

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



La mise en scène de l'exil dans La Duchesse de Langeais

Marie-Louise Brice

Volume 19, numéro 1, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089125ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v19i1.3936>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brice, M.-L. (2022). La mise en scène de l'exil dans La Duchesse de Langeais. *Voix plurielles*, 19(1), 25–37. <https://doi.org/10.26522/vp.v19i1.3936>

Résumé de l'article

La présente étude se propose d'aborder La Duchesse de Langeais à partir du thème de l'exil. L'amour entre la duchesse et le général est porté, rythmé par cette problématique qui lui procure un cadre à la fois spatial, temporel et théorique. Quatre motifs, participant traditionnellement du phénomène, composent et orientent ce cadre : le départ, le refuge, l'oubli et la réminiscence. Cette lecture peut être qualifiée d'optimiste, au sens où elle voit dans l'exil un mode de réalisation de la romance. Bien qu'éprouvé par les mondanités, la guerre des sexes, la règle religieuse, les élans contradictoires des deux amants, l'amour finit par se réaliser grâce à cet exutoire qu'offre la musique, qui lui ouvre un espace idéalisé d'accomplissement.

© Marie-Louise Brice, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La mise en scène de l'exil dans *La Duchesse de Langeais*.

Marie-Louise BRICE, Université de Calgary, Canada

Résumé

La présente étude se propose d'aborder *La Duchesse de Langeais* à partir du thème de l'exil. L'amour entre la duchesse et le général est porté, rythmé par cette problématique qui lui procure un cadre à la fois spatial, temporel et théorique. Quatre motifs, participant traditionnellement du phénomène, composent et orientent ce cadre : le départ, le refuge, l'oubli et la réminiscence. Cette lecture peut être qualifiée d'optimiste, au sens où elle voit dans l'exil un mode de réalisation de la romance. Bien qu'éprouvé par les mondanités, la guerre des sexes, la règle religieuse, les élans contradictoires des deux amants, l'amour finit par se réaliser grâce à cet exutoire qu'offre la musique, qui lui ouvre un espace idéalisé d'accomplissement.

Mots-clés

Littérature ; Balzac, Honoré de ; romantisme ; exil

La Duchesse de Langeais, un classique du romantisme balzacien, auquel on prête une dimension autobiographique¹, a été étudié sous bien des angles : depuis la passion amoureuse jusqu'à la question de la féminité, en passant par celle de la pudeur, l'amour-propre, la musique, la mythologie et d'autres encore. La présente approche se propose, pour sa part, de joindre à ces lectures le thème de l'exil. L'amour entre la duchesse et le général est porté, rythmé par cette problématique, qui lui procure un cadre à la fois spatial, temporel et théorique. Quatre motifs participant traditionnellement du phénomène de l'exil composent et orientent un tel cadre : le départ, le refuge, l'oubli et la réminiscence.

Le départ de l'héroïne renferme la motivation proprement dite de l'exil : il s'agit d'un *Casus belli*, plus exactement une guerre des sexes. Antoinette cherche à se dérober à un amoureux très entreprenant, pour ne pas dire agressif. Réceptacle de deux conceptions différentes de l'amour, l'une charnelle, l'autre essentiellement désincarnée, le refuge de l'héroïne dans un monastère décrit également un mouvement : une sortie du monde vers un topos chrétien idéalisé. Par le biais de l'oubli, l'exil procède à l'effacement d'une première identité : ici, la duchesse s'attaque à ses origines, comme s'il fallait nécessairement, pour pouvoir renaître, commettre le meurtre du passé. Enfin, la quatrième orientation de l'exil fait apparaître ce qui pourrait être qualifié de platonisme balzacien. Axée sur une problématique de l'âme, aux prises avec les ravissements de la musique, elle emprunte le trajet inverse de l'oubli. Sa marque décisive est un acte de réminiscence.

Antoinette de Langeais est une exilée de guerre

L'histoire d'Antoinette ne relève pas de l'exception. En un sens même, elle soulève une question bien connue. Comment deux êtres qui s'aiment peuvent-ils en arriver à un tel degré d'incompréhension ? Comment l'amour qui devrait unir, à tout le moins rapprocher, finit-il au contraire par diviser et éloigner ? Le propos est ancré dans une problématique des sexes, belliqueuse. Quelques exemples permettent de le constater. Montriveau parle d'Antoinette : « Elle a sans doute joué bien des hommes, je les vengerai tous » (Balzac, *DL*, 162). Antoinette, de son côté, ne se montre guère plus amicale : « Sait-on jamais ce qui vous retient près de nous. Notre constante froideur est le secret de la constante passion de quelques-uns d'entre vous » (150). On le voit donc, chacun perçoit le sexe opposé comme l'ennemi, tout en se présentant comme le porte-drapeau de son propre camp. Montriveau rumine une vengeance au nom de tous les hommes, pendant qu'Antoinette est convaincue de faire face à une tactique masculine dont il convient de se préserver en tant que femme. L'opposition est marquée par un usage systématique du pluriel : « Tous », « vous », « nous », lequel suggère une généralisation du conflit.

Et de fait, l'affrontement ne se limite pas aux deux protagonistes. Le roman diligente deux phénomènes en particulier qui optimisent une telle généralisation. L'un renvoie à la présence de deux corporations, qui entourent respectivement les amants, et dont chacune est représentative d'un genre. Pour Montriveau il s'agit de l'armée et, à titre plus rapproché, du club des treize² ; pour Antoinette c'est « un couvent de femmes » (17). Honoré de Balzac situe l'opposition entre les deux groupes dans une église, à l'occasion d'une messe. Retranchée à l'orgue, Antoinette n'est cependant pas seule. Comme pour marquer leur territoire, les religieuses, ses sœurs de vocation, « [...] s'étaient toutes réfugiées dans la tribune de l'orgue » (49). De l'autre côté, Balzac fusionne « deux compagnies commandées » (48) de militaires dans le creuset d'une émotion commune, qu'ils éprouvent à l'unisson, tous grades confondus : « Les soldats mêmes y trouvèrent du plaisir et tous les officiers furent dans le ravissement » (49). Le général « à la tête du cortège » (52) est, bien entendu, le point d'origine et de ralliement de cette troupe, quand bien même s'efforce-t-il de dissimuler ses sentiments. Ainsi, qu'elle soit féminine ou masculine, la solidarité est de mise, une solidarité authentifiée par le contraste des uniformes, que le narrateur ne mentionne pas, mais qui n'en reste pas moins effective.

L'autre phénomène, quant à lui, consiste en une série de témoins et complices qui s'emploient, entre conseils et mises en gardes, idées reçues et stigmatisation du sexe opposé, à

transformer l'opposition entre les amants en bataille rangée. Ronquerolles, ami et confident de Montriveau, n'y va pas de main morte – Balzac non plus, qui ne déploie rien moins qu'une allitération en « r » pour souligner la rage qui accompagne les coups : « Frappe. Quand tu auras frappé, frappe encore. Frappe toujours [...] Les duchesses sont dures, mon cher Armand, et ces genres de femme ne s'amollissent que sous les coups » (157-158). Il est à noter que ces stigmatisations peuvent aussi émaner de l'intérieur d'un même genre. Cette parole de la tante d'Antoinette en offre une illustration : « Le vidame a raison, aucun homme ne vaut un seul des sacrifices par lesquels nous sommes assez folles pour payer leur amour [...] » (216). En réalité, voici quelles sont les paroles du vidame de Pamiers : « Nous savons tout cela, nous autres vieux gentilshommes. Les enfants deviennent des hommes, et les hommes sont ingrats » (211).

Nul ne saurait toutefois se tromper sur la raison qui pousse cet homme à s'en prendre à son propre sexe. Étant à la fois ami et cousin d'Antoinette de Navarreins, il cherche à préserver la famille du scandale d'un adultère publiquement revendiqué par sa parente. Or, dans le cas présent, cela veut encore dire préserver un rang, « un titre, une place à la cours » (212). L'ouvrage instrumentalise comme tel un thème de prédilection du roman balzacien : la critique de la noblesse. La guerre des sexes est doublée d'une guerre de caste, qui procède d'un antagonisme social et ne fait qu'amplifier la discorde. À en croire Chia-Ping Kan, le principal obstacle à l'amour de la Duchesse pour le général consiste même en un tel facteur, en tant qu'il génère chez elle un amour-propre mal placé, pour ne pas dire un complexe de supériorité. Antoinette, en effet, appartient à la vieille noblesse et « Montriveau a beau avoir toutes les qualités nécessaires pour 'produire le plus d'impression sur les mobiles imaginations de la femme', aux yeux de la duchesse, le général n'est et ne restera jamais qu'un militaire, un faux noble, un vrai bourgeois. Une relation physique est impossible » (n.p.).

Ces premiers échanges donnent un aperçu de la tension qui règne dans la relation entre les amants, tension signalée derechef par leurs attitudes respectives, en commençant par Montriveau : il est général et homme de guerre, formé au métier des armes. Il ne craint rien et sa détermination à triompher est légendaire, quel que soit le champ de bataille. Les méthodes amoureuses pratiquées par ce militaire intrépide, que Balzac associe métaphoriquement au fauve, tantôt lion (51), tantôt tigre (168), sont en conformité avec cette identité ; elles se caractérisent par un usage sans détour de la force. Il est possible d'en répertorier quelques-unes : forcer la porte de la chambre à coucher de la duchesse, la menacer avec une hache, la séquestrer, tenter de la marquer au fer rouge, tout

cela, sans parler de l'assaut du monastère pour s'emparer d'elle, contre son gré. Au regard de ces agissements, on ne différencie plus vraiment cette conquête amoureuse d'un duel, à balles réelles. Francesco Fiorentino l'a bien relevé : dans *La Duchesse de Langeais*, « les stratégies érotiques de la duchesse et du général s'affrontent comme dans une guerre » (224).

Toujours est-il que, d'un combattant à l'autre, de telles stratégies ne sont pas les mêmes. Il existe, en effet, d'autres manières d'imposer sa volonté, d'autres formes d'expansion de la force : des modes d'expression de la volonté de puissance beaucoup moins décadents que la brutalité dont fait preuve Montriveau. Chez Antoinette, la guerre amoureuse emprunte les armes de la séduction. Ses pieds, ses mains, sa voix, tout chez elle ravit, subjugue le général, qui ne peut plus se détacher de son amante, au point de mériter le sobriquet de « Planton de la duchesse » (123). Il faut reconnaître, dans ces conditions, qu'il est difficile de la prendre au sérieux quand elle se fait passer pour « une faible créature » (146). Elle a beau s'en défendre, assurément, Antoinette est une coquette³. Or quoiqu'il en soit, cette faiblesse qu'elle évoque, est une force. On le tient de la littérature romantique, qui aligne nombre d'héroïnes frappées par la maladie ou le désespoir : une femme faible, meurtrie n'en est que plus captivante. « [L]a beauté d'une femme endolorie n'est-elle pas la plus attachante de toutes pour les hommes [...] » : ainsi l'héroïne n'a-t-elle jamais été autant aimé qu'en devenant une religieuse « déperie » et « consumée dans les larmes » (237). Mais ce n'est pas tout. Antoinette détient un autre atout dans son jeu : une douceur maternelle qui rend son charme pour ainsi dire irrésistible. Cette douceur lui permet d'avoir un ascendant définitif sur ce prétendant dont, pourtant, « la supériorité et le caractère inspirent de l'effroi » (152), mais qui, dès qu'il se trouve en face d'elle, est infantilisé : « Mon Dieu, s'écria-t-il, je suis comme un enfant » (152).

Une question demeure, cependant : n'y a-t-il pas un paradoxe entre cette posture de séductrice, avec l'image de dominatrice qu'elle implique, et le choix pour l'héroïne de s'exiler ? Ce départ n'est-il pas forcément une désertion, un aveu de faiblesse ? C'est la thèse trop évidente que tente justement d'infirmer cette étude. Cet exil doit être envisagé non pas comme une manière de mettre fin à une romance, mais plutôt comme le moyen d'éviter l'impasse où celle-ci est sur le point d'aboutir. Par son truchement, Balzac esquisse une issue qui conforte plus encore la supériorité d'Antoinette. L'exil la maintient dans cette logique qu'elle a eu beaucoup de peine à imposer à l'amant : être aimée, tout en restant inaccessible, posture dont, en effet, Montriveau

n'était plus dupe : « Tu connaîtras donc toujours des devoirs en présence de ton amant ? [...] Naguère, tu lui préférerais la société, toi, je ne sais quoi ; maintenant, c'est Dieu [...] » (69).

La religion est le refuge d'Antoinette de Langeais

L'héroïne balzacienne ne fait pas mystère de sa force : c'est la foi qui lui sert d'appui pour vaincre un amour d'une intensité peu commune. La lettre qu'elle adresse à Montriveau, avant son exil, fait part de son projet de devenir religieuse. En réalité, le refuge d'Antoinette dans les ordres constitue la première étape du roman. Dès l'ouverture, *La Duchesse de Langeais* plonge le lecteur avec force détails dans des descriptions topographiques. L'ouvrage présente la nouvelle demeure de l'héroïne : le couvent de carmélites déchaussées. Ce cloître est perché sur une île à la fois exotique et inaccessible, ce qui en fait le lieu par excellence du rêve et de l'utopie. Concernant d'abord l'exotisme, il est question d'« un rocher à demi européen, africain à demi » (44). Balzac joue sur le contraste des couleurs, parfois nommées mais le plus souvent implicites, pour faire jaillir ce lieu des flots qui l'environnent : la lumière éblouissante d'un soleil brûlant, le bleu clair et transparent du ciel, celui foncé et opaque de la mer, le vert de la végétation, enfin le gris de la pierre et des rochers qui s'arrache aux immensités qui l'encadrent. Pour ce qui est de l'inaccessibilité, la peinture suivante donne une idée du lieu : « [...] à l'extrémité de l'île, au point culminant du rocher, qui par un effet de la grande révolution du globe, est cassé net du côté de la mer, où, sur tous les points, il présente les vives arêtes de ses tables légèrement rongées à la hauteur de l'eau, mais infranchissable » (44).

Pour autant, la distance que la duchesse veut mettre entre elle et son amant n'est pas d'ordre géographique, pas plus que la protection et l'isolement recherchés ne sont garantis par les seules murailles du couvent. Finalement, l'inaccessibilité du cloître ne s'avérera que partielle ; Montriveau, en militaire expérimenté, viendra à bout de l'édifice. Au passage, il est clair que cette infraction remet en question la sûreté du lieu. Ce lieu, de surcroît, ne correspond à rien de réel. On serait bien en peine de le trouver sur une carte. Le couvent est localisé dans une ville espagnole dont le nom est tu par le narrateur. Et cette ville mystérieuse, « proche des côtes de l'Andalousie » se situe sur une « île de la Méditerranée » (43), elle-même sans nom.

Certes, on pourrait être tenté de les mettre au compte du caractère fictif d'un roman, mais de tels éléments ne sont pas anodins. Ses écrits le montrent ; Balzac est un romantique doublé d'un réaliste. À ce dernier titre, il est à supposer qu'il n'arrange pas ses motifs en vain. Et dans les deux

cas, on sait que l'écrivain – que Friedrich Nietzsche range dans la catégorie des « travailleurs effrénés, presque autodestructeurs à force de travail » (*PBM*, §256) – n'avait pas l'habitude d'écrire au hasard, qu'il s'agisse du fond ou de la forme. Le choix d'omettre de nommer la ville, ainsi que l'île, les entoure de facto d'une aura d'inexistence. Cela concourt manifestement à la mise en place de l'utopie où le narrateur cherche à situer la romance. U-topie, ici, ne doit pas être entendue dans le sens d'une chimère, mais plutôt comme une virtualité : en clair, une possibilité qui se donne ailleurs, car, qu'on le comprenne bien, Antoinette ne s'est pas contentée d'un lieu physique, aussi inviolable soit-il, pour y trouver refuge. Les murs de ce couvent, situé dans une ville imaginaire, la retiennent et la renforcent en raison de la forte symbolique qu'ils recèlent : une symbolique intime et lointaine à la fois, pouvant tour à tour élever et préserver. L'évocation de la romance, dans le récit, donne une idée de l'éternité chrétienne où le personnage balzacien est entré à force d'y aspirer. Les trois composantes habituelles du temps y sont fondues en une même essence : pour Montriveau comme pour la sœur, « ce poème était l'avenir, le présent et le passé » (55-56). Ainsi, ce qu'il faut voir dans ce refuge qui prend tout son sens à travers le concept d'au-delà, c'est nécessairement l'évolution spirituelle de l'héroïne. Au début du récit, Balzac n'évoquait pas la religion en ces termes. La considération qu'elle détenait chez cette mondaine, relevait plus du pragmatisme qu'autre chose : « Voulez-vous interdire à une femme de la cour *la sainte table* quand elle est reçue de s'en approcher à Pâques ? [...] La religion, Armand, est, vous le voyez, le lien des principes conservateurs qui permettent aux riches de vivre tranquilles. La religion est intimement liée à la propriété » (140).

Cette religion du profit et de la pure convention n'a pu devenir un asile qu'à partir du moment où elle a cessé d'être perçue en ces termes, pour devenir porteuse d'une foi profonde et rigoureuse, bien à l'image de la mystique Thérèse d'Avila que l'héroïne choisira au couvent comme patronne. De la duchesse de Castries mentionnée plus haut, à *Fragoletta* de Henri de Latouche, en passant par *Delphine* de Mme de Staël⁴, les sources qu'on prête au roman balzacien sont nombreuses. Parmi elles, la sainte espagnole n'est pas la moindre. Il est difficile de ne pas voir une ressemblance entre la duchesse et la native d'Avila. Cette dernière, appartenant aussi à l'aristocratie, avait eu une vie mondaine bouillonnante avant de faire le choix du cloître. Par ailleurs, la congrégation des carmélites déchaussées, où Antoinette décide d'entrer, est issue de la réforme de l'ordre du Carmel menée justement par cette religieuse au seizième siècle. Pour tout dire, la figure de Thérèse d'Avila est omniprésente dans le roman. Battista Acquaviva relève à ce

titre différents éléments qui trahissent cet ancrage. L'interprète fait le parallèle entre les mots d'Antoinette – « Je vous aime bien mieux que je ne vous ai jamais aimé. Je prie Dieu tous les jours pour vous [...] », « je vis ici pour vous [...] dans le sein de Dieu » – et l'extrait suivant du chapitre VII du *Chemin de la perfection* de Thérèse : « C'est une chose merveilleuse que de voir combien cet amour est cordial [...] ; quel soin on prend de recommander à Dieu la personne aimée ; quel désir presse le cœur de la voir heureuse » (176).

Cela étant, les dernières paroles de la duchesse suscitent la perplexité. On peut le supposer : quand on aime comme elle le prétend, on ne cherche pas à fuir l'être aimé, si bien qu'en interprétant son refuge dans la religion en termes de désamour, Montriveau paraît faire preuve de bons sens. Néanmoins, les choses ne sont pas aussi simples. Et, au vu des souffrances que cette relation fait endurer à cette femme, le désamour est une perspective à exclure. Il semble que, pour souffrir, il faut aimer. Or, c'est justement là que réside le problème : dans la manière d'aimer. Que ce sentiment puisse être vécu différemment d'une personne à l'autre, voire d'un sexe à l'autre, est une chose qu'il faut nécessairement accepter pour pouvoir saisir ce qui se passe entre les amants. Chez Montriveau, l'amour est avant tout sensuel. Dans le passage suivant, il l'exprime sans détour : « Et si je ne puis être heureux qu'en te possédant ? » (69). Antoinette fait preuve, pour sa part, de plus de retenue et de pudeur. Fiorentino explique que, chez la duchesse, l'amour comporte une inhibition face au contact corporel (225). Il convient désormais d'en voir la raison. Antoinette conçoit l'amour comme un sentiment désincarné : elle ne voit plus Montriveau « avec les yeux du corps » (68) mais avec ceux de l'âme⁵. Cette approche renvoie à ce que Balzac désigne dans le récit comme de l'amour platonique (136), à savoir, en transposant le qualificatif dans les grilles de lecture du christianisme, un amour chaste.

Enfin, pour parvenir aux ultimes clarifications sur ses positions, Antoinette avait cédé au vœu de Montriveau dans l'espoir de le faire revenir auprès d'elle. Non seulement ce fut un échec, mais si l'on en juge par les fortes résistances qu'elle opposait à l'amant entreprenant, cela l'avait éloignée de ses convictions. Avec la religion pour refuge, l'héroïne peut désormais retrouver son éthique. En outre, elle obtient le retour tant convoité et, pour ainsi dire, inespéré, de l'être aimé. Ce retour permet donc de vérifier, comme il a été souligné, que l'exil de l'héroïne ne doit pas être envisagé comme la fin d'une romance.

Oublier pour renaître dans une nouvelle vie

Il faut revenir, à présent, à la confrontation entre ces deux ordres dans le récit : l'ordre religieux et l'ordre militaire. En dépit de sa rigueur et de sa puissance, c'est le dernier qui plie devant l'hégémonie du premier. Cette victoire tient en partie à cette figure, la supérieure du couvent, qui exerce une vigilance, pour ne pas dire une censure, sur la romance. L'attitude de Montriveau qui tremble devant elle, « alors qu'une triple rangée de canons ne l'avait jamais effrayé » (64), certifie le pouvoir de la Mère Abbessse, à quoi on peut ajouter le rideau qu'elle saisit, ou plutôt abat d'une main de fer : « Ma mère, cria la sœur Thérèse en espagnol, je vous ai menti, cet homme est mon amant ! Aussitôt le rideau tomba » (69).

Mais ce n'est qu'une première étape. De l'intérieur, *La Duchesse de Langeais* dispose d'un second élément de censure. Cette nouvelle instance, plus redoutable, appartient au registre de la mémoire : il s'agit de l'oubli. La duchesse apparaît à ce stade de sa romance comme une personne devant se départir d'une certaine mémoire, oublier un pan de son existence pour pouvoir suivre son chemin. Nietzsche permet à nouveau d'élucider cette question. Le propos auquel il convient de se référer est sa théorisation de l'oubli :

La tendance à l'oubli ne se réduit pas à une vis inertiae comme le croient les superficiels, elle est bien davantage une faculté d'entrave active, positive au sens le plus rigoureux, qui fait que tout ce que nous vivons, expérimentons, absorbons parvient tout aussi peu à notre conscience durant la phase de digestion [...]. Fermer momentanément les portes et les fenêtres de la conscience ; [...] telle est l'utilité de cette tendance à l'oubli active, comme on l'a dit, sorte de portier veillant au maintien de l'ordre psychique. (*Généalogie*, 118-120).

La remarque semble avérée. Ressasser, ruminer les événements provoque, au-delà d'un certain seuil, un état de saturation. Si bien qu'une censure, comme celle que l'oubli est habilité à exercer, est toujours bénéfique au maintien de la santé mentale, bénéfique en ce qu'elle permet de se débarrasser de certaines informations, sensations et sentiments. Qu'elle soit ou non consciente de cette fonction régulatrice du phénomène, Antoinette se prête au jeu et feint d'oublier la vraie nature de sa relation avec Montriveau. Elle est d'autant plus convaincante que – on le sait – c'est une comédienne. On l'a vue dans le rôle de la coquette qui cherche à passer pour « une faible créature ». Maintenant, elle signifie à Montriveau qu'il est un simple ami, mensonge qu'elle réitère devant la principale du couvent : « Ma mère, [...] ce Français est un de mes frères » (64).

« Mon frère », c'est ainsi qu'elle l'appelle durant toute leur conversation au parloir. Et il est vrai que ce type de langage est d'usage chez les religieux. Seulement, Antoinette s'est livrée à

des étreintes avec le marquis, étreintes qui relevaient plus de la volupté que de la fraternité. Par conséquent, soit, elle est devenue amnésique, soit elle méconnaît la différence entre Éros et Agape. Bien qu'elle se plaise à dépeindre ses sentiments comme purs et profonds, on a du mal, en effet, à croire qu'ils soient exempts de tout désir. Le fait que cet amour ait pris, avec le temps, un tour platonique n'y change rien : il s'agit bien encore d'Éros. Comme le montre cependant la réflexion suivante – « je ne parlais pas de ces liens, une de mes fautes a été de vouloir les briser tous sans scrupules pour vous » (67) – l'héroïne nourrit un sentiment de culpabilité, un cas de conscience. Et cela est suffisant pour justifier ce refoulement, cet oubli, ou veto sur la conscience qu'elle arbore. Les liens dont elle parle, sont ceux du mariage contracté avec le Duc de Langeais. Antoinette évoque par-là la situation d'adultère où elle s'est trouvée en prenant un amant : la faute mentionnée à cet effet n'est autre qu'un péché.

De ces dernières considérations ressort le constat suivant : l'oubli traduit une volonté, si ce n'est une profonde détermination à gommer le passé. L'héroïne tente, par ce biais, de tourner le dos à une vie antérieure. Au passage, c'est à ce niveau qu'il faut lire son détachement de tout ce qui correspond à une durée : Antoinette appartient désormais à la catégorie de ces femmes qui n'ont plus d'âge (60), pour lesquelles le passé, le présent et le futur n'ont plus de signification. Toutefois, on peut aussi procéder à l'effacement d'une première identité, en en épousant une seconde. Et c'est exactement ce que fait l'héroïne. Elle adopte une nouvelle personnalité sur bien des points aux antipodes de la précédente. Elle troque ses habits de luxe contre une robe de servante, geste qui est dans la droite ligne du vœu de pauvreté qu'elle prononcera ensuite, lorsqu'elle abandonnera le nom d'Antoinette pour celui de sœur Thérèse en entrant dans les ordres.

Antoinette n'a jamais oublié ; Montriveau se souvient...

Néanmoins, il n'est pas aisé d'effacer des sentiments que l'on porte au plus profond de soi, même en se créant une nouvelle identité. L'ouvrage décrit les traits d'une religieuse affectée, les yeux cernés de meurtrissures, la figure amaigrie et pâlie (66). Du reste, cette nouvelle physionomie n'est guère surprenante. La vie de cloître n'est censée mener au ciel, à la béatitude, qu'au terme d'une existence rude et d'une vie de pénitence. À cette vie d'austérité et de privation, s'ajoute que la jeune femme portait quelques échardes dans le cœur. Cinq années après son exil, ces paroles prouvent que sœur Thérèse n'est pas réellement amnésique, qu'elle a transporté son lourd passé avec elle dans ce couvent situé au bout du monde et à sa sortie : « Ma vie éternelle est tout ce que

le malheur m'a laissé à vous offrir, – dit-elle à Montriveau – maintenant je suis vieillie dans les larmes » (68).

La musique renforce en particulier cet état. La femme qui feignait l'indifférence devant une supérieure aux aguets, se révèle une musicienne enflammée. Son jeu laisse libre cours à toutes les passions, tous les mouvements que son cœur abrite. Singulièrement inspirée, elle revisite sa relation avec Montriveau, qui, lui non plus, n'a pas fait le deuil de cette liaison. Il reconnaît immédiatement le jeu de l'amante qui introduit, dans les variations qu'elle exécute autour du *Te Deum*, des motifs issus du *Mose* de Gioachino Rossini et *Fleuve du Tage* d'Hector Berlioz, qu'elle avait l'habitude de jouer dans son boudoir. Ce mélange du profane et du religieux, dans la musique, reprend la question du télescopage entre les deux types d'amour : charnel et spirituel. Écoutant les envolées de l'orgue, Montriveau est submergé par la nostalgie. Ce sentiment est physiquement perceptible : une forte impulsion l'oblige à sortir de l'église. Deux jours plus tard, il est en larmes après avoir distingué la voix d'Antoinette parmi un ensemble de choristes. Tous ces indices témoignent de la résurgence de l'amour chez les amants, un amour contrarié par l'exil et le temps, auquel Antoinette redonne vie à travers les sons : « Ses motifs eurent le brillant des roulades d'une cantatrice qui tâche d'exprimer l'amour, [...] Puis par moments, elle s'élançait par bonds dans le passé pour y folâtrer, pour y pleurer tour à tour. Son mode changeant avait quelque chose de désordonné comme l'agitation de la femme heureuse du retour de son amant » (54).

Il faut d'abord comprendre, pour saisir l'importance de ce passage, que l'exil est marqué dans le récit par un certain décalage temporel. La romance se déroule toujours à contretemps. Les deux héros n'ont pas la même vision de l'amour. Or, le temps n'agit pas sans exacerber un tel différend. Il rend toute concession de l'un envers l'autre ardue, toute velléité de réconciliation délicate. Au moment où Antoinette semble accéder au vœu de Montriveau, celui-ci a déjà pris ses distances. Quand il revient vers elle, elle est partie sans préciser sa destination. Après des années de recherche, il la retrouve dans un couvent espagnol, mais la jeune femme ne veut plus le suivre. Enfin, lorsqu'il entreprend de l'enlever de force, elle appartient à un autre monde.

L'intérêt de l'extrait qu'on vient de lire, consiste justement à montrer que ce décalage n'est pas une fatalité. En réalité, cette scène est plus qu'une simple réminiscence. À travers les souvenirs qu'elle déploie, la romance balzacienne ébauche une issue allant dans le sens de sa réalisation. Elle se donne les moyens de dépasser la simple promesse qu'elle est, pour s'accomplir sur le terrain sublime de la musique qui s'ouvre prodigieusement à elle. Ce terrain est sublime car, il ne faut pas

l'oublier, contre le trouble que lui inspiraient les étreintes de l'amant, Antoinette avait déjà l'habitude de se réfugier au piano (142). Cet art lui tenait lieu d'exutoire en lui permettant de vivre la romance sur un terrain plus idéalisé, plus platonique. Le fait de s'exiler, ensuite, en un lieu où la chair n'a pas tous les droits intensifiera une telle propension. Par exemple, on voit l'âme en train d'accomplir ce qui est devenu, par la force des choses, impossible pour le corps, à savoir retourner dans les bras de l'amant : « L'âme de la religieuse vola vers lui sur les ailes de ses notes, et s'émut dans le mouvement des sons [...] » (53).

Ainsi, pour peu que l'on suive de près la romance, on s'aperçoit que la communion entre Antoinette et Montriveau a finalement eu lieu. Elle est devenue possible par le moyen de la conception platonicienne de l'amour que Balzac récupère. En réalité, ce n'est pas la première fois qu'on relève une interférence entre son roman et la tradition grecque. Dans *l'Année Balzacienne*, Danielle Dupuis analyse le récit à la lumière des mythes de Jason, des Sirènes et d'Orphée (243). Mais on peut aussi y percevoir un écho du *Phédon*. En revenant aux développements du philosophe athénien, l'âme vivait dans le monde des Idées pures. En tombant dans le corps, sa vision s'est obscurcie. Depuis cet exil, elle tente péniblement de retrouver son monde. Platon théorise qu'un tel retour est possible en usant d'une méthode en particulier : la réminiscence. Il semble que Balzac s'inscrive de plain-pied dans cette problématique, à ceci près qu'en lieu et place d'une pratique philosophique, il s'agit chez lui d'une dialectique musicale, ce que confirme la dédicace de l'ouvrage à son ami Franz Liszt. Une telle dialectique révèle son opportunité, notamment en devenant l'instrument de communication clef du récit. En effet, dans l'église où ils se retrouvent la première fois, les amants ne se voient ni ne se parlent. Or, au moment où Montriveau cherche à éloigner Antoinette de la religion, à extirper le corps de la jeune femme de son tombeau spirituel, comme il se l'est promis, il se produit plutôt le phénomène inverse. Ce qui est extirpé, tout autant d'Antoinette que de lui-même, ce sont leurs âmes, qui, émancipées de leurs enveloppes charnelles, atteignent le monde des Idées (*Phédon*, 42), où elles se retrouvent et se reconnaissent. Pour rappel, Platon prétend que le monde des Idées est le monde du Vrai, du Bien et du Beau. Chez Balzac aussi, on perçoit le sens d'une vérité supérieure, transcendante. Il donne à cette rencontre une aura mystique, ainsi qu'un caractère de nécessité, d'évidence, comme s'il voulait dire par là que c'est dans le monde physique de la fausseté et de la division que les deux amants avaient fini par s'éloigner l'un de l'autre.

Conclusion

La marque distinctive de l'exil dans *La Duchesse de Langeais*, l'exil amoureux, renvoie à l'évidence au caractère sentimental et notamment intime de l'événement. Toutefois, les éléments de guerre, d'histoire et de mémoire relevés dans le texte balzacien montrent bien qu'il ne s'agit pas d'un parcours se déployant en dehors des catégories à partir desquelles l'exil est habituellement appréhendé. De ce point de vue, l'ouvrage pourra même se prêter à plus d'une interprétation. Toute l'impossibilité qui caractérisait en apparence cette histoire d'amour est, semble-t-il, dépassée vers un exil désormais devenu motif d'éloignement comme de rapprochement, de fin d'une romance, mais de résurgence d'une autre.

Bibliographie

- Acquaviva, Battista. « Mystique, Musique et Féminité dans *La Duchesse de Langeais* ». *L'Année balzacienne* 1.14 (2013). 167-179.
- Balzac, Honoré de. *La Duchesse de Langeais*. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1976.
- . *La recherche de l'absolu*. Paris : Gallimard, 2012.
- Chollet, Roland. « De *Désespérance d'amour* à *La Duchesse de Langeais* ». *L'Année balzacienne* (1965). 93-120.
- Dupuis, Danielle. « *La Duchesse de Langeais* à la croisée des mythes ». *L'Année balzacienne* 13.1 (2012). 243-253.
- Fiorentino, Francesco. « La Duchesse de Langeais et la critique de la passion romantique ». *L'Année balzacienne* 1.1 (2000). 223-229.
- Kan, Chia-Ping. « L'amour-propre dans *La Duchesse de Langeais* ». *Malice* 2 (2012).
- Nietzsche, Friedrich. *Généalogie de la morale*. Paris : Librairie générale française / Livre de Poche, coll. « Classiques de la philosophie », 2000.
- . *Par-delà bien et mal*. Paris : Flammarion, coll. « GF », 2000.
- Pitteloud, Isabelle. « Romanesque, pudeur et sublime dans *La Duchesse de Langeais* ». *L'Année balzacienne* 1.8 (2007). 389-407.
- Platon. *Phédon*. Paris : Gallimard, 1983.

Notes

¹ Dans son article « De *Désespérance d'amour* à *La Duchesse de Langeais* », Roland Chollet explique que Balzac a écrit, entre 1832 et 1834, trois textes relativement similaires : *Désespérance d'amour*, *La confession du médecin de campagne* et *La Duchesse de Langeais*. Ces récits s'inspirent selon lui d'une relation amoureuse tumultueuse que

l'écrivain aurait eue avec la marquise de Castries, qui deviendra duchesse par la suite. On se demande toutefois jusqu'à quel point Antoinette se rapporte à la marquise car, comme le reconnaît Chollet, ce personnage a subi beaucoup de métamorphoses, tant et si bien « que sa véracité est devenue problématique » (100).

² Les treize font corps avec Montriveau durant l'assaut du monastère et au moment de se débarrasser du corps de la duchesse.

³ Selon Isabelle Pitteloud, la coquetterie de l'héroïne est à mettre au compte de la pudeur qu'elle montre par ailleurs : « Dans le récit balzacien, la coquetterie apparaît comme une forme ludique, utilitaire et culturelle de la pudeur » (395).

⁴ Dans la préface de l'ouvrage, Rose Fortassier revient sur ces sources (13-14).

⁵ « Voir avec les yeux de l'âme » est une des expressions favorites de Balzac. On la retrouve dans *La recherche de l'absolu* (210).