séraphîta pour une des dernières fois près des chutes de la Sieg, elle lui dit avec humilité "vous me paraissez (...) plus intelligent que ne l'est l'humanité tout entière." (838)

Séraphîta est protectrice et cherche à mettre à l'abri Minna: "Ici, Minna, tu es en sûreté, tu pourras y trembler à ton aise." (736) Plus tard, Séraphîta encourage Minna à la regarder droit dans les yeux, et à ne pas baisser la vue en direction des abîmes, d'un "accent paternel" (737). Dans le chapitre "Les adieux", Minna lui cueille des fleurs et les lui présente avec amour, sur quoi Séraphîta l'appelle encore une fois paternellement "'Enfant' (...) en allant à sa rencontre." (838)

36

Minna devient cependant courageuse avec Séraphîta sur le Falberg, la tutoyant et essayant même de l'attirer pour lui donner un baiser (742): "pourquoi la timidité que je ressentais là-bas, près de toi, s'est dissipée en montant ici? Pourquoi j'ose te regarder pour la première fois en face, tandis que là-bas, à peine osé-je te voir à la dérobee?" (740)

Mais alors que Séraphîta se révèle protectrice d'une façon paternelle, elle peut aussi se montrer autoritaire devant son amie terrestre. Impatientée par le chagrin de Minna (qui ne veut qu'aimer et être aimée de son "Séraphîtüs"), Séraphîta lui dit durement ceci:

"Va-t'en! (...) je n'ai rien de ce que tu veux de moi. Ton amour est trop grossier pour moi. Pourquoi n'aimes-tu pas Wilfrid? (...) Oses-tu dire que tu ne l'aimes pas? dit-il d'une voix qui entraînait dans le coeur comme un poignard. -Aime-le, pauvre enfant de la terre où ta destinée te cloue invinciblement, dit le terrible Séraphîtüs en s'emparant de Minna (...)" (745)

Ainsi, avec Minna, Séraphîta nous paraît forte, douée d'intelligence, paternelle et dominatrice. Mais Séraphîta laisse percer des traits qu'elle réserve seulement à Wilfrid, des traits qui sont typiquement reconnus comme étant féminins. En effet, Séraphîta rougit (739) et pose sur Minna des regards apaisants. Elle peut aussi lui parler avec douceur (740), comme le démontre ce passage: "N'entendez-vous pas un délicieux concert, Minna? reprit-il de sa voix de tourterelle, car l'aigle avait assez crié." (746) Ainsi, Séraphîta peut aussi présenter à Minna les mêmes traits qui servent à constituer son caractère féminin devant Wilfrid. Nous aimerions maintenant passer à ces autres traits typiquement "féminins" qu'elle révèle à Wilfrid. C'est dans le deuxième chapitre que nous voyons pour la première fois Wilfrid et Séraphîta

ensemble, juste après que celle-ci et Minna ont fait l'ascension du Falberg. Séraphîta a perdu sa force et se trouve maintenant souffrante: "J'ai fait, dit-elle, la folie de traverser le Fiord avec Minna; nous avons monté sur le Falberg." (749) De même, Séraphîta ne domine plus puisqu'un peu plus tard, trop lasse pour parler, Séraphîta demande passivement à Wilfrid de la distraire: "Amusez-moi, j'écoute." (750)

Devant Wilfrid, Séraphîta ne se vexe pas non plus en s'adressant à lui de cette "voix qui entrait dans le coeur comme un poignard" (745), comme c'était le cas à quelques reprises avec Minna. Au contraire, Séraphîta lui parle "de sa voix de tourterelle" (797); c'est plutôt Wilfrid qui a tendance à se mettre en colère. Séraphîta fait aussi l'effort de sourire (749) à son invité et de lui jeter de doux regards (*ibid.*), tout comme on s'y attendrait d'une femme bien élevée. Même souffrante, Séraphîta est attentive et bienveillante, s'inquiétant de l'état de Wilfrid: "Vous souffrez? reprit-elle d'une voix dont les émanations produisaient au coeur de cet homme un effet semblable à celui des regards. Que puis-je pour vous?" (749).

Ainsi, Séraphîta se montre généralement passive en face de Wilfrid. Mais parfois, elle laisse transparaître des traits seulement vus par Minna. En effet, "Séraphîta la passive" peut aussi être autoritaire. Par exemple, lorsque Wilfrid lui voue un amour éternel, Séraphîta

s'exclame brusquement: "Savez-vous ce que c'est que l'éternité? Taisez-vous, Wilfrid" (751), ce qui lui fait ressentir "une crainte respectueuse" (755) pour elle et le rend modeste (756).

C'est que Séraphîta ne peut pas toujours jouer le rôle de ce qu'elle n'est pas. Tout comme elle déclare à Minna à un moment donné qu'elle "ne saurai[t] être [s]on compagnon" (743), Séraphîta ne peut éternellement jouer devant Wilfrid le rôle de la femme. N'ayant pas d'essence elle-même, le rôle que prend Séraphîta n'implique pas une intention d'induire en erreur. Sa nature se développe selon qu'elle se trouve devant Minna ou Wilfrid; en d'autres mots, elle construit sa sociosexualité selon les attentes des autres personnages.

Donc Séraphîta ne peut prendre entièrement le rôle de la femme. Et surtout pas celui de la femme soumise. Elle s'en échappe momentanément (un court instant de liberté), et se montre dure envers Wilfrid. Mais, blessant ce dernier, Séraphîta est consciente qu'elle doit retourner à son rôle de femme. En effet, lorsque Wilfrid la traite de "méchante", voici ce qu'elle lui répond, avec sarcasme:

Non, je suis souffrante, voilà tout. Alors quittez-moi, mon ami. Ne sera-ce pas user de vos droits d'homme? Nous devons toujours vous plaire, vous délasser, être toujours gaies, et n'avoir que les caprices qui vous amusent. Que dois-je faire, mon ami? Voulez-vous que je chante, que je danse, quand la fatigue m'ôte l'usage de la voix et des

jambes? Messieurs, fussions-nous à l'agonie, nous devons encore vous sourire! Vous appelez cela, je crois, régner. Les pauvres femmes! je les plains.
(750-1)

Un peu plus loin, alors que Séraphîta parle à Wilfrid des sphères supérieures et qu'il ne la comprend pas³⁷, elle lui répond de la même façon: "Vous avez raison, j'oublie d'être folle, d'être cette pauvre créature dont la faiblesse vous plaît. Je vous tourmente, et vous êtes venu dans cette sauvage contrée pour y trouver le repos (...)" (753).

Ainsi, non seulement les traits de Séraphîta changent radicalement selon qu'elle se trouve en face de Minna ou de Wilfrid, mais même devant l'un d'entre eux, il nous est impossible de la définir exactement puisqu'elle peut emprunter à tout moment un trait qu'elle endosse devant l'autre. Elle ne se range jamais de façon définitive. Rien n'est donc plus vrai que cette observation faite par Séraphîta devant Minna: "Moi, je suis comme un proscrit, loin du ciel; et comme un monstre, loin de la terre." (746)

Cette non-appartenance sociosexuelle est d'autant plus prononcée que Séraphîta nous est présentée dans un monde polarisé.

37

Il est intéressant de noter que les paroles de Séraphîta sont "incompréhensibles" (753) pour Wilfrid, alors qu'elles étaient "profondes" pour Minna; le savoir devient un trait clairement masculin. Provenant d'une femme, le savoir est écarté, et devient un objet d'amusement: "Mais que voulez-vous dire?" (ibid.) demande Wildrid à Séraphîta.

Minna, d'un côté, est pure, adorante, "habituée" (759) à la cuisine et bonne ménagère puisqu'elle raccommode, comptant "sans se tromper, les fils de sa serviette, ou les mailles de son bas" (ibid.): "[e]lle offrait ainsi l'image la plus complète, le type le plus vrai de la femme destinée aux œuvres terrestres" (ibid.). Wilfrid représente aussi le stéréotype de son sexe, se fâchant facilement et désirant Séraphîta non pas, comme Minna, parce qu'il l'aime, mais plutôt par désir de possession charnelle: "pour moi, Séraphîta doit être une femme divine à posséder" (832).

Minna et Wilfrid constituent donc les deux représentations extrêmes de leur sexe; ils sont bien définis et correspondent très bien à leur catégorie respective, contrairement à Séraphîta qui se trouve entre ces deux extrêmes, non pas fixée, mais plutôt flottante, comme en orbite. Séraphîta échappe à cette structure polarisée, afin de pouvoir se mouvoir à volonté entre les deux sexes; il nous est impossible de l'attacher fixement à une certaine catégorie. Ainsi, Séraphîta et sa sociosexualité peuvent être envisagées selon diverses perspectives, et nous commençons à voir ici ce qu'Eco nommerait une œuvre ouverte.

SERAPHITA EN TANT QUE PERSONNAGE INCERTAIN

La première fois que nous sommes mis en présence de Séraphîta, elle est accompagnée de Minna, mais le narrateur a de la

difficulté à distinguer de si loin ces deux formes sur le flanc du Falberg et se demande si ce sont bien des êtres humains: "Était-ce deux créatures, était-ce deux flèches?" (736)

Cet embarras quant à la désignation, Séraphîta n'y échappe jamais. En effet, il en est ainsi tout le long du roman: le narrateur ou les autres personnages, même lorsqu'ils se trouvent en face d'elle, ne cessent de l'appeler par des noms neutres, tels "être singulier" (738, 748), "mystérieuse créature" (757), "étrange personne" (760), "enfant" (786), "être inexprimable" (832), pour ne pas avoir à trancher la question de son sexe et pour la maintenir, ainsi, dans une non-catégorie. Les parents de Séraphîta, d'ailleurs, ne l'avaient jamais nommée: c'est M. Becker et le reste du village qui lui ont donné un nom (788).

Mais même lorsque le narrateur se risque à désigner le sexe de Séraphîta, il le fait avec grande prudence, en s'assurant d'établir une comparaison: en effet, Séraphîta "**paraissait** être un jeune homme de dix-sept ans" (741) et son corps est "**comme** celui d'une femme" (ibid.)³⁸.

Nous notons, tout comme Kelly (157), que dans Séraphîta, Balzac ne nous donne pas de portrait du personnage principal. On ne

38

Nous avons mis ces mots en caractères gras. Dorénavant, nous indiquerons les mots que nous voulons souligner de cette façon.

trouve pas dans ce texte de description détaillée du personnage principal, comme nous avons l'habitude de lire dans les romans de Balzac.

Séraphîta nous est plutôt tracée par partie séparée, et constitue, en fin de compte, un tout incohérent, un tout incompréhensible. Nous disons bien "tracée" ici, parce que très souvent, les parties du corps de Séraphîta ne sont que très vaguement décrites. Après avoir rassemblé toutes ces parties, nous obtenons de Séraphîta, ce portrait bien incomplet: un front fier (741), des mains "effilées" (ibid.), des cheveux "bouclés par la main d'une fée, et comme soulevés par un souffle" (ibid.), un teint "d'une blancheur surprenante" (742), "des lèvres rouges, des sourcils bruns et des cils soyeux" (ibid.), "des pieds menus" (748).

Non seulement l'auteur nous offre une image fragmentaire de Séraphîta, il refuse de lui donner des traits excessivement distinctifs qui pourraient nous permettre de construire une image plus claire ou plus précise du personnage: la couleur des yeux de Séraphîta, par exemple, ne nous est pas révélée, et la description (banale) de ses lèvres, sourcils et cils ne nous aident pas non plus. Séraphîta doit rester inimaginable dans notre esprit.

Mais Séraphîta est aussi représentée, bien entendu, par des caractéristiques surnaturelles. Lorsque Séraphîta est comparée à des éléments que nous n'avons pas l'habitude de rapprocher, son portrait nous échappe et elle devient encore une fois inconcevable pour nous. Son portrait, qui est parsemé de mots tels "nitescence", "fluide phosphorique", "diaphanes", "aérienne" (741), "une fluide lumière" (749), "un brouillard couleur d'opale" (792), ne peut se composer alors, que très difficilement.

Il est intéressant de noter que Balzac semble avoir délibérément supprimé des détails trop matériels³⁹ (comme des vêtements) qui auraient pu, encore une fois, compromettre l'identité sexuelle de Séraphîta. Lorsque Séraphîta monte le Falberg dans la première partie du roman, la seule indication vestimentaire qui nous est donnée est qu'elle est vêtue d'une "pelisse fourrée de martre" (748). Lorsque Séraphîta se trouve avec Wilfrid, Balzac pousse sa taquinerie plus loin pour mettre les lecteurs dans une situation de frustration lorsqu'il parle de la "grâce indéfinissable" (755) des "plis de son vêtement" (755) sans jamais nous le décrire. C'est ainsi, donc, en évitant la description de ses vêtements ou de traits physiques trop précis

39

Henri Gauthier le remarque aussi dans ses notes préparées pour l'édition Gallimard (1621).

qui constituent un tout, et en l'immergeant dans une atmosphère sumaturelle que Balzac "obtient son effet" (Gauthier 1980, 1621).

Parce que "[j]amais Séraphîta n'a été vue dans sa nudité, comme le sont quelquefois les enfants" (787), nous ne pouvons jamais établir avec certitude sa sexualité. A tour de rôle, le personnage principal est identifié comme un homme et comme une femme, sans qu'on nous donne une explication de ce changement.

Comme nous l'avons déjà dit, dans le premier chapitre du roman où elle est avec Minna, Séraphîta est un homme, puis elle devient soudain une femme dans le deuxième chapitre. A partir du moment où Wilfrid entre en scène (le troisième chapitre), sa sexualité flotte, selon qu'elle s'adresse seule à Minna ou qu'elle se trouve devant Wilfrid et le pasteur. En effet, lorsque le pasteur, Wilfrid et Minna se rendent au château de Séraphîta pour l'interroger, elle leur déclare ceci: "mon mariage était préparé dès ma naissance, et je suis fiancée..." (828). L'orthographe de "fiancée" indique qu'il y a accord avec un sujet féminin, qui est en l'occurrence ici Séraphîta. Mais quelques instants plus tard, s'adressant à Minna, Séraphîta lui dit ces mots pour la consoler: "Va, pauvre fille, tu le sais, j'ai ma fiancée" (829) Ce que Séraphîta avoue ici à son amie est différent: elle se fiance avec une femme, prenant donc à cet instant le rôle d'un homme.

Devant son père et Wilfrid, Minna emploie toujours le masculin pour parler de Séraphîta: "Près de **lui**, je sais tout; loin de **lui**, je ne sais plus rien; près de **lui**, je ne suis plus moi; loin de **lui**, j'ai tout oublié de cette vie délicieuse. **Le** voir est un rêve (...)" (789) Minna la décrit ainsi -au masculin- sans que le pasteur et Wilfrid protestent (ou du moins au début). Le contraste entre cette désignation et celle du pasteur et de Wilfrid est frappante et même déconcertante. Surtout lorsqu'immédiatement après les mots de Minna, son père ajoute, en s'adressant à Wilfrid, "Ce qui m'a surpris le plus depuis que je **la** connais, ce fut de **la** voir vous souffrir près d'**elle**" (ibid.). Et, continuant dans le même genre féminin, Wilfrid répond au pasteur "Près d'**elle**! (...)
elle ne m'a jamais laissé ni lui baiser, ni même lui toucher la main (...)" (ibid.)

Mais la façon dont Minna appelle Séraphîta finit par susciter l'attention de Wilfrid. Lui demandant si elle croit aux visions de Séraphîta, Minna lui répond "Qui peut en douter quand **il** les raconte?" (802), ce qui entraîne ce dialogue entre les deux:

-Il? demanda Wilfrid, qui?

-**Celui** qui est là, répondit Minna en montrant le château.

-Vous parlez de Séraphîta!" dit l'étranger surpris.

La jeune fille baissa la tête en lui jetant un regard plein de douce malice.

"Et vous aussi, reprit Wilfrid, vous vous plaisez à confondre mes idées. Qui est-ce? que pensez-vous d'elle?"

-Ce que je sens est inexplicable, reprit Minna en rougissant. (802-3)

Wilfrid est troublé, ici, par la désignation de sa bien aimée par Minna, mais il ne semble pas trop s'en soucier. Il cherche plutôt à trouver d'autres renseignements sur cette mystérieuse créature.

Un peu plus tard cependant, il confronte Minna lorsqu'elle utilise une autre fois en sa présence le pronom "il" pour parler de Séraphîta: "Minna, vous vous trompez, la sirène que j'ai si souvent baignée de mes désirs, et qui se laissait admirer si coquettement étendue sur son divan, gracieuse, faible et dolente, n'est pas un jeune homme" (833), ce à quoi Minna lui répond, complètement convaincue, "Monsieur (...) **celui** dont la main puissante m'a guidée sur le Falberg (...) n'est pas non plus une faible jeune fille. Ah! si vous l'aviez entendu prophétisant! Sa poésie était la musique de la pensée. Une jeune fille n'eût pas déployé les sons graves de la voix qui me remuait l'âme." (ibid.). Wilfrid, plus agressif, jette sur Minna "l'effrayant regard du désir et de la volupté" et lui jure ceci: "je vous prouverai votre erreur." (ibid.)

Même si Séraphîta laisse infiltrer, à quelques reprises, des caractéristiques du sexe opposé (comme nous l'avons vu), ces personnages restent tout de même convaincus de sa sexualité perçue

comme opposée à la leur. Et, même lorsque Séraphîta change de sexe, devant, par exemple, Minna, cette dernière est troublée, mais cet état n'est que temporaire:

(...) -Hâtons-nous, ma Minette, la nuit va venir",
reprit-il.

Minna tressaillit en entendant la voix, pour ainsi dire nouvelle, de son guide: voix pure comme celle d'une jeune fille et qui dissipa les lueurs fantastiques du songe à travers lequel jusqu'alors elle avait marché. Séraphîtüs commençait à laisser sa force mâle et à dépouiller ses regards de leur trop vive intelligence. (747)

Cette métamorphose n'empêche pas Minna de considérer Séraphîta, pendant tout le roman, comme un homme, et de soutenir fermement cette position devant Wilfrid.

C'est donc à partir du roman, de ces personnages, que nous avons accès à cet espace -laissé ici indécis, ambigu- où peuvent se lire les effets de la sociosexualisation. Cet espace, parce qu'il est ici indécis, laisse aux personnages -et, par leur entremise, à nous, lecteurs- le soin de le combler. Mais nous nous rendons compte qu'il n'y a rien de naturel ou d'immuable quant à la façon dont est rempli cet espace. C'est cette constitution (bien entendu contestée) de la nature de la sociosexualité qui est alors mise en relief ici.

Ceci dit, le personnage de Séraphîta ne fait pas que projeter l'incertitude. En effet, à quelques reprises, nous sommes confrontés à

une explication de l'indétermination de Séraphîta. Dans le troisième chapitre, par exemple, le pasteur explique la philosophie swedenborgienne, dévoilant ainsi les origines du personnage principal. Et à la fin du roman, la transformation de Séraphîta en ange semble nous donner une définition établie du personnage.

Mais même à ce moment, l'incertitude de Séraphîta demeure; le texte ébranle cet instant de certitude, de résolution. En s'élevant dans une autre sphère, Séraphîta se débarrasse, s'abstrait de son corps et de sa sociosexualité. Sa nature n'est jamais résolue. Et dans ce monde où elle devient autre, aucune explication nous est donnée quant à son ancienne entité.

Elle se dévoile très vite dans "sa vraie nature" (851) mais encore une fois, celle-ci est indéfinissable⁴⁰, souvent comparée à quelque chose (vague) de lumineux (853, 855, 856, etc.). Et la dernière image qui nous est donnée de Séraphîta ne fournit aucune précision puisque "le Séraphin se perdait au sein du Sanctuaire" (857). L'incertitude qui enveloppe Séraphîta est donc réellement la

40

A l'instant où Séraphîta quitte la terre pour devenir un ange, Balzac utilise uniquement le pronom "il" pour faire référence à Séraphîta, mais ce "il" est, à partir de ce moment, inscrit, en lettres majuscules ou en italique: la sociosexualité "terrestre", si l'on veut, ne peut s'appliquer à un ange.

caractéristique dominante de ce roman balzacien et ce, même lorsqu'elle devient Séraphin.

En tant que lecteurs, le rôle que nous avons à jouer est remarquable si nous considérons l'ambiguïté et les nombreux trous laissés un peu partout dans le texte. En effet, tout comme Minna et Wilfrid, il en revient à nous de constituer la sociosexualité de Séraphîta. Sa sociosexualité ne nous est pas imposée "comme information incontestable" ("Ecrivains et écrivains", 151); c'est nous qui participons activement à sa constitution et à sa reconstitution. Ainsi, ce texte est ouvert en ce qu'il remplit la condition d'être "un message fondamentalement *ambigu*" (Œuvre ouverte, 9).

Chapitre IV

Spirite

Encore une fois, pour mieux comprendre ce qui suivra, nous commencerons ce chapitre par un résumé de l'action. Nous étudierons ensuite le rapport de Spirite avec Malivert, pour nous tourner exclusivement vers le personnage céleste. Pour terminer, nous discuterons de l'androgynat dans ce texte de Gautier.

INTRIGUE

Spirite est l'histoire d'"une âme attendant encore son jugement" (109) qui, lorsqu'elle habitait la terre (sous le nom de Lavinia d'Aufideni), était tombée, à l'âge de treize ou quatorze ans, éperdument amoureuse de Guy de Malivert, quand elle l'a vu rendre visite à sa soeur au couvent des Oiseaux. Une fois sortie de ce couvent, Lavinia s'était juré de le rencontrer dans le monde, là où tous deux avaient accès (112).

Mais le destin a voulu qu'elle ne fasse jamais sa connaissance et, les rumeurs du mariage de Guy avec une jeune et riche veuve persistant, Lavinia a décidé d'entrer en religion plutôt que d'épouser un autre homme ("L'idée d'être la femme d'un autre m'inspirait une insurmontable horreur" (148)).

Lavinia n'a pu supporter "[l]a rude vie claustrale, avec ses jeûnes, ses abstinences, ses macérations, la fatigue des offices nocturnes, le froid sépulcral de l'église (...), et, plus que cela, le combat de l'âme (...)" (156). Ainsi, celle qui, entrée en religion, s'appelait soeur Philomène mourut peu de temps après, à l'âge de dix-huit ans. Mais avant de rendre l'âme, notre héroïne a demandé à Dieu une dernière faveur -et c'est ce qui aurait déclenché l'intrigue de la nouvelle de Gautier car elle lui fut accordée: celle de pouvoir communiquer à Guy de Malivert cet amour ignoré. C'est cet androgynat, alors, qui justifie le retour de Lavinia sur terre.

Au début, Spirite (c'est le nom que Malivert lui donne) fait sentir sa présence à son bien-aimé en s'infiltrant dans sa pensée et en écrivant pour lui -sans qu'il en soit conscient- un billet à cette jeune veuve, Mme d'Ymbercourt, ou encore en lui soufflant les mots "N'entrez pas" (61) lorsqu'il presse la sonnette de la porte de sa rivale terrestre. Mais après quelques moments, Spirite apparaît à Malivert sur son miroir

de Venise, dans ses rêves, sur son divan et même, en plein jour, au bois de Boulogne sur un élégant traîneau "attelé d'un magnifique cheval de la race Orloff" (99).

Malivert devient follement amoureux de Spirite et ne peut plus vivre sans sa moitié retrouvée. Il se détache peu à peu des superficialités terrestres et songe même, un moment, à se suicider pour pouvoir ainsi s'"élever avec l'âme adorée aux sphères où planent les âmes" (181). Mais Malivert n'a pas à recourir au suicide pour rejoindre Spirite. En effet, il rencontre la mort dans des montagnes en Grèce lorsqu'il est cambriolé et tué par des brigands. Seul son guide y échappe et raconte dès son retour comment il a abandonné Malivert mourant, mais rayonnant "d'une joie céleste" (213), et comment Malivert a été emporté alors par "une figure d'une éclatante blancheur" (ibid.).

A ce même moment, nous explique le narrateur, le baron de Féroë sent une sorte de révélation et voit dans sa chambre une lueur vive puis, quelques instants plus tard,

deux points d'une intensité de splendeur plus grande encore (...) prenant l'apparence de Malivert et Spirite. Ils volaient l'un près de l'autre, dans une joie céleste et radieuse, se caressant du bout de leurs ailes, se luttinant avec de divines agaceries.

Bientôt ils se rapprochèrent de plus en plus, et, comme deux gouttes de rosée roulant sur la même feuille de lis, ils finirent par se confondre dans une perle unique. (215)

Spirite se clôt donc sur cette belle image, sur la fusion entre Spirite et Malivert formant un être androgyne.

RAPPORTS ENTRE SPIRITE ET MALIVERT

La façon dont Spirite agit avec Guy de Malivert manifeste une certaine uniformité tout le long de l'œuvre, contrairement au comportement de Séraphita avec Minna et Wilfrid, décrit dans le dernier chapitre.

Spirite se montre tout d'abord, après sa première apparition, "attentive et tendre" (88) envers Malivert lorsqu'elle sèche ses larmes d'un mouvement "qui n'eût pas été plus délicat" (ibid.) qu'un "frôlement d'aile d'une libellule" (ibid.). Un peu plus tard, cette soirée-là, elle se préoccupe de ne pas trop "fatiguer l'organisation encore trop humaine de Malivert (...) [en] dissipa[nt] les visions et [en] le replongea[nt] de l'extase dans le sommeil ordinaire." (91)

A un autre moment, Spirite se trouve aimable quand elle ne révèle pas sa présence à Guy pour ne pas ainsi l'interrompre dans son travail (177). Elle est pleine de sympathie et tente de calmer celui qui vit, à cause d'elle, "un vrai supplice de Tantale" (180) en étendant "les mains au dessus de la tête de Malivert, qui sentit descendre sur lui un calme et une fraîcheur célestes." (181) Spirite calme aussi son

impatience et l'encouragement par des mots comme ceux-ci: "Mon ami (...) persévérez ainsi, je suis contente de vous." (200) Un peu plus tard, c'est avec émotion qu'elle se rend compte que Malivert se détache des matérialités terrestres pour l'amour, "[e]t le coeur de la jeune fille battant encore dans la poitrine de l'esprit, un soupir souleva son blanc péplos." (205)

La bienveillance de Spirite envers Guy de Malivert est donc celui qui domine dans la nouvelle. Mais lorsque le personnage principal sent, au début, que sa rencontre avec Malivert est menacée, cette bienveillance peut se manifester, à la limite, par une volonté de possession et même, par une certaine jalousie.

C'est effectivement cette volonté de posséder Malivert qui amène Lavinia à entrer au couvent. Elle ne peut tenir Malivert, "ce fugitif, cet insaisissable" (141), et la pensée qu'il "apparten[ait] à une autre devant Dieu et devant les hommes (...) devenait coupable" (147): "Dieu seul pouvait abriter ma douleur et la consoler peut-être." (148)

Une fois esprit, Spirite revient sur terre pour "assist[er], témoin invisible, à [la] vie [de Malivert], lisant dans [sa] pensée et l'influençant à [son] insu." (163) Les premiers signes que Spirite lui envoie -la rédaction du billet pour Mme d'Ymbercourt, le soupir poussé alors qu'il se dirige chez cette dernière, son apparition sur le traîneau alors que les

deux êtres terrestres se parlent- démontrent sa jalousie: Spirite cherche, d'une manière absolue, à ce que Malivert ne soit pas en présence de Mme d'Ymbercourt.

Ces deux derniers aspects de Spirite nous rappellent Alcibiade du Banquet de Platon, cet homme ivre qui s'amène vers la fin du souper et qui représente le modèle d'un amour vite rejeté: le désir de possession et la jalousie. Socrate parle à son ami Agathon de la possessivité d'Alcibiade de cette façon, lorsque ce dernier arrive au banquet pour faire, à son tour, l'éloge du dieu Amour:

Agathon, dit alors Socrate, vois si tu ne vas pas prendre ma défense, car ce n'est pas devenu pour moi une petite affaire, l'amour de cet homme-là! Depuis le temps en effet que je me suis amouraché de ce gaillard, il ne m'est plus permis, ni de porter mes regards sur un seul beau garçon, ni d'avoir conversation avec aucun, sans que la jalousie du personnage à mon égard, sans que ses interdictions lui inspirent des actes inimaginables, des outrages, à peine se retenant de porter sur moi la main! Vois donc qu'il n'aille pas, maintenant même, se livrer à quelque action de ce genre! Fais plutôt entre nous un arrangement; ou bien, s'il essaie de la violence, sois mon défenseur: la fureur de cet homme-là, vois-tu, ne me fait pas frémir d'effroi moins que sa passion amoureuse!" (750-1)

La possessivité dans l'amour est donc critiquée et rejetée dans ce texte de Platon. Par contre, le discours que tient Aristophane sur l'androgynie présente un modèle de l'amour approuvé par les invités

du banquet⁴¹. Comme nous le verrons dans la dernière section de ce chapitre, la forme de cet amour décrit surpasse tout autre modèle dans ce texte; le personnage principal ne reste pas possessif très longtemps.

Dès que Mme d'Ymbercourt ne compromet plus son bonheur avec Malivert, Spirite ne montre plus que sa bonté, et ce, même envers son ancienne rivale. En effet, elle donne à la comtesse, dans son sommeil, quelques gouttes d'un liquide aux propriétés magiques pour dissiper ses malaises: "Puisque tu n'es plus un danger pour celui que j'aime et que tu ne peux plus séparer son âme de la mienne, j'ai pitié de toi, car tu souffres à cause de lui, et je t'apporte le divin népenthès. Oublie et sois heureuse, ô toi qui as causé ma mort!" (192)

SPIRITE EN TANT QUE PERSONNAGE DEFINI

Avant que nous soit confirmée la nature de Spirite, nous ne savons pas à qui ou à quoi nous devons tous les signes étranges que connaît Malivert; et s'ils proviennent du monde invisible, nous sommes forcés de nous demander, tout comme Malivert (79, 83), si nous avons affaire ou non à un esprit de nature dangereuse. Mais dès que Spirite se présente à Malivert, notre doute se dissipe. Elle se présente à lui

41

Nous l'avons cité dans notre introduction, pages 5-6.

ainsi: "je suis simplement une âme attendant encore son jugement, mais à qui la bonté céleste permet de pressentir une sentence favorable" (109). Après cette déclaration, la nature de l'androgynisme virtuel n'est plus jamais mise en doute dans la longue nouvelle de Gautier. Contrairement à la nature du personnage créé par Balzac, qui est constamment remise en question, Spirite est incontestablement une âme, un esprit.

Spirite peut, cependant, se présenter sous une forme humaine (et même plusieurs, comme nous le verrons). En effet, non seulement comparait-elle devant Guy de Malivert comme un esprit, mais aussi comme un être humain. Nous aimerions insister ici sur le fait que lorsque Spirite se présente sous forme d'un être terrestre, nous n'oublions pas un seul instant sa vraie nature - "une âme attendant encore son jugement" (ibid.); nous savons que l'apparence qu'elle prend n'est que cela -une présentation- et il demeure qu'elle est, de par son essence, un esprit.

Lorsque Spirite veut "se montrer à son adorateur dans son milieu véritable" (90), le tableau qu'elle lui laisse voir est "à une profondeur plus grande des ruissellements d'une phosphorescence aveuglante, comme une cascade de soleils liquéfiés qui tomberait de l'éternité dans l'infini (...)" (ibid.). Dans ce royaume lumineux où les scintillements font "pâlir les soleils" (176), Spirite est, elle aussi, une vive

lueur. Très souvent, Spirite n'est qu'"un point brillant dans l'espace" (90) mais à deux reprises, nous pouvons distinguer, dans cette intense luminosité, de longues ailes déployées derrière ses épaules (174, 176).

Même les moments de transition de Spirite (en tant qu'esprit assumant une forme humaine) ne sont pas problématiques pour nous. Ils peuvent être inattendus, surprenants, mais nous ne doutons jamais un instant que sa vraie nature est celle d'une âme; sa forme humaine n'est qu'une apparence qu'elle choisit d'emprunter un instant, comme un acteur du théâtre antique choisit de prendre une identité quelconque avec un masque.

Les transitions entre sa représentation en tant qu'être humain et sa vraie nature sont faites de façon rapide et certaine, et nous ne confondons jamais la forme qu'elle emprunte:

L'image était d'abord (...) transparente (...) Sans prendre aucune matérialité, elle se condensa ensuite suffisamment pour avoir l'apparence d'une figure vivante (...) (172)

La femme diminuait en elle et l'ange augmentait, et l'intensité de lumière qu'elle répandait était si vive que Malivert fut contraint de détourner la vue. (...) Lavinia reparaisait à travers Spirite, un peu plus vaporeuse sans doute, mais avec une réalité suffisante pour faire illusion. (174)

Il est clair, dans le premier passage, que Spirite passe de son état d'esprit à une forme humaine. Dans le deuxième passage, il n'y a pas

de doute que la forme humaine se montre tout d'abord, pour laisser paraître quelques instants l'esprit et reprendre immédiatement après une forme humaine, une forme d'illusion.

Spirite aime apparaître sous cette forme, comme un être humain: "[e]lle voulait, par une coquetterie prouvant que la femme n'avait pas totalement disparu chez l'ange, que Malivert l'aimât non seulement d'un amour posthume adressé à l'esprit, mais comme elle était pendant sa vie terrestre" (180). Cela effraie aussi sans doute moins Malivert.

A deux exceptions près, Spirite apparaît telle qu'elle était avant de quitter la terre, c'est-à-dire en tant que Lavinia d'Aufideni. En effet, elle se présente au bois de Boulogne dans un magnifique traîneau comme "une de ces princesses russes qui viennent pendant une ou deux saisons éblouir Paris de leur luxe excentrique" (99) et comme une vierge des Panathénées lorsqu'elle se place au seuil du Parthénon, costumée d'"[u]ne longue robe blanche, sculptée à petits plis comme les tuniques des canéphores" (204) et coiffée d'une couronne "de ces violettes dont Aristophane célèbre la fraîcheur dans une de ses parabases" (ibid.).

Le premier portrait qui nous est donné de Spirite en tant qu'être terrestre est remarquable par le nombre de parties qui nous sont

décrites (surtout si on le compare au portrait de Séraphîta), même si il est tout de même enveloppé dans un nuage de vapeur, lui donnant une apparence floue et immatérielle.

Ses cheveux, d'une teinte d'auréole, estompaient comme une fumée d'or le contour de son front. Dans ses yeux à demi baissés nageaient des prunelles d'un bleu nocturne, d'une douceur infinie, et rappelant ces places du ciel qu'au crépuscule envahissent les violettes du soir. Son nez fin et mince était d'une idéale délicatesse; un sourire à la Léonard de Vinci, avec plus de tendresse et moins d'ironie, faisait prendre aux lèvres des sinuosités adorables; le col flexible, un peu ployé sur la tête, s'inclinait en avant (...) (84)

Le narrateur indique immédiatement après cette description, comme pour s'excuser, que cette esquisse "ne saurait donner qu'une idée bien vague de [la première] apparition que Guy de Malivert contemplait dans le miroir de Venise." (84-5) En effet, la première image de Spirite nous apparaît généralement de façon paradoxale puisqu'elle reste, malgré les mouvements de Malivert "très près, et cependant très loin" (85); ceci nous rappelle la nature surnaturelle de celle qui joue à être humaine. Sa présentation en tant qu'être terrestre, ou plutôt les traits humains qu'elle nous présente, se préciseront un peu plus à d'autres moments.

Plus tard, effectivement, la couleur de ses prunelles nous est spécifiée (bleu azur, 174), et l'on nous décrit un peu plus son col, qui est

"baigné de transparences bleuâtres" (ibid.). Mais ce que nous remarquons surtout ici est une description faussement précise qui, tout en semblant décrire une réalité, ne finit que par suggérer une image plutôt que de la concrétiser.

Ses longues mains, doigts fins et poignets délicats sont décrits plus d'une fois, lorsqu'ils servent au début à Malivert d'indice pour qu'il se transforme en médium, mais encore une fois, nous avons affaire à une description faussement précise. En fait ici, la suggestion d'une réalité est encore plus élaborée, et les évocations sont encore plus compliquées:

il vit sur le fond sombre du tapis turc se dessiner une main étroite de forme allongée et d'une perfection que l'art n'a pas égalée et que la nature essaierait en vain d'atteindre: une main diaphane, aux doigts effilés, aux ongles luisants comme de l'onyx, dont le dos laissait transparaître quelques veines d'azur (...) Le poignet mince, fin, dégagé, plein de race se perdait dans une vapeur de vagues dentelles. (107)

Notons les expressions la "perfection que l'art n'a pas égalée" et "que la nature essaierait en vain d'atteindre": par "définition", cette main est inconcevable. Pour ce qui est des adjectifs qui suivent ("diaphane", "luisant comme de l'onyx", etc), ce sont tous des épithètes de nature -autant dire des clichés- qui ne décrivent rien de précis. En fait, ils ne font qu'accorder dans l'esprit du lecteur l'image de cette main

à toutes les connotations positives de la beauté telles qu'elles existent - depuis longtemps- dans le registre littéraire des descriptions de belles mains féminines. Il n'y a pas au monde deux lecteurs qui, lisant ce passage, se figurent la même main.

Une idée précise de ce qu'est la féminité et la masculinité existe dans cette nouvelle, et surtout de la féminité puisque ce sont les objets ou émotions de ce genre qui sont le plus relevés.

En effet, Guy de Malivert dit ceci à propos d'un mystérieux gémissement entendu un peu plus tôt: "le soupir doucement modulé, harmonieux, attendri, plus léger qu'un susurrement de brise dans des feuilles de tremble, était *féminin* indubitablement; on ne pouvait lui nier ce caractère." (48) Un peu plus tard, après avoir écrit l'étrange billet à Mme d'Ymbercourt, Malivert remarque que le caractère d'écriture a un aspect "plus élégant, plus svelte, plus féminin" (59) que le sien.

A une autre occasion, le narrateur nous parle, en généralisant, de "la feinte bonhomie des femmes" (62) ainsi que, un peu plus tard, de ce "sentiment d'une nature toute féminine" (87): la jalousie!

Spirite est immédiatement qualifiée par Malivert de féminine, et ce, avant même qu'elle lui fasse sa première apparition: son soupir "résonnait trop tendrement dans son coeur pour qu'il n'en fût pas ainsi"

(83). La sociosexualité⁴² de Spirite n'est donc pas remise en question et ce, dès le tout début de la nouvelle, alors qu'elle ne se présente que telle qu'elle est, c'est-à-dire, en tant qu'esprit. Spirite est "indubitablement" féminine; il n'y a pas de confusion quant à la sociosexualité de cet androgyne virtuel, contrairement à celle de Séraphîta. Le texte de Gautier nous laisse alors un rôle moins significatif à jouer; son espace d'interprétations -ou son ouverture, selon le terme d'Eco- n'est pas aussi vaste que le texte de Balzac.

Dès que Spirite fait sa première apparition, sa grande beauté nous est décrite et elle est très vite comparée à une œuvre d'art: la "Mona Lisa" de Léonard de Vinci (84). Il ne faut pas s'étonner d'une telle comparaison puisque pour Gautier, -ce grand théoricien de l'Art pour l'Art pour qui l'art est supérieur à tout autre moyen d'expression- la beauté est essentiellement synonyme de féminité⁴³.

42

On pourrait suggérer que les qualités "sociosexuelles" de Spirite sont celles qui sont projetées par Malivert, lequel cherche à remplir un manque, une absence, un désir (et il y aurait ici de nettes ressemblances avec notre propos sur Séraphîta, voir pages 49 et 57) De toute façon, la sociosexualité projetée est claire et immuable.

43

Tout ce sociolecte qui transparait ici (beauté = féminité) ne se limite pas à Gautier.

Ainsi, la représentation de Spirite, cet androgyne "en attente", est quelque peu ambiguë si l'on pense au caractère flou de son portrait. Mais sa propre nature et sa sociosexualité sont, contrairement à celle de Séraphîta, déterminées; comme nous venons de le voir, sa féminité n'est jamais mise en question durant le récit. Elle représente la moitié féminine de l'androgyne, celle qui cherche son autre moitié.

L'ANDROGYNAT

L'androgyne dans Spirite, qui n'apparaît qu'à la fin de la nouvelle lorsque Spirite et Guy de Malivert se fusionnent l'un dans l'autre pour former un être d'une perfection originale, est intimement lié au mythe de Platon. Il serait sans doute utile de rappeler brièvement ici quelques détails pertinents du mythe platonicien. Il évoque la séparation primaire des deux parties de l'androgyne. Chaque moitié est destinée à chercher son autre moitié pour pouvoir se réconcilier avec elle et retrouver ainsi sa forme initiale (souvent représentée par une forme sphérique). Nous pouvons noter, tout le long de la nouvelle de Gautier, des allusions au mythe, même si ce n'est qu'à la fin que se concrétise le mythe de l'androgyne.

L'idée de la réminiscence dans ce texte, par exemple, est très forte. La première fois que Guy de Malivert voit Spirite lors d'une vision,

il "essaya vainement de rattacher cette figure à quelque souvenir terrestre; elle était pour lui entièrement nouvelle, et cependant il lui semblait la reconnaître; mais où l'avait-il vue? ce n'était pas dans ce monde sublunaire et terraqué." (85-6) La même chose se produit avec Spirite lorsqu'elle le voit pour la première fois, mais elle l'avait remarqué bien avant que Malivert lui-même la remarque, quand elle était encore enfant: "A votre aspect, quelque chose avait frémi en moi d'indéfinissable et de mystérieux, dont je n'ai compris le sens que lorsque mes yeux, en se fermant, se sont ouverts pour toujours." (112)

Séparément, mais tout aussi immédiatement, ces deux êtres se sont aperçus qu'ils étaient prédestinés l'un à l'autre. Malivert parle de "cette félicité suprême et rare d'être uni (...) à l'âme faite pour son âme." (139) Très tôt, Spirite assume la responsabilité de ce pacte sacré entre elle et Malivert, ce qui lui coûtera d'ailleurs la vie. En effet, elle s'est juré de ne pas révéler à sa mère le nom de celui qu'elle aime, même si cette dernière aurait certainement ainsi pu les rapprocher⁴⁴: "Cet amour que

44

Ce refus de parler à la mère met en évidence le caractère extraordinaire de notre héroïne: n'importe quelle jeune fille se serait confiée à sa mère, mais Lavinia est trop fière pour cela. Elle se montre vraiment ici non-conventionnelle, non-conformiste. Sans cette faille, ou ce stratagème d'auteur, l'intrigue se serait résolue bien vite et bien facilement en un mariage entre Lavinia d'Aufideni et Guy de Malivert; Spirite n'aurait jamais existé.

j'éprouvais seule et que vous ignoriez me semblait un secret que je ne devais pas dévoiler sans votre assentiment. Il ne m'appartenait pas tout à fait, et vous en aviez une moitié. Je gardais donc silence (...)" (146)

En mourant, Spirite complique un peu, si l'on peut dire, la possibilité que les deux âmes soeurs se réunissent de nouveau, mais le sentiment de prédestination reste fort chez elle; elle avait vivement pressenti que leur "âme formaient ce couple céleste qui, en se fondant, fait un ange" (162), et cette union se concrétisera effectivement à la fin. L'image des deux gouttes de rosée qui se confondent en une seule perle (215) représente non seulement l'ultime perfection -la forme sphérique- mais un but précieux. Il est d'autant plus intéressant de noter que la perle connote la simplicité et, par sa petite dimension, quelque chose qu'on peut fixer, qu'on peut déterminer avec précision, tel un point. Le mythe platonicien de l'androgyné rassure: il nous communique une tranquillité d'esprit et cette transcendance nous permet d'entrevoir sur terre la possibilité d'un idéal.

Synthèse et Conclusion

Nous avons entrepris, dans cette recherche, de développer une interprétation de Séraphîta et Spirite en nous concentrant sur l'androgynat des deux personnages principaux. Il a été avancé que deux types d'androgynat profondément différents se manifestent dans chacun des deux textes.

Dans le roman de Balzac, l'androgynat de Séraphîta expose plus que le doute quant à sa sexualité: en effet, il nous déconcerte parce qu'il nous est réellement impossible de définir ce personnage. Séraphîta représente avant tout une incertitude, mais une incertitude qui est destinée à continuer. Effectivement, nous avons vu comment à certains moments du roman, nous croyons avoir déterminé la sociosexualité du personnage principal; mais ces moments de certitude se volatilisent bien vite, car Séraphîta révèle immédiatement d'autres traits. Séraphîta est réellement un personnage aporique: elle échappe à toute tentative de catégorisation.

Lorsque Séraphîta se métamorphose, vers la fin du roman, en ange, nous ressentons une certaine plénitude. Mais Séraphîta (ou

Séraphin) nous échappe alors de nouveau; elle se perd parmi une myriade d'anges, nous laissant avec le narrateur perplexes et curieux quant à l'endroit où elle se trouve, quant à son nouveau rôle: "Peut-être le Séraphin avait-il reçu pour la première mission d'appeler à Dieu les créations pénétrées par la passion?" (858) Ainsi, Séraphîta nous laisse sur notre faim. Cette projection dans une autre sphère, pousse le lecteur à se poser une foule d'autres questions sur sa nouvelle nature. Séraphîta ne nous rassure jamais sur sa sociosexualité sur terre et maintient par là l'ouverture du texte, l'incertitude des lecteurs.

L'androgynat à la fin de Spirite s'inspire plutôt du mythe platonicien, ce mythe qui évoque la reconstitution primaire des deux moitiés jadis séparées. Lorsque Spirite et Guy de Malivert se fondent en une perle unique, cette image dégage une idée rassurante, et par là plus précise que celle qui se dégage à la fin de Séraphîta.

Nous avons vu que Spirite, cet androgyne "en attente", est présentée généralement comme un être à nature déterminée (c'est-à-dire féminine), contrairement à l'androgyne Séraphîta. Dès son premier signe -l'étrange rédaction du billet-, Malivert remarque la nature féminine de celle qu'il ne connaît pas encore sous le nom de Spirite. Mais c'est sans doute le soupir, qu'elle pousse peu de temps après, qui fixe sa sociosexualité d'une manière si assurée: "le soupir doucement modulé,

harmonieux, attendri, plus léger qu'un susurrement de brise dans des feuilles de tremble, était *féminin* indubitablement; on ne pouvait lui nier ce caractère." (48)

Et lorsque Spirite se transforme en androgyne achevé, à la fin de la nouvelle, cette métamorphose confirme sa nature qui nous avait été présentée sur terre, c'est-à-dire celle d'un esprit, d'un androgyne "en attente", de cette moitié "indubitablement" féminine attendant le moment convenable pour s'unir à son autre moitié, Guy de Malivert.

L'image de cette fusion de deux moitiés en un être androgyne -en quelque chose de déterminée, telle une perle- rassure les lecteurs. L'androgynat de Séraphîta, tel que nous l'avons démontré, produit un tout autre effet sur les lecteurs!

Comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur la théorie, l'emploi de chacun de ces types d'androgynat contribue au degré d'ouverture d'une œuvre. Le mythe platonique cherche à réconforter et nous présente une certitude. La sociosexualité est effectivement peu contestée dans le texte de Gautier. En tant que lecteurs alors, peu d'occasions se présentent pour nous amener à reconstituer la sexualité de Spirite. Il est difficile d'exercer un rôle actif lorsqu'on nous propose ainsi "une information incontestable" ("Ecrivains et écrivains", 148).

L'incertitude qui se dégage de l'androgynat de Séraphîta déplace l'auteur de notre centre d'attention, et force, nous, le lecteur, à reconstituer n'importe quelle certitude quant à sa sociosexualité. Mais cette certitude est constamment ébranlée dans Séraphîta puisque nous nous interrogeons toujours sur sa sociosexualité. Aussitôt que nous pensons avoir "trouvé" sa sociosexualité, Séraphîta nous présente alors un autre aspect qui remet en question notre certitude.

Nous avons soutenu que l'androgynat réellement indécidable de Séraphîta contribue à ce que Roland Barthes appelle une œuvre d'écrivain ou, selon l'expression d'Umberto Eco, une œuvre ouverte. Le personnage de Séraphîta donne au lecteur un rôle actif, en remettant constamment en question toute tentative de définition, de catégorisation. Ce texte de jouissance "fait vaciller les assises (...) culturelles" (Le plaisir du texte, 25), telles, justement, nos idées préconçues de ce que sont la féminité et la masculinité.

Nous nous sommes penchée ici sur l'effet de certitude ou d'incertitude que produit la sociosexualité de deux personnages provenant de deux textes littéraires du XIXe siècle. De nouveaux développements théoriques pourraient cependant amener une meilleure compréhension quant au rôle de la production de l'incertitude dans la

représentation culturelle de la sexualité⁴⁵. Une telle étude irait certainement au-delà de la littérature, et inclurait le monde de l'art visuel⁴⁶, ou le cinéma⁴⁷.

45

Il serait pertinent de mentionner ici "Fragments d'un discours amoureux" de Barthes, qui parvient à neutraliser le sexe de son sujet amoureux.

46

Voir, par exemple, notre deuxième appendice.

47

Voir, par exemple, le livre de de Lauretis dans notre bibliographie.

Appendice I Situation Littéraire de Séraphîta et Spirite

Dans la Préface du "livre mystique"⁴⁸, qui précède Séraphîta, Balzac note l'existence d'un sentiment général de malaise métaphysique à son époque: "Le dix-neuvième siècle, dont l'auteur essaie de configurer l'immense tableau, sans oublier ni l'individu ni les professions, ni les effets ni les principes sociaux, est en ce moment travaillé par le Doute." (501) Un sentiment d'hésitation ou d'incertitude vis-à-vis du monde tourmente donc les individus du XIXe siècle, selon Balzac; cette étendue autour d'eux, qui leur paraît illimitée, les angoisse. Baudelaire va beaucoup plus loin que de remarquer le doute chez ses concitoyens: il les voit plongés dans une époque où règne la confusion. L'interdisciplinarité dans les arts commence effectivement à se pratiquer, et montre l'ébranlement des catégories traditionnelles. Baudelaire note cette nouvelle pratique. Voici ce qu'il en dit, dans "L'Art philosophique"⁴⁹:

Est-ce par une fatalité des décadences
qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie
d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres
introduisent des gammes musicales dans la
peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la
sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques
dans la littérature, et d'autres artistes, ceux dont
nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte
de philosophie encyclopédique dans l'art plastique
lui-même? (736)

48

La Comédie humaine XI, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1980) 501-9.

49

Œuvres complètes (Paris: Robert Laffont, 1980) 736-40.

Le XIXe siècle, donc, met fin à l'idée de l'art en tant que séries de pratiques compartimentées. Baudelaire nous donne ici des exemples d'emprunts faits sur un domaine par un autre. Mais même en littérature se remarque déjà un mélange de genres littéraires: dans le théâtre du XIXe siècle, par exemple, se rencontrent dans une même pièce éléments tragiques et comiques. De tels mélanges n'auraient jamais été tolérés deux siècles plus tôt, moment où Boileau formula cette maxime: "Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,/ N'admet point en ses vers de tragiques douleurs"⁵⁰.

Ce même mélange se retrouve dans les romans du XIXe siècle. Théophile Gautier, par exemple, brise les conventions traditionnelles du roman dans le sixième chapitre de Mademoiselle de Maupin lorsqu'il annonce qu'il aimerait se distancier temporairement du genre épistolaire qu'il utilisait jusqu'à présent:

En cet endroit, si le débonnaire lecteur veut bien nous le permettre, nous allons pour quelques temps abandonner à ses rêveries le digne personnage (...) et rentrer dans la forme ordinaire du roman, sans toutefois nous interdire de prendre par la suite la forme dramatique, s'il en est besoin, et en nous réservant le droit de puiser encore dans cette espèce de confession épistolaire (...) (181)

D'ailleurs, le désir de se dégager des contraintes classiques se manifeste depuis au moins le début du XIXe siècle. Mme de Staël, l'initiatrice de ce mouvement qui sera connu plus tard sous le nom de romantisme, est la première à rejeter publiquement le dogmatisme des règles et frayera ainsi quelques grandes voies de toute une génération avec ses deux ouvrages: De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800) et De l'Allemagne (1810). Un peu plus tard, en 1827, Victor Hugo compose la préface de Cromwell, considérée depuis comme le manifeste de l'école romantique. Il y expose ses réflexions générales sur ce que doit être l'art moderne:

les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art, mais d'après les principes

immuables de cet art et les lois spéciales de leurs organisation personnelle. (110)

L'abolition des règles et surtout le principe de la liberté dans l'art étant donc revendiqués par les écrivains de cette époque, les chefs-d'œuvre que nous voyons paraître contiennent nécessairement plusieurs aspects divers. MM. Castex, Surer et Becker parlent dans leur Histoire de la littérature française⁵¹ des différents "visages du romantisme" (552) - tels la mélancolie, la frénésie, le fantastique, le pittoresque, l'humanitarisme et le mysticisme (552-4)- affichés par les auteurs de l'époque dans une seule et même œuvre.

Le romantisme, donc, a servi de tremplin à l'imaginaire des écrivains du XIXe siècle et leur a permis d'explorer sans contrainte de nouveaux horizons. Ces différents courants sont effectivement ancrés dans la logique du mal du siècle: les écrivains qui sont dégoûtés du monde se tournent vers autre chose, vers l'au-delà, comme le mysticisme, par exemple.

Évidemment, certains facteurs sociaux, culturels et politiques ont affecté la montée de ces courants. La vogue du roman noir anglais ainsi que les "exigences d'une société blasée qui, après tant d'horreurs vécues, cherche des sources d'émotion nouvelles dans des fictions littéraires plus horribles encore" (552) ont, par exemple, amené la frénésie. L'ennui généralisé et la recherche de la nouveauté amène, en France, la traduction de l'œuvre allemande d'Hoffmann qui marque, à son tour, le véritable point de départ du fantastique. C'est la recherche d'une évasion de ce monde trop injuste, dénué de valeurs métaphysiques, ou le désespoir, par rapport à une situation socio-économique indéchiffrable, qui explique la montée d'un mouvement illuministe et le développement du mysticisme en littérature.

Le fantastique et le mysticisme ont, justement, profondément influencé Séraphita et Spirite. Nous croyons utile de faire, ici, un bref historique de ces deux "visages du romantisme" pour nous permettre de mieux apprécier les deux textes.

LE FANTASTIQUE ET LE MYSTICISME

51

(Paris: Hachette, 1974).

Le goût du sumaturel est présent depuis bien longtemps dans la littérature; Marcel Schneider⁵² et Roger Caillois⁵³ remontent jusqu'au Moyen Age pour nous en citer des exemples. Il est utile, nous croyons, de ne remonter qu'au siècle des lumières, du rationalisme, pour en expliquer les origines.

Dans la première grande œuvre critique reconnue sur le fantastique⁵⁴, en 1951, Pierre-Georges Castex note qu'en même temps que "l'esprit scientifique et positif a gagné une grande partie du public éclairé (...)[,] les recherches occultes, qu'ils ont si âprement dénoncées, bénéficient d'une faveur nouvelle." (15). En effet, dans la deuxième partie du XVIIIe siècle s'élève un mouvement illuministe:

Plus s'acharne l'esprit critique et plus s'affirme le besoin de croire; le mouvement illuministe est une protestation contre l'implacable philosophie, qui détruit les mythes consolants. (ibid)

Effectivement, des illuminés⁵⁵ tels Emmanuel Swedenborg (1688-1772), Joachim Martines de Pasqually (1715-1779) et Claude de Saint-Martin (1743-1803) connaissent un grand succès en cette fin de siècle⁵⁶. De ces trois visionnaires, qui communiquent tous avec l'au-delà

52

Histoire de la littérature fantastique en France (Paris: Arthème Fayard, 1985).

53

Anthologie du fantastique de la féerie à la science-fiction (Paris: Gallimard, 1966).

54

Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant (Paris: José Corti, 1987).

55

C'est-à-dire des mystiques qui "reço[iv]ent] ou croi[ent] recevoir des inspirations directes de Dieu: LITTRÉ l'applique notamment aux disciples de Saint-Martin et de Swedenborg" (André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie (Paris: P.U.F, 1980) 462)

56

Voir Auguste Viatte Les sources occultes du romantisme français, illuminisme,

et "recommandent à leurs disciples une ascèse destinée à gagner le concours d'esprits ou d'anges qui intercéderont pour eux et qui les initieront aux sublimes mystères." (16), Swedenborg est sans doute celui dont la renommée est la plus étendue. Balzac basera, en effet, Séraphita sur sa doctrine des anges, et Gautier créera dans Spirite un personnage d'origine suédoise qui a connu Swedenborg et qui est, comme lui, en relation avec le spirituel.

Nous pouvons dire que ces deux textes se sont inspirés -ou du moins en partie pour Spirite- du mysticisme⁵⁷. Ce mouvement littéraire met en valeur des doctrines d'illuminés tel Swedenborg (Castex, Surer et Becker, 554), implique (ou prétend impliquer) un engagement mystique de la part de l'auteur, et encourage l'engagement du lecteur.

Né à Stockholm, Swedenborg a ses premières visions en 1743 à Londres, et ce n'est qu'alors qu'il consacre son temps à la rédaction de plusieurs centaines d'ouvrages sur ses relations avec les esprits et la hiérarchie des anges (les plus connus: les dix-huit volumes des Arcanes célestes). Selon Auguste Viatte⁵⁸, de nombreux adeptes fondent des groupements swedenborgiens un peu partout en Europe à partir de 1770, et même à Moscou en 1787 (87), quoique les associations les plus importantes se trouvent dans les pays anglo-saxons. En France, le converti Dom Pemety, ancien bibliothécaire du roi de Prusse, fonde à Avignon en 1784 une loge swedenborgienne qui sera très fréquentée. "En deçà de la Manche, les sociétés de swedenborgiens paraissent d'abord à l'état sporadique (..) [mais] leur nombre augmente jusqu'en pleine révolution." (88)

Comme le dit Castex, "sous l'influence de l'illuminisme, la littérature de l'imagination va se renouveler." (25) En effet, c'est à cette

théosophie, 1770-1820 (Paris: librairie ancienne Honoré Champion, 1928) et en particulier le premier volume, sur le préromantisme.

57

Voici la distinction entre l'illuminisme et le mysticisme, selon André Lalande: "L'illuminisme (...) a pour *organon* la lumière intérieure: l'intuition intellectuelle, de la conscience supérieure (...) de la raison en tant que connaissance immédiate, de la conscience de Dieu, de la communion (...) etc. Quand il prend pour base une religion, il devient le *mysticisme*." (462)

58

Référence à la note 56.

époque (1772) que Jacques Cazotte, adhérant lui-même pendant un moment au martinisme (Castex 1987, 36), écrit Le Diable Amoureux et prépare ainsi la venue du conte fantastique en France. Comme nous le verrons, le fantastique joue, tout comme le mysticisme d'ailleurs, avec la question de l'incertitude ontologique. Alors que le mysticisme veut fonder une certitude métaphysique, le fantastique célèbre cette incertitude qui le définit.

De façon générale, nous pouvons dire que le fantastique est une littérature qui explore un monde où sont abolies les frontières entre le naturel et le surnaturel, le possible et l'impossible. D'ailleurs, Tzvetan Todorov (Introduction à la littérature fantastique⁵⁹) définit le fantastique par l'incertitude ou l'hésitation éprouvée par le héros et le lecteur (28-37). Mais le fantastique "implique (...) aussi une manière de lire (...) [qui] ne doit être ni "poétique" ni "allégorique"." (37) Le fantastique, donc, doit être une lecture littérale; nous devons accepter ce qui nous est dit et ne pas chercher, par exemple, les interprétations symboliques du récit ou encore, des explications aux événements surnaturels.

Mais nous devons attendre presque soixante ans avant d'en arriver à l'apogée de la littérature fantastique française, puisque les écrivains se sont vite tournés vers un genre presque oublié aujourd'hui, mais qui faisait, comme le note Jean-Baptiste Baronian dans Panorama de la littérature fantastique de langue française⁶⁰, "littéralement fureur" (36) à cette époque: les romans noirs et frénétiques importés d'Angleterre. Horace Walpole, Ann Radcliffe, Clara Reeve et Matthew Gregory Lewis font des ravages en France, et très vite, les écrivains de langue française en produisent aussi: Vathek de l'Anglais William Beckford, écrit directement en français en 1782 et publié en 1786, le Manuscrit trouvé à Saragosse écrit par le polonais Jan Potocki en 1813 et Le Solitaire du vicomte d'Arincourt en 1821. Tout comme l'indique Baronian "[o]n est ici au bord du fantastique moderne" (ibid.).

L'introduction en France de l'œuvre de l'Allemand Ernst Thomas Amadeus Hoffmann déclenche ce que Castex appelle l'âge d'or du fantastique: "L'exploitation du mystère n'a jamais été conduite avec autant de passion qu'aux environs de 1830" (57). A partir de cette décennie et pendant plus de trente ans, Mérimée, Nerval et surtout

59

(Paris: Éditions du Seuil, 1970).

60

(Paris: Stock, 1978)

Gautier, ainsi que d'autres auteurs moins reconnus aujourd'hui pour leurs écrits fantastiques (Victor Hugo, George Sand, Alexandre Dumas et Balzac), contribuent à la littérature fantastique.

Spirite est écrit à une période tardive du fantastique, et ce, même dans la "carrière fantastique" de Gautier. En effet, Gautier publia ses récits fantastiques entre 1831 et 1856, et un peu moins de la moitié dans les dix premières années de cette période. C'est donc presque dix ans après sa dernière nouvelle fantastique, "Jettatura", qu'apparaît Spirite. Nous considérons tout de même ce texte fantastique, si ce n'est que parce que Gautier lui-même lui donna alors le sous-titre de "nouvelle fantastique" et que ses critiques ne lui ont jamais contesté cette désignation.

Appendice II Multiple Sociosexualité, Androgynat et l'Art

Gisela T. Kaplan et Lesley J. Rogers déclarent, dans "Scientific Constructions, Cultural Productions: Scientific Narratives of Sexual Attraction"⁶¹, que nous éprouvons une attirance sexuelle envers les personnes qui possèdent à la fois des caractéristiques féminines et masculines: "the attraction of one person to another is guided by a variety of stimuli which are little concerned with any absolute male/female dichotomy (...) We propose the thesis of an attraction to a mix of male and female characteristics." (212)

Kaplan et Rogers notent que l'on exploite depuis longtemps dans le monde artistique ce mélange de traits féminins et masculins en une seule personne (214). Les auteures nous donnent plusieurs exemples de tels mélanges. Nous n'examinerons que trois exemples, le premier provenant du monde de l'Art, et les deux derniers, du théâtre.

Bacchus, dieu de la végétation et en particulier de la vigne et du vin, est représenté par le peintre italien le Caravage⁶² (1560-1609) avec des épaules et des bras musclés, un torse d'homme et un visage aux traits délicats, tenant avec finesse une coupe de vin: "[i]n this painting, Caravaggio has rendered some of the complexities of the human attraction that have nothing to do with stereotyped female/male models." (214)

Le théâtre Kabuki du Japon est un autre exemple intéressant. Lorsque se développa ce théâtre au début de XVIIe siècle, les rôles étaient uniquement tenus par des actrices. Le nom "Kabuki", expliquent Kaplan et Rogers, signifie "'to be unusual' or 'out of the ordinary' with the connotation of sexual debauchery and, indeed, most actresses were also prostitutes." (221)

61

Feminine, Masculine and Representation, eds. Terry Threadgold et Anne Cranny-Francis (Sydney: Allen Unwin Australia Pty Ltd: 1990) 211-30.

62

Ou de son vrai nom Michelangelo Merisi.

En 1629, une injonction a failli fermer le théâtre, mais une troupe d'hommes prit la relève et les rôles de femme furent donnés à de jolis garçons. Mais ces garçons étaient admirés par les samurai, et après une querelle entre deux de ces samurai, le théâtre ferma. Il ouvrit peu de temps après, à la condition expresse que les jeunes garçons jouant le rôle des "onnogata" se fassent couper leurs cheveux, portent sur scène une perruque et qu'ils indiquent à l'auditoire, par de délicats mouvements de mains, qu'ils appartiennent au sexe masculin (ibid.).

En tant qu'occidentaux, il nous est difficile de reconnaître la masculinité des mouvements de mains et du corps, et la plupart du temps, "the attraction of the male-female mix escapes [us]." (ibid.) Il n'en est pas ainsi pour les japonais, pour qui "the *onnogata* are special favorites, spurred on noisily with calls of enthusiasm, appreciation and support throughout the performance." (221-2)

Il existe aussi dans l'opéra chinois ces rôles travestis, mais les raisons pour lesquelles les rôles de femme furent tenus par des hommes sont différentes de celles du théâtre Kabuki. C'est parce que les empereurs interdisaient que les hommes et les femmes jouent ensemble sur scène. Bien qu'il n'existe plus de telles restrictions aujourd'hui, les hommes jouent toujours les rôles de femme dans les opéras chinois. Kaplan et Rogers explique pourquoi cette pratique dans l'opéra chinois, appelée le "tan" (222), ainsi que celle du théâtre Kabuki, a survécu:

While cross-gender disguise in Japan and China seems to have arisen (...) out of a need created by social conventions and restrictions at various times, we argue that its persistence beyond any of these restrictions up to the present day has been possible because, among other things, it generated an added attraction of its own, namely the attraction of the double message of male and female. The double message, which came about by default in its inception, was later kept alive by design. (225)

Kaplan et Rogers sont donc de l'avis que le monde artistique célèbre toujours aujourd'hui cette idée d'attraction du mélange du féminin et masculin, cette pratique découverte par hasard. Ces auteures ajoutent un peu plus loin que depuis que les circonstances sociales n'existent plus, cette attraction peut être fondée dans une explication biologique (227-9).

Nos recherches, cependant, ont suggéré que nous n'avons pas à avoir recours à un tel réductionnisme pour expliquer la fréquence, dans le monde artistique, de traits féminins et masculins réunis en une seule et unique personne. Cette popularité peut s'expliquer par l'effet possible de l'androgynat sur le texte. En tant que technique pour exploiter la possibilité d'ouverture d'une œuvre, l'androgynat donne l'occasion aux lecteurs de jouer un rôle actif et de jouir pleinement du texte.

Œuvres citées

Albouy, Pierre. "Le mythe de l'androgynisme dans 'Mademoiselle de Maupin'". Revue d'histoire littéraire de la France. 4 (1972): 600-8.

Bachelard, Gaston. La poétique de la rêverie. Paris: P.U.F., 1965.

Balzac, Honoré de. Séraphîta. La Comédie humaine, vol. XI. Paris: Pléiade, 1980. 729-860.

_____. Préface du 'livre mystique'. La Comédie humaine, vol. XI. Paris: Pléiade, 1980. 501-509.

Barbérès, Pierre. Balzac: une mythologie réaliste. Paris: Larousse, 1971.

Baronian, Jean-Baptiste. Panorama de la littérature fantastique de langue française. Paris: Stock, 1978.

Barthes, Roland. "Écrivains et écrivains." dans Essais critiques. Paris: Éditions du Seuil, 1964. 147-54.

_____. Le plaisir du texte. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Baudelaire, Charles. Œuvres complètes. Paris: Robert Laffont, 1980.

Béguin, Albert. Balzac lu et relu. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

- Boileau, Nicolas. L'art poétique. Paris: Bordas, 1984.
- Bornet, Richard. "La structure symbolique de 'Séraphîta' et le mythe de l'androgyné." L'année balzacienne (1973): 253-77.
- Caillois, Roger. Anthologie du fantastique: De la féerie à la science-fiction. Paris: Gallimard, 1966.
- Castex, Pierre-Georges, P. Surer, G. Becker. Histoire de la littérature française. Paris: Hachette, 1974.
- Castex, Pierre-Georges. Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant. Paris: Librairie José Corti, 1987.
- Comeaux, Jacques. "Androgyny in Balzac's Séraphîta." Language Quartely (Tampa, Fl.) 26.1-2 (1987): 43-45, 50.
- David-Weill, Natalie. La femme dans l'œuvre de Théophile Gautier: de la description à l'interprétation. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1988.
- de Lauretis, Teresa. "The Technology of Gender." dans Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 1-30.
- Eco, Umberto. L'Œuvre ouverte. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- Eliade, Mircea. Méphistophélès et l'androgyné. Paris: Gallimard, 1963.

Frappier-Mazur, Lucienne. "Balzac et l'androgyné." L'année balzacienne (1973): 253-77.

Frølich, Juliette. "L'ange au pays des neiges: 'Séraphîta'" dans L'année balzacienne 13 (1992): 319-31.

Gauthier, Henri. Introduction. Séraphîta. Par Honoré de Balzac. Paris: Pléiade, 1980. 695-726.

_____. L'image de l'homme intérieur chez Balzac. Genève-Paris: Librairie Droz, 1984.

Gautier, Théophile. Spirite: nouvelle fantastique. Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1970.

_____. Mademoiselle de Maupin. Paris: Gallimard, 1973.

Hayward, Margaret. "Balzac's metaphysics in his early writings." Modern language review 69 (1974): 757-69.

Kaplan, Gisela T., et Lesley J. Rogers. "Scientific Constructions, Cultural Productions: Scientific Narratives of Sexual Attraction." dans Feminine, Masculine and Representation. Sydney: Allen Unwin Australia Pty Ltd, 1990. 211-30.

Kelly, Dorothy. Fictional genders: role and representation in XIXth century french century. Lincoln: Loin, 1989.

Lalande, André. Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Paris: P.U.F., 1980.

- Nathan, Michel. "Les narrateurs du 'Livre mystique'." L'année balzacienne (1976): 163-84.
- Nykrog, Per. La pensée de Balzac dans la Comédie Humaine. Copenhagen [Copenhague]: Munksgaard, 1965.
- Paris, Jean. Balzac. Paris: Éditions Balland (Coll. Phares), 1986.
- Platon. Le banquet. Œuvres complètes, Vol. I. Paris: Pléiade, 1950.
- Puleio, Maria Teresa. "Le mythe de l'androgynie, de l'érotisme à l'orphisme." Studi di letteratura francese. XVI (1990): 64-73.
- Richer, Jean. Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur. Paris: A.-G. Nizet, 1981.
- Schapira, M.C.. Le regard de Narcisse: romans et nouvelles de Théophile Gautier. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1984.
- Schneider, Marcel. Histoire de la littérature fantastique en France. Paris: Arthème Fayard, 1985.
- Smith, Albert B. Ideal and reality in the fictional narratives of Théophile Gautier. Humanities coll. 30. University of Florida Press: Gainesville, 1969.
- _____. Théophile Gautier and the fantastic. Romance Monographs, Inc. 23. Mississippi: University of Mississippi, 1977.

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Viatte, Auguste. Les sources occultes du romantisme français, illuminisme, théosophie, 1770-1820. 2 vols. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1928.

Voisin, Marcel. Le soleil et la nuit: l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.