

Université de Montréal

Les enfants de Caïn : la complexité du meurtre dans l'œuvre d'Honoré de Balzac

Par Julien Roy

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Août 2020

© Julien Roy, 2020

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Les enfants de Caïn : la complexité du meurtre dans l'œuvre
d'Honoré de Balzac

présenté par : Julien Roy

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ugo Dionne
président-rapporteur

Sophie Ménard
membre du jury

Table des matières

Résumé	4
Abstract	5
Remerciements	6
Introduction	7
Premier chapitre : réflexions sur la justice dans <i>Jean Louis et Annette et le criminel</i>	16
Les hommes de loi.....	16
I. <i>Jean Louis</i> : une double approche.....	17
A) L'humour.....	18
B) Le plaidoyer de Barnabé Granivel.....	21
II. <i>Annette et le criminel</i>	25
Sermon de l'abbé de Montivers.....	28
Deuxième chapitre : Le nom immortel dans <i>El Verdugo</i>	31
Présentation du texte	31
I. La mode espagnole.....	33
II. Le traitement de la violence (la guerre)	35
III. La décapitation	37
IV. Le thème du parricide.....	40
V. Conclusion : la Mort.....	43
Troisième chapitre : deux meurtres dans <i>L'Auberge rouge</i>	46
Présentation du texte	46
L'auberge.....	49
I. Frédéric Taillefer.....	52
A) La force dans l'Histoire.....	52
B) L'argent	55
C) La culpabilité et la mort.....	57
II. Prosper Magnan et le meurtre en pensée	60
A) La pensée.....	61

B) L'intériorité	63
Quatrième chapitre : « Selon ce que l'on peut être, / Les choses changent de nom. ».....	67
Présentation du texte	67
I. Pierre-François Diard.....	71
A) L'ambition.....	71
B) Le tempérament.....	72
C) Le jeu.....	73
D) Le désespoir.....	75
II. Juana Diard. Meurtrière morale, morale meurtrière	76
A) La vertu	76
B) L'honneur	79
C) Le malheur et la misère (conjugale)	80
Cinquième chapitre : <i>Un drame au bord de la mer</i> ou l'agonie du pater familias	84
Présentation du texte	84
Le thème de l'infanticide.....	88
I. Le fils indigne	89
A) La jeunesse turbulente.....	89
B) Le type criminel.....	91
C) Le bâtard.....	95
II. Le père, le juge	97
A) La famille et la paternité.....	97
B) L'honneur (ou la probité)	100
C) L'Absolu.....	103
Conclusion. <i>Placere et docere</i>	107
A) Le mal.....	108
B) Les contrastes	110
C) La fin ouverte	111
D) Vision(s) du monde	112
Bibliographie	114

Résumé

L'œuvre littéraire d'Honoré de Balzac témoigne d'une profonde connaissance du système judiciaire et d'une grande réflexion à son sujet. La violence et le crime, certainement pas les côtés les plus reluisants de l'Homme, font tout de même partie intégrante de la société. Puisque Balzac a l'ambition de montrer la nature humaine telle qu'elle est, il consent à peindre le meurtre sans euphémismes. Loin de rejeter entièrement l'esthétique romantique sanglante, il décrit le crime comme une action fondamentalement ambivalente, c'est-à-dire, qu'il ne le condamne pas absolument ni ne le défend ouvertement. Nous retrouvons dans Balzac ce dont très peu d'écrivains, et encore moins de philosophes, savent rendre compte : la complexité même de la vie. L'engagement social de Balzac invite à penser sa façon de mettre le meurtre en fiction en rapport au contexte sociologique et historique de ses œuvres. Dans la réflexion balzacienne sur le meurtre, quatre thèmes importants reviennent constamment : l'argent (aspect économique), la jeunesse, la famille (aspects sociaux) et le remords (aspect moral). La dimension philosophique de *La Comédie humaine* justifie, quant à elle, le choix d'une lecture également philosophique de l'œuvre de Balzac. Les meurtres de quatre nouvelles appartenant aux *Études philosophiques* (*El Verdugo*, *L'Auberge rouge*, *Les Marana* et *Un drame au bord de la mer*), assurent une pensée multiple sur des thèmes tels que la justice, le droit, le nom de famille, l'honneur, la culpabilité et le glissement d'une société ancienne vers une société nouvelle dominée par l'argent.

Mots-clés : Honoré de Balzac ; *La Comédie humaine* ; meurtre ; violence ; nouvelle ; littérature française ; XIX^e siècle

Abstract

The literary work of Honoré de Balzac testifies to a deep knowledge and reflection of the judicial system. Violence and crime, certainly not the brightest sides of humanity, are nevertheless an integral part of society. Since Balzac's ambition is to show human nature as it is, he agrees to depict murder without euphemisms. Far from entirely rejecting the bloody romantic aesthetic, he describes crime as a fundamentally ambivalent action, meaning that he neither absolutely condemns it nor openly defends it. We find in Balzac what very few writers, and even fewer philosophers, can account for : the very complexity of life itself. Balzac's social commitment invites us to think about his way of putting murder in fiction in relation to the sociological and historical context of his works. In Balzac's reflections on murder, four important themes constantly recur : money (economic aspect), youth, family (social aspects) and remorse (moral aspect). The philosophical dimension of *La Comédie humaine* justifies the choice of an equally philosophical reading of Balzac's work. The murders of four short stories belonging to the *Études philosophiques* (*El Verdugo*, *L'Auberge rouge*, *Les Marana* and *Un drame au bord de la mer*), ensure a multiple reflection on themes such as justice, law, family name, honour, guilt and the shift from an old society to a new money-dominated society.

Keywords : Honoré de Balzac ; *La Comédie humaine* ; murder ; violence ; short story ; french literature ; 19th century

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Stéphane Vachon, non seulement pour sa patience, ses lectures attentives et son érudition qui m'ont permis de mener à bien ce mémoire, mais, plus encore, pour tous ses cours que j'ai suivis pendant mon cursus universitaire ; cours qui ont su éveiller ma curiosité et combler mon intérêt pour Balzac.

Je remercie également Alexa B. Voyer.

Introduction

Le meurtre relève d'une problématique sociale d'autant plus grave qu'il nie le contrat social, il brise le *vivre-ensemble*. Il remet en cause l'ordre, la loi et la justice. « Premier de tous les crimes¹ », comme l'affirme Louis-Vincent Thomas, le meurtre peut prendre de nombreuses formes : prémédité (on parle alors d'assassinat), mise à mort de soi (suicide), mise à mort de l'autre (homicide, infanticide, parricide, matricide, fratricide, génocide). Il « fournit en tous les cas la figure du plus grave des crimes, parce qu'il est irrémédiable. Il représente le crime des crimes² ». Le meurtre, bien plus que les autres formes de violence ou de crime, pose la question du mal. Colette Astier résume la problématique ainsi : « le crime jette donc le halo d'un feu sombre sur l'aventure existentielle. Certes, il participe de ce que l'on nomme le mal, mais il signifie précisément dans la mesure où ce mal échappe. Il signifie par ce qu'on ignore de lui. En somme, il signifie négativement³. » De tout temps, les théologiens, philosophes, moralistes, juristes, criminalistes, psychologues, anthropologues, sociologues et, bien sûr, écrivains ont tous étudié, à leur façon, suivant leur expertise, les causes et les conséquences du meurtre.

1. Louis-Vincent Thomas, « En guise de préface » à Barbara Michel, *Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1991, p. 5.

2. Colette Astier, « Le Roman et le crime », *Littératures*, n° 39, automne 1998, p. 178.

3. *Ibid.*, p. 179.

Selon le mythe antique des quatre âges, l'*hybris* et le mal font leur apparition dès l'âge d'argent ; aux âges suivants (bronze et fer), les pires sentiments (cupidité, ambition, orgueil) progressent dans le cœur des hommes et causent guerres et injustices⁴. La mythologie grecque offre de nombreuses figures de meurtriers, tous différents les uns des autres : Oreste, Médée, Œdipe, Pygmalion, etc. Le meurtre d'Abel par son frère Caïn, dans la *Genèse*, sonne le glas de l'innocence et le début de la corruption du genre humain. René Girard a su montrer, par une étude généalogique, que le conflit sanguinaire fut certainement à l'origine des conduites humaines⁵. Dès les débuts de l'humanité, le lien entre les récits et les meurtres est indéniable. Ce lien prendra de l'ampleur avec l'avènement de l'imprimerie. Dès le XVII^e siècle sont imprimées les feuilles volantes que l'on nomme « occasionnels » qui servent à propager de l'information. Leur contenu était essentiellement des faits politico-historiques marquants : guerres, assassinats, exécutions. Selon Minh Tran Huy, « les crimes en général ont très vite compté parmi les sujets des occasionnels⁶ ». Historien de la violence, Robert Muchembled constate deux tendances parallèles :

La vive décade des homicides à partir de la fin du XVI^e siècle s'accompagne en France de l'apparition d'une littérature et d'une imagerie destinées à édifier le lecteur ou l'observateur en prolongeant les émotions spectaculairement mises en scène par le rituel du supplice.⁷

Des écrivains et des moralistes, tels Pierre Boaistuau, François de Rosset et l'évêque Jean-Pierre Camus, signent des *Histoires tragiques*, destinées à un public cultivé, qui « enseignent aux lecteurs à se comporter face à la Loi, divine et humaine, en développant

4. Voir Hésiode, *Les travaux et les jours*, v. 121-20 ; Ovide, *Métamorphoses*, Livre I.

5. René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, « Pluriel », 1972, 534 p.

6. Minh Tran Huy, *Les écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, 2017, p. 31.

7. Robert Muchembled, *Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, « Histoire », 2015, p. 369.

des exemples de transgression suivis d'une inéluctable punition⁸ ». Dans la fiction littéraire, le meurtre sert souvent de repère chronologique. Il provoque une cassure, l'histoire se dote d'un *avant* et d'un *après*. Au XVI^e siècle, apparaissent également des récits destinés à un public davantage populaire : les « canards sanglants⁹ ». Dans la mémoire collective, nourrie par leur esthétique, « le meurtre est l'événement par excellence¹⁰ », car il est « le point de croisement de l'histoire et du crime¹¹ ». Au XIX^e siècle apparaissent les faits divers publiés et popularisés par une presse de plus en plus abordable qui profite de l'alphabétisation croissante des populations. Le fait divers, parfois faux, parfois vrai, relate des informations sans portée générale relatives à des événements quotidiens : accidents, catastrophes, crimes, meurtres, faits merveilleux. Stendhal, Balzac, Flaubert, Dumas, Zola, nombreux seront les écrivains qui consultent la *Gazette des tribunaux* et autres journaux possédant une rubrique « fait divers¹² ». Dans « Sentiments filiaux d'un parricide », Proust étudie l'histoire d'un homme qui tue sa mère avant de se suicider. Il conclut en affirmant que le fait divers est « exactement un de ces drames grecs », que le fils criminel n'est pas « un être en dehors de l'humanité¹³ ». L'auteur de *Pastiches et mélanges* associe le parricide aux figures mythologiques d'Ajax et d'Œdipe, ainsi qu'au roi Lear. André Malraux, dans *L'Homme précaire et la littérature*, affirme également le lien entre la littérature et les faits divers, « origine de

8. *Ibid.*, p. 372.

9. Maurice Lever, *Canards sanglants : naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993, 517 p. ; Jean-Pierre Séguin, *Canards du siècle passé*, Paris, Horay, 1968, 204 p.

10. Michel Foucault, « Les meurtres qu'on raconte », *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2011 [1973], p. 328.

11. *Ibid.*

12. Pour les différents liens qu'entretiennent la littérature avec le fait divers voir Minh Tran Huy, *op.*, *cit.*

13. Marcel Proust, « Sentiments filiaux d'un parricide », dans *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2013 [1919], p. 232.

beaucoup d'intrigues¹⁴ », mais il note que ces derniers ne sont pas « la clef d'un grand livre [car] le dessein initial du romancier naît en liaison avec le monde de l'écrit¹⁵ ».

L'esthétisation du crime change considérablement au XIX^e siècle avec le mouvement romantique. Succédant de près aux violences traumatisantes de la Révolution française, le romantisme apporte un renouveau certain dans l'esthétique du crime et de la violence. Dans la fiction, le meurtre n'est plus le seul fait des criminels endurcis et des fous furieux, mais aussi celui des laissés pour compte, des incompris, des défenseurs des causes perdues. Délaissant la morale des *Histoires tragiques*, les romantiques font du crime, « transcendé en beauté par la puissance esthétique de la violence¹⁶ », « une forme de révolte¹⁷ » et font du criminel un « artiste¹⁸ ».

Loin de rejeter l'esthétique romantique, Balzac peint le crime comme une action fondamentalement ambivalente, c'est-à-dire que le crime, chez lui, n'est ni absolument condamné ni ouvertement défendu. Assurément, il ne fait pas l'apologie du meurtre. Cependant, il ne condamne jamais aveuglément. Les variations balzaciennes sur le thème du meurtre sont particulièrement riches. Il ne cherche pas à créer un sensationnalisme exacerbé avec des criminels pittoresques ni à surreprésenter la violence sanglante. La preuve : dans plusieurs de ses romans, il renonce à la description de scènes sanglantes, par exemple, l'exécution d'Argow dans *Annette et le criminel*, ou encore la Saint-Barthélemy dans *Sur Catherine de Médicis*. Nous retrouvons dans l'œuvre de Balzac ce dont très peu d'écrivains, et encore moins de philosophes, savent rendre compte : la

14. André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 151.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, p. 1.

18. *Ibid.*

complexité même de la vie. Le meurtre a toujours des implications sociales, économiques et morales. C'est bien pour cette raison que, dans la réflexion balzacienne sur le meurtre, reviennent constamment quatre thèmes très importants : l'argent (aspect économique), la jeunesse, la famille (aspects sociaux) et le remords (aspect moral).

Selon Pierre Citron, l'œuvre de Balzac eut deux constantes, deux préoccupations qui « persistent [...] chez lui jusqu'à la fin¹⁹ ». La première, la plus importante pour nous, est le meurtre impuni, la seconde est la haine de la mère. En effet, nombreux sont les exemples, dans ses romans ou ses nouvelles, qui évoquent ou qui mettent en scène l'impunité dans le crime, questionnant du fait même ou remettant en cause le système judiciaire. Une justice qui laisse tant de petites et de grandes injustices avoir lieu, n'est-elle pas une fausse justice ?

Pour montrer cette constante dont parle Pierre Citron, nous avons choisi d'étudier deux discours provenant des « romans de jeunesse » (la plaidoirie de Barnabé Granivel dans *Jean Louis* et le sermon de l'abbé de Montivers dans *Annette et le criminel*), ainsi que quatre nouvelles appartenant aux *Études philosophiques* (*El Verdugo*, *L'Auberge rouge*, *Les Marana*, *Un drame au bord de la mer*). Les « romans de jeunesse » désignent de manière conventionnelle les huit romans que Balzac écrivit sous pseudonymes (Lord R'hoone, Horace de Saint-Aubin) entre 1822 et 1825 destinés au public des cabinets de lecture²⁰. Selon Françoise Parent-Lardeur, « le cabinet de lecture est une institution à but commercial, qui propose à une clientèle de passage un objet culturel précis, mais diversifié dans ses contenus, selon des modalités adaptées à la location de la lecture sur

19. Pierre Citron, *Dans Balzac*, Paris, Seuil, 1986, p. 276.

20. Ce sont ces romans qu'André Lorant a republiés sous le titre *Premiers romans. 1822-1825*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999, 2 vol.

place, ou parfois à domicile²¹ ». Si les premiers romans semblent avoir été reniés par Balzac, les *Études philosophiques* forment un pan important de ce grand triptyque qu'est *La Comédie humaine*.

Pour conduire une telle étude, nous nous placerons sur les terrains de la philosophie et de la sociologie de la littérature. L'engagement social de Balzac invite à penser sa façon de mettre le meurtre en fiction en rapport avec le contexte sociologique et historique de ses œuvres. La dimension philosophique des quatre nouvelles choisies justifie, elle aussi, ce choix théorique. Les chapitres du mémoire suivront l'ordre chronologique des publications de Balzac.

Dans l'imaginaire collectif, le nom de Balzac est principalement associé au roman. On étudie avant tout ses romans, presque tous devenus des classiques. La plupart des nouvelles balzaciennes passent encore trop souvent au second plan. Pourtant, en 1832, Sophie Gay désigne Balzac comme le « Roi de la nouvelle²² ». Stéphane Vachon compare la lecture de ses nouvelles à une tribulation « vers des terres plus lointaines et moins connues, vers des espaces de turbulences moins cartographiés²³ ». De plus, ces « îles qui valent des continents²⁴ » ne cessent pas de combler l'attente du lecteur curieux. Le « tournant de 1830²⁵ » fut également, dans la carrière de Balzac, un moment marqué par son implication dans divers journaux et périodiques tels *La Caricature*, *La Mode*, le *Feuilleton des journaux politiques*, *La Silhouette*, *Le Voleur* et la *Revue de Paris*. Le

21. Françoise Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris 1815-1830*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999 [1981], p. 10.

22. Sophie Gay citée par Philippe Berthier, « Présentation », *Nouvelles*, Paris, Flammarion, « GF » 2005, p. 7.

23. Stéphane Vachon, « Le désir du parricide est le désir du père : *El Verdugo* d'Honoré de Balzac », *Texte* (Toronto), n° 25-26, 1999, p. 123.

24. *Ibid.*

25. Voir Roland Chollet, *Balzac journaliste : le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, 654 p.

jeune auteur manque de temps pour entreprendre un travail de longue haleine, d'où la brièveté de ses œuvres en 1830. Cependant, c'est un mal pour un bien, car, comme l'a remarqué Roland Chollet, « si Balzac a l'art de condenser en quelques pages un récit où narration et description s'unissent étroitement, c'est le journalisme qui le lui a appris²⁶ ». Le délaissement des nouvelles balzaciennes n'est pas vraiment justifié, car « la somme de talent mise dans une œuvre n'a rien à voir avec ses dimensions²⁷ ».

Notre premier chapitre sera l'occasion de montrer comment, dès ses premières entreprises romanesques, Balzac établit un fossé infranchissable entre la loi humaine (*Jean Louis*) et la loi divine (*Annette et le criminel*), dans le sens où la loi humaine ressemble à une invention mal ficelée tandis que la loi divine serait inapplicable à la vie humaine, dans ses dimensions pratique et quotidienne. Le jeune Balzac, dans ces deux œuvres publiés respectivement en 1822 et 1824, étudie de manière théorique, en romancier et en philosophe, les implications du mal. Ces premières pensées sont d'une importance certaine, puisque nous allons les retrouver dans la suite de l'œuvre balzacienne.

Le deuxième chapitre portera sur une nouvelle publiée en 1830 *El Verdugo* qui raconte l'histoire d'un jeune homme, astreint par son père, grand d'Espagne, à tuer ses parents, ses frères et ses sœurs afin d'avoir la vie sauve pour pouvoir perpétuer le nom de sa famille. Ce sacrifice étonnant insiste sur la vulnérabilité de l'individu et l'importance du nom, car il serait le meilleur moyen d'atteindre une certaine immortalité. Ce chapitre

26. Roland Chollet, « Préface », *La Comédie humaine*, t. III, [*El Verdugo*, *La Paix du ménage*, *La Maison du chat-qui-pelote*, *Le Bal de sceaux*, *Un épisode sous la Terreur*, *La Vendetta*, *Une double famille*, *Étude de femme*, *Adieu*, *L'Élixir de longue vie*, *Sarrasine*, *Une passion dans le désert*], Lausanne, Rencontre, 1958, p. 10.

27. Philippe Berthier, *op. cit.*, p. 19.

permet surtout de nous familiariser avec un certain nombre de thèmes balzaciens qui ne sont pas sans lien avec le meurtre : la guerre, la décapitation et le parricide.

L'exergue du troisième chapitre, « Que sert-il à un homme de gagner tout le monde, s'il perd son âme ?²⁸ », provient de l'Évangile selon Marc, et illustre bien la problématique centrale de *L'Auberge rouge*. Cette nouvelle décrit le remords dans toute sa force. Il peut tuer de façon fulgurante : c'est le cas chez Prosper Magnan qui avait *pensé* le meurtre d'un riche Allemand endormi dans la même pièce que lui ; ou encore, de manière beaucoup plus lente, comme un cancer qui cause souffrance et douleur pendant des décennies : c'est le cas de Frédéric Taillefer qui tue véritablement le riche Allemand. Dans *L'Auberge rouge*, l'argent, signe par excellence de la force au XIX^e siècle, motive le crime. La nouvelle de 1831 met également en lumière une théorie toute balzacienne : la puissance destructrice de la pensée.

« Selon ce que l'on peut être, / Les choses changent de nom²⁹ » est le titre du quatrième chapitre. Cette citation de Molière explique que toute chose possède une nature multiple. Les deux meurtres de la nouvelle *Les Marana* sont traités de manière très différente. Cette dissemblance tient aux caractères absolument contraires des deux auteurs des meurtres. Le meurtre commis par Pierre-François Diard est crapuleux et ignoble : il tue son ancien ami de manière sournoise afin de lui voler l'argent qu'il vient tout juste de perdre au jeu. Juana Diard, sa femme, le tue pour ce méfait qui déshonore la famille. Ce dernier meurtre n'est pas puni par les autorités. Nous tenterons de montrer que cette absence de condamnation est un argument soutenant la thèse d'un certain conséquentialisme balzacien.

28. Évangile selon Marc, 8, 36.

29. Molière, Prologue, *Amphitryon*, v. 130-131.

« *Un drame au bord de la mer* ou l'agonie du *pater familias* », notre cinquième chapitre, se penche sur une importante préoccupation balzacienne, le rôle du père dans la société postrévolutionnaire dont le principe d'égalité rejette la *patria potestas*. Dans cette nouvelle de 1834, Balzac montre que le changement ne se manifeste pas de manière égale pour tous. Certaines personnes y sont si opposées qu'elles préfèrent plutôt mourir que de le voir triompher.

Trois principes parcourent toutes ces nouvelles : la représentation du mal, le contraste entre la vertu et le mal et leurs conclusions qui demeurent ouvertes. Ces trois principes esthétiques balzaciens favorisent la pensée critique et la réflexion chez le lecteur. Figure du mal, le meurtre varie. Balzac invite à le penser comme un acte fondamentalement ancré dans les conditions (sociales, économiques, politiques) qui l'ont fait naître.

Premier chapitre : réflexions sur la justice

dans *Jean Louis et Annette et le criminel*

Les hommes de loi

Selon Jean Marquiset, dans *La Comédie humaine*, « on relève les portraits de cinquante-huit magistrats³⁰ ». Ceux-ci sont juges, notaires, avoués, avocats, huissiers. Les hommes de loi dans l'œuvre balzacienne sont de tout acabit. Ethel Preston constate « que Balzac a tracé en grand détail le tableau de cette profession³¹ ». C'est un milieu que Balzac connaît bien. Ses études de droit lui ont certainement été utiles dans sa description et sa critique du système judiciaire. Après avoir obtenu son baccalauréat, il devient clerc chez un avoué, M^e Guillonet-Merville, de novembre 1816 à mars 1818, puis chez un notaire, M^e Passez, de 1818 à 1819. Dans *Un début dans la vie* et dans *Le Colonel Chabert*, « l'intérieur même de ces études est décrit en détail à propos de Desroches et de Derville³² ». N'est-ce pas en pensant à cette époque passée dans des études d'hommes de loi que Balzac fera dire au narrateur du *Colonel Chabert* : « Cette scène représente un des mille plaisirs qui, plus tard, font dire en pensant à la jeunesse : — C'était le bon temps ! » (Pl., t. III, 320), et n'est-ce pas fort de cette expérience acquise qu'il fera dire à l'avoué

30. Jean Marquiset, *Les gens de justice dans la littérature*, Paris, Librairie de droit et de jurisprudence, 1967, p. 199.

31. Ethel Preston, *Recherches sur la technique de Balzac. Le retour systématique des personnages dans La Comédie humaine*, Paris, Les Presses Françaises, 1926, p. 95.

32. *Ibid.*, p. 97.

Derville dans la même nouvelle : « Nous autres, avoués, nous voyons se répéter les mêmes sentiments mauvais, rien ne les corrige, nos études sont des égouts qu'on ne peut pas curer. » (Pl., t. III, 373) Soulignant l'inefficacité de la justice, Derville ajoute : « Je ne puis vous dire tout ce que j'ai vu, car j'ai vu des crimes contre lesquels la justice est impuissante. » (*ibid.*) Selon Pierre-François Mourier, c'est « précisément au cœur des rapports de justice — ou peut-être [...] d'injustice — que Balzac pouvait le mieux trouver [...] la raison du mouvement de la société³³ ».

L'ampleur et la distribution des personnages magistrats, ainsi que la multiplicité des intrigues à caractère judiciaire témoignent, sans aucun doute, de l'importance de la justice dans *La Comédie humaine*. Pourtant, l'intérêt judiciaire de Balzac se rencontre déjà dans ses romans de jeunesse. Nous allons montrer comment la réflexion sur la justice se présente dans deux romans au moins, dans la plaidoirie de Barnabé (*Jean Louis*) et dans le sermon de l'abbé de Montivers (*Annette et le criminel*), de manière très critique.

I. Jean Louis : une double approche

Le deuxième des romans écrits par Balzac sous le pseudonyme de Lord R'hoone et publié en 1822 offre une réflexion intéressante sur la justice. Étienne Arago collabora à l'écriture de *Jean Louis*, mais selon Pierre Barbéris³⁴, Balzac aurait achevé le gros du travail. Nous avons droit à une intrigue pleine d'humour et de drame. Quoique destiné à

33. Pierre-François Mourier, *Balzac. L'Injustice de la loi*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 1996, p. 11.

34. Pierre Barbéris, *Aux sources de Balzac*, les Bibliophiles de l'originale, 1965, p. XVIII (« Chronologie »), cité par Roland Chollet, « Préface », *Jean-Louis*, Genève, Rencontre, 1967, p. 11.

un public populaire, le roman traite deux thèmes qui deviendront récurrents dans l'œuvre balzacienne : le hasard et l'injustice.

Tel le protagoniste de *Scaramouche* du romancier italien Rafael Sabatini, Jean Louis est un personnage d'une grandeur incontestable. Plein de ressources, il lutte pour obtenir la main de son amour de jeunesse : Fanchette. Enfant perdue, la jeune Fanchette fut recueillie par un charbonnier, le père de Jean Louis. Cette enfant s'avérera être Léonie, fille du duc de Parthenay. Ce changement subit de fortune rend la jeune fille inaccessible au simple charbonnier. Notre héros n'a d'autre choix que de gagner ses lettres de noblesse, de s'élever en allant faire la guerre en Amérique et de gravir les échelons de l'ordre social. En France, Léonie, seule et influençable, sera bien vite à la merci de son terrible, diabolique et meurtrier cousin, le marquis de Vandeuil. Entre temps, la Révolution éclate et bouleverse toute la société. Jean Louis revient et se place parmi les révolutionnaires dans le but de ravir Fanchette à Vandeuil. Après de très nombreuses péripéties, les deux amoureux vont enfin pouvoir se marier, mais pas avant que les desseins criminels du cousin soient contrecarrés par Maïca, véritable réincarnation du Commandeur du *Dom Juan* de Molière. Si, en fin de compte, le crime est écarté, la justice n'est pas rétablie : le marquis ne semble avoir aucun remords.

A) L'humour

Le comique est omniprésent dans ce roman. Il nous suffira d'un exemple. Au chapitre XIII, Fanchette se fait reconnaître par son père véritable, le duc de Parthenay, ce qui rompt abruptement le mariage de la jeune fille et de son amoureux, Jean Louis. Ce

dernier, stupéfait, car c'est la deuxième fois qu'une telle rupture survient, reste comme stupide. Puis cette stupeur débouche sur une folie passagère qui va l'amener à faire un tapage et un remue-ménage extraordinaires dans tout Paris. Nombreux sont les quiproquos et les situations comiques causés par la frénésie de Jean Louis. Mais le comique atteint son apogée au moment (chapitre XIV) où Jean Louis se présente à l'école de médecine pour soutenir la thèse d'un étudiant qui, par un hasard comme il ne s'en rencontre que dans les romans, lui ressemble à s'y méprendre³⁵. Il entre hardiment dans une salle où doctes et savants sont réunis pour entendre les étudiants. Une fois devant tous ces gens, il débute la soutenance de thèse par ces mots :

Messieurs, s'écria Jean Louis d'une voix de tonnerre, depuis longtemps vous connaissez la serrure du corps humain, je vous en apporte la clef... À ces mots, chacun regarda Jean Louis, qui, dans ce moment, portait la main dans le gousset droit de sa culotte.³⁶

L'auteur sème, tout au long du roman, cette gaieté plus ou moins ironique. À plusieurs reprises, il se moque du droit et du système judiciaire. Au chapitre IV, il présente la scène d'un bal mouvementé qui a lieu au domicile du procureur, maître Plaidanon. Parmi les invités se propage la rumeur (non fondée) qu'un voleur, profitant du brouhaha de la fête, se serait immiscé à l'intérieur de la résidence pour commettre un vol. Maître Plaidanon, affolé, réclame que ses domestiques débusquent le cambrioleur. C'est alors qu'un clerc tente de calmer maître Plaidanon en lui disant qu'un voleur ne cambriolerait jamais la demeure d'un procureur, car « corsaires à corsaires ne font pas leurs affaires³⁷ ». Le marquis de Vandeuil se moque également de Plaidanon : « Parbleu ! quoique homme de

35. Le hasard dans le roman est de l'ordre de la nécessité tant il est essentiel au déroulement de l'intrigue et de l'action. Voir Isabelle Tournier, « Notes sur le hasard romanesque (à propos d'Erich Köhler) », *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 54-63.

36. Balzac, *Jean Louis, ou la Fille trouvée*, dans *Premiers romans. 1822-1825*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », t. I, 1999, p. 378.

37. *Ibid.*, p. 307.

loi, vous dites juste³⁸ ». Bref, ces petites moqueries, qui servent à souligner le caractère parfois malintentionné des hommes de loi, sont surtout dirigées contre les représentants du système judiciaire et ne condamnent pas absolument ce système.

Outre ces piques qui permettent d'établir une connivence avec le lecteur, Balzac présente un exemple d'arriviste qui se hisse dans la hiérarchie sociale grâce aux faiblesses du système de justice. Son nom est Courottin. Il est jeune, malin et fourbe. Au début du roman, il occupe les fonctions de clerc dans l'étude de maître Plaidanon. À force de manigances et d'intrigues, il deviendra « un des plus influents magistrats révolutionnaires³⁹ ». Fidèle aux préceptes de Machiavel, le roman le montre pourtant dans nombre de situations comiques. L'ascension de Courottin est-elle le modèle de toute réussite sociale ? Une chose est certaine, Balzac considère dans *Jean Louis* l'honnêteté comme problématique. À la fin du premier chapitre, un commentaire qu'il place entre parenthèses éclaire le lecteur à ce sujet : « (ne vous y trompez pas, lecteur, *fripon* est ici le mot honnête)⁴⁰ ». Nous pouvons appliquer cette antithèse révélatrice à ceux qui réussissent grâce aux failles d'un système imparfait. L'honnête homme serait ce « fripon » astucieux qui tire avantage des petites et grandes défaillances sociales, celui qui recouvre habilement ses mains tachées avec des gants immaculés.

L'humour de Balzac sert davantage à ridiculiser certains hommes de loi qu'à attaquer de façon vigoureuse le système judiciaire. La critique minutieuse et exigeante de ce système, mais plus encore celle du droit, de la justice et des lois se trouve dans le discours de Barnabé, l'oncle de Jean Louis.

38. *Ibid.*, p. 299.

39. *Ibid.*, p. 489.

40. *Ibid.*, p. 284. Les italiques sont de Balzac.

B) Le plaidoyer de Barnabé Granivel

L'oncle du protagoniste⁴¹ n'est pas dénué d'humour, peu s'en faut. Il est peut-être même le personnage le plus drôle du roman. Fervent pyrrhonien, il est toujours en train de débattre (souvent inutilement) du pour et du contre de toutes les situations, sans pourtant jamais arriver à une conclusion. Au chapitre XVIII, Barnabé conseille son neveu sur la façon dont il doit s'instruire lors de son voyage à Oxford. Le programme éducatif qu'il prescrit à Jean Louis est étrangement similaire à celui que Gargantua suggère à Pantagruel⁴².

Accusé de l'enlèvement de Fanchette, Barnabé est traduit devant un tribunal. Sans avocat, il se défend lui-même avec sa verve habituelle. En fait, il ne se défend pas tout à fait, il attaque plutôt le système de justice tel qu'il est. Avant Derville, que nous avons déjà cité, il remarque dans ce système de graves problèmes qui sont au fondement de la notion de justice. Sa harangue montre à quel point la justice est, pour Balzac, un terreau fertile en réflexions. Remarquons, de plus, qu'un tel discours, truffé de propos philosophiques, est curieux dans un roman dit populaire et appartenant à ce que Balzac nomme la « littérature marchande⁴³ ». Nous pouvons certainement employer ici les qualifications de « corps étrange⁴⁴ » et de « langue étrangère⁴⁵ » qu'utilise Elisheva Rosen lorsqu'elle commente le discours juridique dans le roman. Elle affirme que « la

41. Selon Michel Lichtlé, le personnage de Barnabé Granivel serait un souvenir de Louis-Barnabé Cotelte, professeur du jeune Honoré étudiant en droit. Michel Lichtlé, « Images balzaciennes de la Justice », *L'Année balzacienne 2004*, p. 269

42. Voir Rabelais, « Comment Pantagruel estant à Paris receut lettres de son pere Gargantua, et la copie d'icelles », chapitre VIII, *Pantagruel*, Paris, Flammarion, « GF », 1993, pp. 63-68.

43. Balzac, « Préface qu'on lira si l'on peut » au *Vicaire des Ardennes*, dans *Premiers romans 1822-1825*, *op. cit.*, t. II, p. 151.

44. Elisheva Rosen, « Droit et roman : le modèle balzacien », *Balzac dans l'histoire*, études réunies et présentées par Nicole Mozet et Paule Petitier, Paris, SEDES, 2001, p. 39.

45. *Ibid.*

littérature s'accommode mal du droit⁴⁶ », ce qui semble exact pour le plaidoyer de Barnabé qui fait figure de temps mort dans ce roman rythmé.

L'oncle de Jean Louis commence sa défense en faisant une distinction nette entre les lois (qui sont l'apanage des juristes) et la justice (qui intéresse surtout les philosophes). Pour Barnabé, la justice serait du domaine de la *nécessité*. Voici le premier vrai problème : « Si la *nécessité* est la justice, il n'est pas difficile de prouver que la *nécessité* est parfois bien injuste...⁴⁷ » Il y a donc contradiction, car pour que la justice existe véritablement, le libre arbitre doit pouvoir agir. Barnabé prend l'exemple d'un accident naturel, qui causerait la mort d'un homme. La nature agit aveuglément, par nécessité, sans se demander si celui qu'elle s'apprête à écraser est un homme bon ou un scélérat. La contradiction entre la justice et le libre arbitre permet même, dans certains cas, de qualifier un crime d'acte juste. Tel est, dit Barnabé, le cas du crime qu'il a commis (l'enlèvement de Fanchette) et qu'il considère juste. Enfreindre la loi c'est parfois répondre à l'appel de la Justice. Tout est une affaire de faits, de *conséquences*, c'est bien ce que dit Barnabé lorsqu'il se réfère à « Montesquieu, avec ses conséquences⁴⁸ ». Définissons d'abord le conséquentialisme, puisque Barnabé s'y réfère. Cette théorie morale rejette tout absolu. Une action juste doit être ainsi qualifiée seulement si ses répercussions sont justes. Le rejet de tout absolu en matière de morale est également présent dans le *Traité de la prière*, un des *Essais philosophiques* du jeune Balzac demeuré inachevé, dans une mise en garde contre les dérives de la Religion :

46. *Ibid.*

47. Balzac, *Jean Louis, ou la Fille trouvée*, *op. cit.*, p. 459.

48. *Ibid.*

« tout principe renferme et le bien et le mal⁴⁹ ». Les conséquences, les applications des principes, permettent de déterminer si une action est juste davantage que la valeur intrinsèque de cette même action.

La suite de l'argumentaire de Barnabé est d'autant plus déroutante qu'il pousse à la limite sa réflexion sur la justice. D'abord, il traitera du droit positif, ensuite du droit naturel. Si la nécessité, principe de la justice, est également le principe de l'injustice, cela veut dire que la nécessité même est une erreur. Pourtant, « rien n'est vrai sans être nécessaire⁵⁰ ». Ses auditeurs sont endormis davantage que choqués par ce postulat qui met en doute l'existence de la justice. Le philosophe va malgré tout tenter de les convaincre. Pour cela, il développe dix grandes raisons qui permettent de prouver que la justice ne peut pas se fonder sur le droit positif. Résumons-les succinctement. 1) Le droit positif est propre à chaque nation, donc multiple. 2) Il change et varie d'un peuple à un autre et d'une époque à une autre. 3) Il n'a donc pas la vérité comme fondement. 4) La variation (du droit positif) affecte les notions de bien et de mal de même que les notions de juste et d'injuste. 5) Si l'homme est sujet à l'erreur, les assemblées le sont davantage, car elles sont plus nombreuses. La masse noie le génie⁵¹ et multiplie la possibilité d'erreurs. 6) Si l'erreur s'immisce dans la *théorie*, elle envahit de même son *application* qui condamne parfois injustement. 7) « Le droit prétendument positif reçoit autant d'interprétations qu'il y a d'hommes qui l'expliquent et l'appliquent⁵². » 8) Nous devons donc nous questionner sur les moyens permettant d'asseoir le droit positif. 9) Le droit

49. Balzac, *Traité de la prière*, dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990, p. 608.

50. Balzac, *Jean Louis, ou la Fille trouvée*, *op. cit.* p. 459.

51. Cette idée est absolument romantique. Vigny, qui voit entre l'homme de génie et la société un combat, affirme que « l'homme a rarement tort, et l'ordre social toujours ». Alfred de Vigny, *Stello*, Paris, Flammarion, « GF », 1984, p. 101. Voir aussi, p. 220 : « la solitude seule est la source des inspirations. LA SOLITUDE EST SAINTE. »

52. Balzac, *Jean Louis, ou la Fille trouvée*, *op. cit.*, p. 461.

positif est instable, car l'éloquence agit trop facilement lors d'un procès. 10) Les changements dans le droit positif sont si nombreux qu'il se peut que dans l'avenir soit absous celui qui est condamné aujourd'hui. Verdict : le droit positif ne peut pas être la justice.

Après avoir fermement déclaré ses dix grandes raisons, Barnabé n'en a pas fini avec le démantèlement de la justice. Il y a encore un pan à abattre, le dernier refuge potentiel de la justice : le droit naturel. En peu de mots, Barnabé revient sur les premiers arguments de sa plaidoirie, à savoir que la nécessité, principe à la fois de la justice et de l'injustice, elle-même incompréhensible sans le principe de vérité, n'érige pas la justice. Le pyrrhonien affirme que le droit naturel désignerait les penchants et la volonté des hommes, donc aucunement le fondement de la justice. La Justice n'est ni le droit positif ni le droit naturel ; elle n'existerait donc pas.

Par contre, le lecteur attentif du plaidoyer aura remarqué que Barnabé aborde rapidement la question de la *conscience*, sans étudier en détail ses rapports avec la justice. La conscience serait le remède contre l'injustice des lois créées par l'homme, car, selon Barnabé, elle est « une voix secrète [qui] nous guide⁵³ ». Ce point n'est pas vraiment étayé par Barnabé, car il présente une contradiction profonde. Il est impossible de nier la justice et en même temps d'affirmer que l'homme possède en lui un sentiment inné appelé conscience qui lui permet de distinguer le bien du mal. Balzac rejette l'absolu en justice, mais il veut croire, pour reprendre les termes de Mme de Staël, au « sentiment du devoir dans nos cœurs⁵⁴ ». En bon pyrrhonien, Barnabé affirme, en guise de conclusion,

53. *Ibid.*, p. 462.

54. Madame de Staël, *Corinne, ou l'Italie*, Paris, Éditions des femmes, 1979, t. I, p. 260. Dans le roman, ces paroles sont prononcées par « un philosophe allemand » dont Kant est le modèle. Dans la *Critique de la raison pratique*, Emmanuel Kant affirme que « deux choses remplissent le cœur d'une

que son exposé peut très bien être démenti : « Enfin, je suppose qu'il y ait autant d'arguments contre mon opinion que je viens de vous en débiter pour l'appuyer⁵⁵ ». Le doute est la seule certitude, et en sa présence il est préférable de suspendre notre jugement : « alors vous doutez, et dans le doute on s'abstient...⁵⁶ ».

Dans quelle mesure Balzac a-t-il donné du crédit aux arguments qui nient la justice ? On ne saurait le dire, d'autant plus que le terme *conscience* sape considérablement la négation de la justice. Avec le plaidoyer de Barnabé, Balzac contrefait le discours philosophique. La fin ironique montre bien la nature imparfaite de tout argumentaire philosophique, car Barnabé a su aisément nier la justice, il aurait pu tout aussi aisément se livrer à la gymnastique intellectuelle inverse, dans une sorte de *pilpoul*, et affirmer les fondements de la justice. Retenons cependant que la justice absolue est un idéal difficilement défendable philosophiquement, sauf si l'on recourt à l'argument religieux. S'il n'y a pas de justice, cela veut dire deux choses comme l'affirme Pierre-François Mourier : « D'abord, bien sûr, que la justice est injuste ; mais aussi, que les hommes ne sont jamais *tout à fait* innocents⁵⁷ ».

II. Annette et le criminel

André Lorant pense que nous devons voir dans l'arrestation, la condamnation et l'exécution d'Argow un reflet de la mort de l'oncle de Balzac, le frère de Bernard-

admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : *le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi* », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 801-802.

55. Balzac, *Jean Louis, ou la Fille trouvée*, *op. cit.*, p. 462.

56. *Ibid.*

57. Pierre-François Mourier, *op. cit.*, p. 67.

François Balzac, Louis Balssa, guillotiné à Albi en août 1819 pour avoir assassiné une fille de ferme, alors que sa culpabilité n'avait pas été établie hors de tout doute⁵⁸. André Lorant est convaincu que Balzac regardait son oncle comme innocent et, pour cela, il rappelle que dans *Jean Louis* et dans *Le Centenaire*, deux romans de jeunesse antérieurs à *Annette et le criminel*, Balzac présentait deux innocents injustement condamnés à mort sauvés à la dernière minute. La différence avec le personnage d'Argow, c'est que celui-ci n'est pas du tout innocent. Nous avons affaire à un véritable criminel. Portant plusieurs noms (Argow, Maxendi, M. de Durantal, Jacques), il préfigure un autre célèbre criminel de *La Comédie humaine* : Vautrin. Dans *Le Vicaire des Ardennes*, roman publié en 1822 dans lequel apparaît pour la première Argow, il est le criminel impuni et sans scrupules que rien n'arrête. Nous le voyons assassiner de sang-froid et fomenter une mutinerie à bord du navire de M. de Saint-André, le *Daphnis*. Il sème la terreur sur les mers, détruit et tue tout ce qui se trouve sur son passage. Grâce à une énergie hors du commun et à une sagacité de sauvage, il couronne de succès ses activités de piraterie.

Dans *Annette et le criminel*, roman publié en 1824, nous retrouvons Argow, toujours puissant, mais sous les traits d'un riche bourgeois nommé M. Durantal. Au chapitre douze, amoureux de la jeune Annette Gérard, il suit cette dernière à l'église où il entend l'abbé de Montivers, un célèbre et enthousiaste prédicateur, prêcher un sermon qui changera sa vie. C'est le début de sa repentance. Prenant conscience du mal qu'il a fait, il se confesse à Montivers qui l'absout, car le repentir d'Argow est digne et sincère. Plus encore, le prêtre approuve et célèbre l'union entre l'ancien pirate et la très pure Annette. Honteux de son passé criminel, Argow porte courageusement son fardeau moral. À la fin

58. André Lorant, « Introduction », *Annette et le criminel*, Paris, Flammarion, « GF », 1982, p. 27-28.

du roman, il avouera ses crimes à la justice française qui le recherchait depuis très longtemps. La justice sera moins clémente que le prêtre et le condamnera à mort. Bien avant qu'elle ait lieu, la mort du criminel est annoncée au lecteur par divers indices. En effet, Annette fait un rêve dans lequel Argow est marqué d'«une ligne rouge imperceptible, fine comme la lame d'un couteau, et cette ligne, rouge comme du sang, faisait le tour du cou de son époux, précisément au milieu⁵⁹ ». Cette image reviendra tout au long du roman⁶⁰. Bien que l'exécution ne soit pas décrite nettement, la guillotine est mentionnée lorsqu'Annette, désespérée et perdue, s'adresse à des hommes travaillant à monter une charpente. « Vous ne voyez donc pas que c'est l'échafaud ?... et que ce matin l'on...⁶¹ », dira un ouvrier à l'épouse infortunée. Pour venger son chef, le fidèle Vernyct décapitera publiquement et sauvagement le juge et le président du jury qui condamnèrent Argow. Ces deux décapitations, contrairement à celle d'Argow, ne sont pas éludées, elles sont montrées dans toute leur horreur. L'imaginaire entourant la décapitation est un thème ravivé par la Terreur, récurrent dans la littérature de la première partie du XIX^e siècle comme en témoigne le roman *Smarra* de Charles Nodier. Roland Chollet a constaté que la décapitation est omniprésente dans l'œuvre du jeune Balzac de ses débuts littéraires jusqu'en 1833⁶².

59. Balzac, *Annette et le criminel*, dans *Premiers romans*, *op. cit.*, t. II, p. 509.

60. Cette fixation autour du cou de la personne destinée à être décapitée est aussi présente dans *L'Auberge rouge*. Voir le troisième chapitre.

61. Balzac, *Annette et le criminel*, *op. cit.*, p. 665.

62. Roland Chollet, « Trophée de têtes chez Balzac », *L'Année balzacienne 1990*, p. 257. Voir les deuxième et troisième chapitres.

Sermon de l'abbé de Montivers

Étudions attentivement le sermon de l'abbé de Montivers, car dans celui-ci se trouvent d'importantes réflexions sur la justice. Après les prières d'usage, l'abbé entame un récit métaphorique : une jeune femme vertueuse est trompée et délaissée par un époux impie dont l'irréligion entraîne la disgrâce et la mort. L'abbé conclut sa fable en s'adressant à tous ses auditeurs : « Qui de vous, chrétiens, ne fut le fiancé d'une âme belle, pure, vierge et saintement candide ?⁶³ » Il poursuit : « Vous avez tous, tous !... à vous reprocher d'avoir jeté les taches sur votre robe, la robe céleste !⁶⁴ » L'image est claire : nul n'est parfait. Chacun a ses crimes et ses péchés. Puis, Montivers fait une liste de méfaits communs, qui restent inaperçus, car « ce sont des peccadilles⁶⁵ ! » Commettre de telles fautes n'entache en rien l'honnêteté et la sagesse aux yeux du monde ou du public. Mais si on peut flouer la loi, on ne peut tromper Dieu. Celui-ci « est un créancier obligeant, il est muet !... Il parlera, mes frères, il parlera, le glaive de la vengeance dans la main et la colère dans les yeux !... Il parle déjà, car votre *conscience* gronde⁶⁶. » Nous retrouvons ici, en des termes plus saisissants sans doute, l'idée que Barnabé Granivel avait rapidement énoncée dans son plaidoyer⁶⁷. La conscience est l'incarnation de la justice divine. La conscience, innée chez l'homme, est un sentiment que tous éprouvent, mais que plusieurs ignorent. Cependant un jour ou l'autre, elle revient accabler celui qui a quelque chose à se reprocher. Nul ne peut échapper à la toute-puissance de la conscience.

63. Balzac, *Annette et le criminel*, *op. cit.*, p. 538.

64. *Ibid.*, p. 538-539.

65. *Ibid.*, p. 539. Dans le cadre de la publication des *Œuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin* par l'éditeur Souverain, *Annette et le criminel* est réédité en décembre 1836 sous le titre *Argow le pirate*. L'édition Rencontre reproduit le texte corrigé de 1836 et non pas celui de l'édition originale de 1824. Dans la deuxième édition du texte, Balzac rend explicite la faiblesse de la loi humaine : « Ce sont là des fautes légères et que la loi ne peut atteindre !... », *Argow le pirate*, Genève, Rencontre, 1962, p. 147.

66. *Annette et le criminel*, *op. cit.*, p. 539. Nous soulignons.

67. Balzac, *Jean Louis, ou la Fille trouvée*, *op. cit.*, p. 462.

Alors, elle se fera entendre plus fort et rappellera au pécheur sa faute. Montivers confronte Dieu à la faiblesse de la justice humaine. La ruse et la finesse de certains criminels font en sorte que la loi se trompe : « les lois de la terre n'atteignent pas tous les coupables⁶⁸ ». Pour finir, il exhorte les gens à la vertu en présentant toute l'ignominie du crime impuni, car chaque crime aspire à son châtement. Comme le lecteur s'y attend le sermon aura le plus d'effet sur le plus criminel des assistants : Argow. Selon André Lorant, le thème de l'amour d'une jeune fille pour un criminel s'atténue au fur et à mesure que s'échafaude *La Comédie humaine*, tandis que « ceux du crime et de l'expiation, et de l'innocence rachetant le crime⁶⁹ » connaîtront une fortune notable dans toute l'œuvre balzacienne.

L'abbé de Montivers affirme que la seule justice en ce monde est celle de Dieu. Selon lui, le fondement véritable de la justice se trouve en nous, dans la conscience humaine. La conscience nous permet de départager le bien et le mal. La justice divine, selon le philosophe allemand Ernst Robert Curtius, serait une trace visible de l'influence de la pensée de Joseph de Maistre dans l'œuvre de Balzac⁷⁰. L'expiation des fautes est au centre de la philosophie de de Maistre. Pour lui, comme le résume Curtius, « les malheurs des individus comme ceux des nations expient une faute commise par les victimes elles-mêmes de ces malheurs, ou par d'autres⁷¹ ». Le sang doit payer pour le sang. Curtius fait un court recensement dans l'œuvre de Balzac des différentes péripéties « inventées dans le seul but d'inscrire dans les cœurs le poids de la justice divine⁷² » : les mésaventures de

68. Balzac, *Annette et le criminel*, dans *Premiers romans. 1822-1825, op. cit.*, p. 540.

69. André Lorant, *loc. cit.*, p. 436.

70. Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Paris, Éditions des Syrtes, 1999, p. 302.

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*

Julie d'Aiglemont (*La Femme de trente ans*), la mutilation de Rosalie de Watterville (*Albert Savarus*), les malheurs du baron Bourlac et de sa fille (*L'Envers de l'histoire contemporaine*), la souffrance épisodique de Taillefer (*L'Auberge rouge*), etc. La fin du *Cousin Pons* présente elle aussi un cas intéressant. Rémonencq s'empoisonne avec le verre de vitriol qu'il destinait à sa femme. Le narrateur dit ces mots significatifs : « Cette fin, digne de ce scélérat, prouve en faveur de la Providence que les peintres de mœurs sont accusés d'oublier, peut-être à cause des dénouements de drames qui en abusent. » (Pl., t. VII, 765) Ces quelques exemples montrent que, malgré le risque d'introduire une invraisemblance ou un certain irréalisme dans son œuvre, Balzac ne s'empêche pas de fournir à son lecteur plusieurs dénouements qui représentent la justice victorieuse et le criminel châtié.

À partir de ces deux idées complémentaires (l'injustice de la justice et la conscience comme socle de la justice divine), exprimées assez clairement dans *Jean Louis* et dans *Annette et le criminel*, nous allons maintenant voir comment elles sont abordées dans quatre nouvelles de *La Comédie humaine* qui mettent en scène le meurtre. Dans les quatre *Études philosophiques* que nous avons choisies, le meurtre accentue ces deux idées. S'il est présenté comme le pire des crimes, le meurtre, plus qu'aucun autre, accuse la faillite du système judiciaire. La conscience chargée de remords du meurtrier ne serait-elle pas la meilleure preuve de cette justice divine ?

Deuxième chapitre : Le nom immortel dans *El Verdugo*

Présentation du texte

El Verdugo, Guerre d'Espagne (1809), l'une des plus courtes nouvelles au sein de *La Comédie humaine*, est d'abord publié le 30 janvier 1830 dans *La Mode*. L'année suivante (1831), elle sera publiée dans les *Romans et contes philosophiques* puis dans les *Études philosophiques* en 1835. En 1846, la nouvelle se trouve au tome XV de l'édition Furne de *La Comédie humaine*. Au fil des rééditions, *El Verdugo* ne subit « qu'un très petit nombre de corrections⁷³ ».

L'histoire de *El Verdugo* se déroule dans une petite ville de la côte espagnole, Menda, en 1809. Les Français occupent alors une partie de l'Espagne. L'armée de Napoléon s'inquiète d'une possible invasion par les forces anglaises. Pour contenir l'effervescence locale, des patrouilles surveillent étroitement la population. Le vieux marquis Léganès, « un grand d'Espagne⁷⁴ », suscite la méfiance profonde du général français, malgré le bon accueil qu'il fait au jeune officier Victor Marchand qu'il loge dans son château. Un bal est organisé le soir de la Saint-Jacques afin de favoriser la concorde entre la France et l'Espagne, où sont présents les officiers français et les grandes familles espagnoles. C'est alors qu'éclate le complot qui débarrassera la ville de

73. Pierre Citron, « Histoire du texte » de *El Verdugo, La Comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 1835.

74. Balzac, *El Verdugo*, dans *ibid.* p. 1133. Toutes les références aux œuvres de *La Comédie humaine* renvoient à cette édition, publiée sous la direction de Pierre-George Castex, 12 vol., 1976-1981 (désormais abrégé en « Pl. », suivi du tome et de la page).

l'envahisseur. Marchand, quelque peu à l'écart lorsque survient la trahison, est convaincu qu'il va mourir. À ce moment, la belle Clara Léganès lui indique les moyens de son salut qu'elle a elle-même préparés. Le lendemain, le jeune officier accompagne le féroce général G... à la tête d'un régiment formé dans le but de venger les compagnons tués et « imprime[r] une terreur salubre à ce pays où l'on fait la guerre à la façon des Sauvages » (Pl., t. X, 1136). L'audace espagnole est sévèrement réprimée par le sang : « Deux cents Espagnols que les habitants avaient livrés furent immédiatement fusillés » (Pl., t. X, 1138). Le château est pris d'assaut. Quinze potences sont dressées sur la terrasse pour mettre à mort la famille Léganès, instigatrice de l'insurrection, et ses domestiques. Les nobles demandent la décapitation avec fierté. Cette demande est acceptée. Pour que le nom de sa famille survive, le père réclame que grâce soit accordée à l'un des siens. Le cruel général accepte cette dernière requête, mais à la condition que le survivant remplisse « l'office de bourreau » (Pl., t. X, 1138). Le fils aîné, âgé de trente ans, encore célibataire, Juanito, est désigné. Dans un premier mouvement d'horreur, celui-ci refuse, préférant mourir. Puis, il cède à la demande autoritaire du père et aux douces supplications de sa sœur. Avant de mourir, la jeune femme refuse la proposition de mariage de Victor Marchand qui lui offrait la vie sauve. Juanito tue ses deux frères, ses deux sœurs, son père, mais il manque de courage devant sa mère. Cette dernière comprend son fils et lui épargne le matricide en s'élançant « d'un bond par-dessus la balustrade » et allant « se fendre la tête sur les rochers » (Pl., t. X, 1142). Dans le dernier paragraphe de la nouvelle, nous apprenons que Juanito vit reclus en attendant la naissance d'un deuxième fils, ce qui lui permettra de quitter la vie avec la confiance que le nom Léganès lui survivra.

Notre analyse de *El Verdugo* se fera en cinq parties. Chacune abordera un thème essentiel de la nouvelle : la représentation de l'Espagne, la guerre, la décapitation, le parricide et la mort.

I. La mode espagnole

Victor L. Leathers affirme que la version primitive de *El Verdugo*, bien que parue en 1830, remonterait à 1825, époque où les écrits sur l'Espagne, tant de fiction que de non-fiction, prolifèrent, et « où l'influence de Mme d'Abrantès était déjà très forte⁷⁵ » sur Balzac. Affirmation singulière, puisque selon Pierre Citron, « ni la correspondance de Balzac, ni aucun témoignage extérieur ne nous renseignent sur la genèse de ce récit⁷⁶ ». Quoiqu'il en soit, le commentaire de Leathers, fait état de la mode espagnole en France sous la Restauration. Nous nous devons de rappeler ici la pièce au sujet espagnol de Victor Hugo, *Hernani*, qui fut un moment important pour la scène littéraire du XIX^e siècle⁷⁷. Le 25 février 1830, Balzac assiste au Théâtre-Français à la première de la pièce qui provoque une querelle entre les romantiques et les partisans d'une esthétique littéraire classique. Cependant, en avril 1830, il rédige une critique sévère d'*Hernani*⁷⁸.

Du début du siècle jusqu'aux années 1830, les Français étaient donc friands d'histoires aux couleurs espagnoles. Patrick Berthier affirme que « dans les années 1833-1836, notamment, nous pouvons lire dans la presse nombre de récits situés dans ce cadre

75. Victor L. Leathers, *L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1976 [1931], p. 46.

76. Pierre Citron, *loc. cit.*, p. 1814.

77. Pierre Lepape, « La prise de la Bastille littéraire par Victor Hugo. 1829, Bataille d'Hernani », *Le pays de la littérature. Des serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*, Paris, Seuil, 2003, p. 450-467.

78. « Hernani ou l'honneur castillan, drame, par (Monsieur) Victor Hugo », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1996, p. 677-683.

[l'Espagne], et souvent macabres ou inquiétants⁷⁹ ». L'association de l'Espagne, du « macabre » et de l'« inquiétant » a sans aucun doute un rapport avec le roman gothique anglais de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle qui mit l'accent sur le sentiment de terreur en décrivant une action dramatique imprégnée de violence et de mystère. Les lieux privilégiés pour l'intrigue de ces romans noirs sont le plus souvent des monastères et des châteaux (parfois en ruine) « des contrées latines : Italie, Espagne, midi de la France⁸⁰ ». L'un de ses plus importants représentants, *Le Moine* (1796) de Matthew Gregory Lewis, a pour cadre l'Espagne du XVII^e siècle et aborde des thèmes tels que le viol, l'inceste, le parricide et la magie noire. Chez Balzac, cette atmosphère de terreur se retrouve dans quelques romans de jeunesse (*L'Héritière de Birague*, *Le Vicaire des Ardennes*, *Le Centenaire*), mais également dans « les épisodes sanglants de l'*Histoire des Treize*, dans *La Grande Bretèche*, dans *Les Marana* avec son dénouement brutal, dans les vengeances féroces de *La Cousine Bette*⁸¹ ». Avant même les années 1830, la patrie de Cervantès avait influencé les auteurs français. Nous pouvons voir l'effet d'une mode espagnole dans la popularité des comédies de Beaumarchais dans lesquelles l'esprit des saynètes espagnoles est observable, et dans l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* dont le modèle est le roman picaresque espagnol. Grand lecteur et grand admirateur de Beaumarchais et de Lesage, Balzac n'a pas écrit de grand roman espagnol. Cependant, nombre de ses récits brefs ont pour théâtre la péninsule ibérique. Parmi ceux-ci se trouvent deux *Contes bruns*, *Une conversation entre onze heures et minuit* et *Le Grand*

79. Patrick Berthier, « L'Espagne dans la presse des années 1830 », *L'année balzacienne* 1996, p. 54.

80. Francis Lacassin, « Introduction », *Romans terrifiants*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1984, p. II.

81. Victor L. Leathers, *op. cit.*, p. 27.

d'Espagne, et divers textes de *La Comédie humaine* tels *L'Élixir de longue vie*, *Les Marana* et *El Verdugo*.

II. Le traitement de la violence (la guerre)

Il va sans dire qu'il y a une grande différence entre la mise à mort d'un homme en temps de paix et la mise à mort d'un homme en temps de guerre. Tuer quiconque en temps de paix est regardé comme une déviance morbide, un crime majeur, lourdement puni par le Code criminel, à l'exception des cas de légitime défense. Les soldats sont entraînés à attaquer, blesser et tuer leurs ennemis. Barbara Michel affirme que « de tout temps, la guerre définit une plage de meurtres collectifs recommandés, autorisés et même obligatoires⁸² ». La guerre serait la « face glorieuse⁸³ » de la violence. Le tireur d'élite finlandais Simo Häyhä est devenu un héros de guerre après avoir tué au moins cinq cent cinq soldats soviétiques⁸⁴ alors que les *serial killers*, tels Jean-Baptiste Troppmann, Henri-Désiré Landru ou encore Marcel Petiot, dont les crimes « sont si effrayants qu'ils en sont obsédants⁸⁵ », troublent profondément la civilisation. L'historien de la violence Pieter Spierenburg affirme que si le meurtrier en série frappe autant l'esprit, c'est qu'il

82. Barbara Michel, *Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1991, p. 193.

83. *Ibid.*

84. Disponible en ligne : www.lepoint.fr/c-est-arrive-aujourd-hui/6-mars-1940-apres-avoir-abattu-505-soldats-sovietiques-le-sniper-simo-hayha-est-mis-hors-jeu-06-03-2013-1636430_494.php ; page consultée le 15 juillet 2020.

85. Bernard Oudin, *Le crime entre horreur et fascination*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2010, p. 21.

est « l'anti-modèle de la civilisation⁸⁶ ». En temps de guerre, les pires actions barbares sont acceptées (pas toujours acceptables), en temps de paix, ces mêmes actions sont sévèrement punies par la loi. Cette dissemblance est au cœur de la maxime du général chinois Sun Tzu : « La bonté et la justice peuvent servir au gouvernement d'un État mais non à l'administration d'une armée⁸⁷ ».

Si le meurtrier en série ne trouve pas vraiment de place dans *La Comédie humaine*, la guerre et sa violence sont d'une importance certaine. L'engouement militaire de Balzac ne se dément pas. Des *Chouans* à *Un épisode sous la Terreur*, en passant par *Le Réquisitionnaire*, *Les Marana*, *Une passion dans le désert*, *Le Colonel Chabert* ou encore *Le Médecin de campagne* dans lequel est retracée la fin de l'épopée de Napoléon, « le père du peuple et du soldat ! » (Pl., t. IX, 536), les récits ayant pour cadre la guerre ou y faisant référence sont si nombreux qu'élaborer une liste exhaustive ici serait trop long⁸⁸. Dominique Fernandez considère que la guerre est, avec le couple, l'un des deux sujets qui conviennent particulièrement aux contes et nouvelles de Balzac⁸⁹. Malgré l'omniprésence de la guerre dans *La Comédie humaine*, il est curieux de constater que les *Scènes de la vie militaire* comptent seulement deux textes : *Les Chouans* et *Une passion dans le désert*.

Les nombreux témoignages et mémoires traitant de la Guerre d'indépendance espagnole (1808-1814) ou de l'intervention française de 1822 à 1824 sont

86. Pieter Spierenburg, *A History of Murder. Personal Violence in Europe from the Middle Ages to the Present*, Cambridge, Polity Press, 2008, p. 196. « The serial murderer [...] the anti-model to civilization ».

87. Sun Tzu, *L'art de la guerre*, Paris, Flammarion, « Champs classiques », 2008, p. 146.

88. Voir Patrick Berthier, « Absence et présence du récit guerrier dans l'œuvre de Balzac », *L'année balzacienne 1984*, p. 225-246.

89. Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, Paris, Grasset, 2006, p. 295.

particulièrement populaires dans les années 1830⁹⁰. Balzac s'était étroitement lié d'amitié avec des témoins directs des guerres en Espagne : M. Carraud, le lieutenant-colonel Périolas et le baron de Pommereul. L'auteur a fait appel à eux afin de l'aider dans ses divers portraits de la vie militaire.

Pour ce qui de *El Verdugo*, la violence guerrière est inscrite dès le titre, puisque « *Souvenirs soldatesques* » est le surtitre de l'édition originale en librairie (1831), et le sous-titre de la publication dans *La Mode* (1830) est « *Guerre d'Espagne (1809)*⁹¹ ». Cependant, dans une nouvelle aussi brève que *El Verdugo*, Balzac n'a pas le loisir de décrire en détail les mouvements de l'armée ni la bataille qui aboutit à la prise de Menda. La guerre est une atmosphère, un climat de tension qui vient, comme nous l'avons dit, changer les valeurs morales de la société. Dans *El Verdugo*, Balzac montre davantage que ce changement à l'œuvre, il montre la barbarie et l'idée d'immortalité assujetties. La mise à mort de toute la famille Léganès n'est pas qu'un châtement cruel et sanguinaire, elle est véritablement un acte héroïque qui permet à ceux-ci de perdurer.

III. La décapitation

Un autre thème fort qui ressort de l'étude de *El Verdugo* est celui de la décapitation. L'époque révolutionnaire et en particulier l'épisode de la Terreur furent traumatiques pour les contemporains et les survivants. Pendant la Révolution, notamment sous la Terreur, « des artistes de morts », des « monstres à la bouche teinte de sang⁹² »

90. Victor L. Leathers, *op. cit.*, p. 31-49.

91. Voir « Notes et variantes » de *El Verdugo*, Pl., t. X, 1816.

92. Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, dans *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 87 et 92.

vont se mettre en scène : révolutionnaires et bourreaux. La littérature va s'emparer de ces personnages historiques. La guillotine, symbole de sang et de violence, « est l'incarnation signifiante de cette mythologie, individuelle et collective, de la Terreur⁹³ ». Lors des guerres révolutionnaires « chaque régiment marchait avec la guillotine en tête⁹⁴ ». L'échafaud marque et hante la mémoire collective du XIX^e siècle.

Les *Mémoires de Sanson*⁹⁵ est un ouvrage écrit par Balzac en collaboration avec L'Héritier de l'Ain. Sa contribution reste difficile à déterminer. Nous savons qu'il ne reconnaît pas officiellement le texte, mais nous pouvons trouver dans *Un épisode sous la Terreur* le récit qui sert d'introduction aux *Mémoires de Sanson*⁹⁶. Dans ces faux mémoires, publiés en 1830, les auteurs s'intéressent à tout ce qui relève de l'office du bourreau, et notamment à sa conscience. L'exécuteur des hautes œuvres est le seul homme qui puisse donner la mort légalement et légitimement. Sous l'Ancien Régime, il incarne le pouvoir royal. Lise Queffélec explique que, tout comme celui du Roi, l'office du bourreau s'hérite et se transmet le plus souvent de père en fils⁹⁷. La Révolution vient faire « vaciller le statut politique du bourreau⁹⁸ ». Avec la mort du roi surgit le doute : son droit ou plutôt son rôle est-il vraiment légitime ? Le titre *El Verdugo*, qui signifie en Français « le bourreau », témoigne du vif intérêt que Balzac porte à ce rôle social.

93. Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, p. 22.

94. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Éditions du Panthéon, 1963, p. 11.

95. Le titre complet est : *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution française*, par Sanson, exécuteur des jugements criminels pendant la Révolution. Voir « Notice » aux *Mémoires de Sanson*, dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 1403-1417.

96. Voir Suzanne-J. Bérard, « Histoire du texte », *Un épisode sous la Terreur*, Pl., t. VIII, p. 1411-1417.

97. Lise Queffélec, « La figure du bourreau dans l'œuvre de Balzac », *L'année balzacienne 1990*, p. 276.

98. *Ibid.*, p. 278

Balzac ne peut pas échapper à cet imaginaire du sang postrévolutionnaire. Nous retrouvons des exécutions capitales notamment dans *Le Réquisitionnaire*, *Un épisode sous la Terreur*, *Une ténébreuse affaire*, *L'Envers de l'histoire contemporaine*. Les têtes coupées ont parfois une vie bien à elles, comme c'est le cas à la fin de *L'Élixir de longue vie* lorsque la tête de Don Juan Belvidero, détachée de son corps, blasphème et tue l'abbé qui s'apprêtait à le canoniser. Dans *La Comédie du diable*, les damnés décident de jouer sur scène l'épisode de la mort de Louis XVI afin de divertir le diable. Selon Roland Chollet, le plus ancien écrit de Balzac est une dissertation d'écolier qui a pour thème « les lamentations de la femme de Brutus sur la mort de ses enfants décapités par leur père⁹⁹ ». Ainsi sont « associés dès l'origine, chez Balzac, le thème fantasmé et le thème historique, la décapitation, le meurtre de l'enfant par le père, la république, le bourreau, la hache, en attendant la guillotine¹⁰⁰ ».

El Verdugo peut assurément nous éclairer sur la pensée de Balzac à propos de la figure du bourreau. D'abord, Juanito n'a aucune intention de se faire bourreau. Son cas est inouï, car il doit tuer sa propre famille. Sa sœur l'exalte, son père lui ordonne d'accepter son rôle de bourreau. Ce rôle est un fardeau qui équivaut à une condamnation. Avant d'exécuter les siens, on aperçoit Juanito « pâle et défait » aux côtés du prêtre « qui prodiguait toutes les consolations de la religion à cet homme, le seul qui dût vivre » (Pl., t. X, 1141). Condamnés et bourreau se rejoignent-ils dans l'exécution ? La peine, donnée et reçue, semble les détruire tous. Après avoir infligé la mort, Juanito s'exclut de la société, il se retranche dans une solitude *préfunèbre*. Il n'y a pas de repos pour lui, « les ombres [...] l'accompagnent incessamment » (Pl., t. X, 1143). La vie du bourreau est

99. Roland Chollet, « Trophée de têtes », *L'Année balzacienne 1990*, p. 266.

100. *Ibid.*

d'une tristesse sans pareille, car en donnant la mort une partie de lui meurt également. Cependant, s'il perd sa famille, c'est pour en fonder une, la sienne. Il sera père, nous l'avons dit.

IV. Le thème du parricide

La mort du père est un thème largement traité en littérature. Depuis l'Antiquité, les œuvres traitant du père moribond, mort, absent ou détesté sont légion. Ces œuvres ont pris des formes et des registres bien différents. Le théâtre fournit plusieurs exemples frappants : Sophocle (*Oedipe*), Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*, *Le roi Lear*, *Jules César*), Racine (*Phèdre*), etc. Le roman fournit lui aussi son contingent : *Le Père Goriot* et *Les Frères Karamazov* figurent certainement en haut de liste, parmi les plus célèbres. Cependant, comme l'a démontré Sylvie Lapalus « dans la littérature française du XIX^e siècle, le parricide se fait rare »¹⁰¹. Pour des raisons politiques évidentes (exécution de Louis XVI), les auteurs français (dont Balzac ne fait pas exception) abordent le parricide, véritable « tabou littéraire »¹⁰², de façon détournée et atténuée, quelques fois en faisant appel à un contexte historique éloigné ou obscur.

Plus que les violences de la Révolution et de l'Empire, et plus encore que le meurtre, *El Verdugo* évoque le parricide que Balzac avait déjà abordé dans *L'Héritière de Birague*, publié en 1822 sous le pseudonyme de Lord R'hoone et écrit en collaboration avec Viellerglé, pseudonyme d'Auguste Le Poitevin de l'Égreville. Dans ce roman noir, le futur comte de Morvan, Mathieu XLVI assassine son père, Mathieu XLV, qui s'oppose

101. Sylvie Lapalus, *La mort du vieux. Une histoire du parricide au XIX^e siècle*, Paris, Tallandier, 2004, p. 52.

102. *Ibid.*, p. 30.

au mariage d'amour entre son fils et Mathilde, une belle jeune fille qu'il juge d'un rang inférieur à celui de sa maison. Le père est laissé pour mort dans un recoin des souterrains du château. Les amants se marient, mais le remords accable terriblement le fils. À la fin du roman, le parricide se révèle au lecteur de façon surprenante : par l'apparition du père, des dizaines d'années après son *décès*. Apparemment le vieux comte a survécu. Entre Mathieu XLV et le vieux Léganès dans *El Verdugo*, nous pouvons voir une parenté. Tous deux présentent une figure de père sublime et partagent la même conception de l'honneur. L'un ordonne à son fils de lui trancher la tête, l'autre se cache et se voue « à l'obscurité, plutôt que de déshonorer l'antique renom de sa race, en publiant le crime de son fils¹⁰³ ». Pour ces deux pères, « [l]a vie n'est rien ; l'honneur est tout¹⁰⁴ ». Bref, pour ces patriarches la mort est synonyme d'éternité. Dans les deux cas, l'expression de l'honneur est à son plus haut niveau, puisque l'intérêt personnel s'efface complètement au profit du nom de famille.

La mort de Jean-Joachim Goriot, « le Christ de la paternité » (*Le Père Goriot*, Pl., t. III, 231) est considérée par le narrateur comme un « élégant parricide » (Pl., t. III, 261). Le lecteur assiste impuissant, tout comme Eugène de Rastignac et Horace Bianchon, à l'abandon de ce père qui ne commit qu'une seule faute, celle d'avoir trop aimé : « Moi seul suis coupable, mais coupable par amour » (Pl., t. III, 276) dit-il, lucide, au moment de son agonie. Les deux filles ne vont pas voir leur père mourant. Delphine de Nucingen refuse que Rastignac lui parle de son père, et repousse le jeune homme alors qu'elle est à sa toilette pour un bal dans la haute société. La mort de Goriot fait prendre à Rastignac toute la mesure d'une société dans laquelle les hommes, pour réussir, commettent une

103. Balzac, *L'Héritière de Birague*, dans *Premiers romans. 1822-1825*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, t. I, p. 247.

104. *Ibid.*, p. 248.

kyrielle de crimes cachés et il se rappelle alors les paroles de Vautrin : « L'honnêteté ne sert à rien » (Pl., t. III, 140). Goriot à l'agonie insiste auprès de Bianchon et de Rastignac : « Prévenez-les [ses filles] donc qu'elles compromettent leur agonie. Elles commettent tous les crimes en un seul. Mais allez donc, dites-leur donc que, ne pas venir, c'est un parricide ! » (Pl., t. III, 277)

Goriot, Mathieu XLV et le marquis Léganès acceptent de se retirer, de laisser leur progéniture prendre la place qu'ils occupent. Goriot, comme le roi Lear, donne d'immenses dots à ses filles, les libérant financièrement. Puis, il s'efface à un point tel qu'il vit par procuration en elles. Mathieu XLV comprend qu'au moment où l'ambition du fils l'incite à commettre un crime aussi abominable que le parricide, le temps est venu pour le père de disparaître. Le marquis Léganès est face à un cruel cas de conscience : poussé contre sa volonté à périr, il aborde la mort avec sérénité, trouvant dans sa mort par la main de son fils une promesse d'éternité, un accomplissement de son destin, car son nom lui survivra. Comme celle de Goriot, comme celle de Mathieu XLV, la mort du vieux marquis a la valeur d'un sacrifice.

Enfin, à Goriot, à Mathieu XLV et au marquis Léganès s'opposent des pères imposants, ne laissant pas ou peu de place à l'enfant. *L'Enfant maudit* présente le cas intéressant d'un père écrasant qui cause la mort de son fils, qui désire un nouvel héritier conforme à sa vision de ce que doit être un fils et qui, pour ce faire, n'hésite pas à se remarier malgré son grand âge. Nous étudierons, dans le cinquième chapitre, le cas d'un autre père imposant, beaucoup plus ambigu, celui de Pierre Cambremer dans *Un drame au bord de la mer*.

V. Conclusion : la Mort

Quoique hautement improbable le parricide présenté dans *El Verdugo* aurait, si l'on suit Alexander Haggerty Krappe, pour origine une légende gantoise¹⁰⁵. Balzac se serait inspiré d'un monument à Gand qui représente un bourreau et un homme à genoux décapité. D'après la tradition, il s'agirait d'« un fils exécutant son père après que la vie sauve lui eût été promise en échange¹⁰⁶ ». La transposition que Balzac fait de l'histoire de la statue (le fils est le bourreau du père) suscite une fascination digne des meilleurs faits divers. Jean-Bertrand Pontalis explique que cette fascination vient du fait qu'« en eux [les faits divers] se conjuguent la singularité d'une histoire personnelle, les circonstances particulières qui ont déclenché l'événement et quelque chose qui vient du profond des âges : transfusion de l'archaïque dans l'instant présent¹⁰⁷ ». *El Verdugo* satisfait toutes ces exigences. En plus d'ancrer la légende dans un temps et un contexte contemporains, Balzac a confronté le plus haut degré de l'honneur espagnol (incarnée par les Léganès) avec l'horrible et criminelle injustice que permettait l'invasion des troupes napoléoniennes (incarnée par le général G..t..r). La famille Léganès accepte une mort précoce, car celle-ci est préférable à une vie déshonorée sous la domination française. Stefan Zweig affirme que « c'est précisément cette lutte meurtrière des énergies entre elles allant parfois jusqu'au suicide qui excite Balzac¹⁰⁸ ». Le lecteur de *El Verdugo* en retient très bien l'idée de cette « lutte meurtrière¹⁰⁹ ». Selon Félicien Marceau, la mort est une conséquence du caractère excessif propre aux personnages espagnols représentés

105. Alexander Haggerty Krappe, « La source flamande du conte *El Verdugo* d'Honoré de Balzac », *Leuvense Bijdragen*, 1927, n° 19, p. 29-35.

106. Pierre Citron, « Introduction », *El Verdugo*, Pl., t. X, 1124.

107. Jean-Bertrand Pontalis, *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, 2011, p. 64.

108. Stefan Zweig, *Trois maîtres*, Paris, Le livre de Poche, 2015, p. 25.

109. *Ibid.*

dans *La Comédie humaine* : « Il y a en eux [les personnages espagnols] (chez Balzac) quelque chose de grave et de frénétique qui finit presque toujours par les mettre en présence du seul absolu véritable : la mort¹¹⁰ ». À la fin de *El Verdugo*, le nouveau marquis de Léganès, Juanito, « subsiste seul, figure hyperbyronienne, à la fois Manfred [...] et Caïn¹¹¹ ». Il vit retiré du monde, en attendant la délivrance de la mort. L'exclusion est la destinée du bourreau¹¹². Pourtant vivant, Juanito se trouve « hors de la vie dans le souvenir et la mémoire de la loi¹¹³ ».

Thomas Pavel affirme que si le genre de la nouvelle décrit bien souvent des « gestes fort improbables [...] et des situations qui jamais n'advieront¹¹⁴ », l'essentiel, pour nous ici, est que l'ensemble révèle « quelque chose de profondément vrai — de manière drôle ou douloureuse — sur la condition humaine¹¹⁵ ». Sans surprise, dans *El Verdugo*, cette *révélation* porte sur la mort (condition humaine oblige). Certes, la relation entre la littérature et la mort ne date pas d'hier. Certains auteurs comme Philippe Ariès et Michel Vovelle ont depuis longtemps étudié la mort comme un fait culturel et comme un objet de représentation esthétique et artistique¹¹⁶. La mort représentée en littérature devient objet de discours, mais également un défi pour le langage. Malgré l'impossibilité d'en faire l'expérience absolue — selon Lucrèce, « La mort n'est rien pour nous et ne

110. Félicien Marceau, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, « Tel », 2008 [1970], p. 464.

111. Pierre Citron, « Introduction » *El Verdugo*, Pl., t. X, p. 1128.

112. Voir Lise Queffélec, *loc. cit.*, p. 276.

113. Stéphane Vachon, « Le désir du parricide est le désir du père : *El Verdugo* d'Honoré de Balzac », *Texte* (Toronto), n° 25-26, 1999, p. 131.

114. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014 [2003], p. 151.

115. *Ibid.*

116. Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, 237 p. ; Michel Vovelle, *La Mort et l'occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, 793 p.

nous touche en rien¹¹⁷ » —, les discours sur la mort pullulent, autant en art qu'en philosophie. Dans la fiction littéraire, jamais la mort n'est indifférente, ni gratuite, elle « est coup de théâtre, intrusion de la violence et du destin dans le texte¹¹⁸ ».

Pour les Léganès, la mort représente véritablement le destin. D'abord, le fervent patriotisme de cette famille l'incite à se révolter contre l'envahisseur français. Puis l'honneur lui permet de se soumettre à un châtement pourtant inhumain. Si le vieux marquis accepte la mort aussi sereinement, c'est parce qu'il obtient la garantie de sa perpétuation. Le discours sur l'immortalité présent dans les légendes (fontaine de Jouvence) et les mythes (dieux) est un discours limite sur la mort, puisqu'il en nie la réalité. En 1835, dans *Melmoth réconcilié*, Balzac montrera que l'éternité est une idée insoutenable pour l'individu. Dans *El Verdugo*, il concilie l'individu avec l'éternité en le faisant vaisseau de son nom. L'individu ne vit qu'un temps, alors que le nom existe pour des siècles. Juanito est effectivement « celui qui devait sauver la famille de l'oubli » (Pl., t. X, 1140). La dernière phrase prononcée par le marquis Léganès et adressée à son fils exprime clairement que la vie singulière, même dans ses extrémités les plus horribles, n'est rien en considération de la survie du nom : « Dois-tu considérer ta vie et tes souffrances ? » (Pl., t. X, 1140) Plus encore, la rapide conclusion de la nouvelle montre distinctement l'éternité du nom. Juanito, « accablé sous le fardeau de son admirable forfait, semble attendre avec impatience que la naissance d'un second fils lui donne le droit de rejoindre les ombres qui l'accompagnent incessamment » (Pl., t. X, 1143). Sa femme, la mère de ses fils, n'est pas nommée, elle n'existe, elle aussi, que pour permettre la continuité du nom, seule garantie de l'éternité.

117. Lucrèce, *De la nature*, III, v. 837, Paris, Flammarion, « Le monde de la philosophie », 2008, p. 156.

118. Christine Marcandier-Colard, *op. cit.*, p. 2.

Troisième chapitre : deux meurtres dans *L'Auberge rouge*

« Que sert-il à un homme de gagner tout le monde, s'il perd son âme¹¹⁹ ? »

Présentation du texte

La nouvelle *L'Auberge rouge* est publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris* les 21 et 28 août 1831 avant d'être insérée dans les *Nouveaux Contes philosophiques* en octobre 1832. L'édition définitive dans *La Comédie humaine* possède deux parties : « L'idée et le fait » (Pl., t. XI, 92) et « Les deux justices » (*ibid.*, 112). La première version de la nouvelle était séparée en trois parties, « Le cas de conscience¹²⁰ » était le sous-titre de la troisième partie.

L'Auberge rouge fonctionne à l'instar d'une nouvelle fantastique allemande, genre très populaire à l'époque de sa parution. La valeur de la nouvelle est multiple. Le récit s'apparente au genre policier, et ce bien avant l'avènement du genre. La nouvelle permet en outre à Balzac d'établir pour l'une des premières fois sa théorie de la puissance de la pensée. De plus, elle propose le cas saisissant d'une ascension sociale dont l'impulsion première est le crime. Cependant, Thuong Vuong-Riddick considère que

119. Évangile selon Marc, 8, 36.

120. Si le sous-titre a disparu de l'édition définitive, le texte auquel cette partie correspondait demeure le même, c'est-à-dire à l'enquête menée par le « Je » narrateur pour déterminer la culpabilité de Taillefer.

l'intérêt véritable « du récit réside dans le processus narratif lui-même¹²¹ ». La nouvelle présente un récit emboîté, avec un récit au deuxième degré. Vuong-Riddick distingue quatre niveaux narratifs : ceux de Balzac, du « narrateur au JE », du narrateur Hermann et le récit du projet de mariage du « narrateur au JE ». Le premier niveau narratif de la nouvelle s'ouvre sur une indétermination temporelle : « En je ne sais quelle année » (Pl, XI, 89). Suit la narration de celui que Vuong-Riddick appelle le « narrateur au JE », toujours anonyme. Ce dernier décrit le déroulement d'une soirée organisée par un banquier parisien et à laquelle est invité un vieil ami du banquier, un riche et gros allemand, chef d'une importante maison nurembergeoise, nommé Hermann. Vers la fin du repas, les invités lui demandent de raconter « une histoire allemande qui nous fasse bien peur » (Pl., t. XI, 90). Cette histoire est transmise au lecteur par le « narrateur au JE » qui se permet de la modifier légèrement en commentant les comportements et les réactions des auditeurs, donnant ainsi l'impression au lecteur qu'il assiste à la narration. Hermann (deuxième niveau narratif) établit une complicité avec son public, il crée une connivence grâce, entre autres, à l'utilisation de termes tels que « nous » et « vous ». Il ponctue également son récit de commentaires personnels, « accentuant ainsi l'impression de narrativité, bouleversant aussi l'ordre chronologique afin de nous apporter tous les renseignements utiles¹²² ».

L'histoire que raconte Hermann est la suivante : le 20 octobre 1799, Prosper Magnan et son ami, tous deux jeunes chirurgiens militaires, partagent l'unique chambre disponible dans une auberge bavaroise située dans la petite ville d'Andernach, sur le bord du Rhin, avec un riche négociant allemand nommé Walhenfer. La valise de Walhenfer

121. Thuong Vuong-Riddick, « La main blanche et *L'Auberge rouge* : le processus narratif dans *L'Auberge rouge* », *L'Année balzacienne* 1978, p. 124.

122. *Ibid.*, p. 129.

renferme cent mille francs en or et diamants. Prosper ne trouve pas le sommeil. La pensée de cette valise le tourmente. Il flirte alors avec l'idée du meurtre du négociant. Ce dernier dort avec inconscience, le tuer serait donc un jeu d'enfant. Prosper va ouvrir la fenêtre qui lui permettra de s'échapper s'il décide de passer à l'acte. Il se place au-dessus du négociant, le scalpel au creux de la main, il reçoit sur la figure le souffle de l'Allemand. Soudain, Prosper a honte d'avoir pensé une telle action. Il referme la fenêtre, se remet au lit et finit par s'endormir d'un sommeil agité. Au réveil, le négociant est mort, le cou sauvagement mutilé par l'instrument médical de Prosper. Son compagnon a disparu, tout comme la valise et son précieux contenu. Toujours troublé, Prosper est interrogé par les autorités. Il déclare être innocent, mais il ne le fait pas fermement, car il se sent coupable. À ce moment du récit, Hermann rapporte les paroles de Prosper qu'il rencontra en prison après qu'il fut interrogé. Selon Hermann, Prosper « se croyait à la fois innocent et coupable » (Pl., t. XI, 107) : il évoque la possibilité d'avoir commis le meurtre lors d'un accès de somnambulisme. Peut-être aurait-il accompli en dormant ce qu'il projetait de faire en état de veille ? Il ne veut pas accuser son ami alors que de nombreux faits indiquent que ce dernier est le coupable. La justice militaire est expéditive et condamne le jeune Prosper après un rapide procès pendant lequel il se défend très mal.

Un convive du dîner, Frédéric Taillefer, qui avait donné des signes d'agitation tout au long de l'histoire racontée par Hermann, est frappé d'un malaise subit. Le « narrateur au JE » nous informe ensuite que Taillefer meurt de ce mal quelques jours après cette soirée. Quel lien y a-t-il entre l'histoire du banquier allemand et le malaise de Taillefer ? Le « narrateur au JE » questionne Taillefer, va même enquêter sur les bords du Rhin (troisième niveau narratif). Après investigation, Taillefer serait le meurtrier de

Walhenfer et, par le fait même, responsable de la mort de son ami Prosper. Son malaise mortel serait le résultat du remords, exacerbé par la narration, de son forfait¹²³. Le « narrateur au JE » se demande alors (quatrième niveau narratif) s'il doit pousser plus loin son désir d'épouser l'héritière d'une telle fortune, Joséphine Taillefer. Il est déchiré entre son amour et les conséquences morales qu'impliquerait l'acceptation d'une dot provenant d'un crime crapuleux. La fin de la nouvelle ne nous dit pas s'il va ou non épouser Joséphine Taillefer.

L'auberge

Les auberges, les tavernes et les hôtelleries en tout genre sont certes des endroits où se rencontrent les hommes et les femmes afin de se détendre et de prendre du bon temps, mais ce sont aussi des lieux privilégiés de violence et de brutalité¹²⁴. L'auberge en littérature s'oppose à la maison et se présente souvent comme une sorte de concentré de la ville, un lieu d'affrontement et un endroit propice à l'initiation du héros. Dans la nouvelle de Balzac, Hermann décrit l'auberge avec de nombreux détails qui permettent au lecteur (ou à l'auditeur) d'appréhender une scène de meurtre. L'auberge est située sur « une terre merveilleuse couverte de forêts, et où le pittoresque du Moyen Âge abonde [...] en ruines », où l'on conçoit aisément « le génie allemand, ses rêveries et son mysticisme » (Pl., t. XI, 94). L'auberge produit « un piquant effet dans le paysage [...] en

123. Charles Nodier, en 1832, publie *La Combe de l'homme mort*, une nouvelle dont l'histoire partage plusieurs points communs avec *L'Auberge rouge*. Un aubergiste raconte en détail à des convives les événements d'un meurtre commis dans une combe située près de son auberge. Parmi son auditoire se trouve un homme perspicace qui, en observant et en étudiant les auditeurs de l'aubergiste, découvre le coupable du meurtre de la combe.

124. Robert Muchembled, *Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, « Points », 2015, p. 100-103 et 350.

se détachant de la masse générale de la ville » (Pl., t. XI, 96). La couleur rouge accentue le contraste de l'auberge avec la verdure du paysage et la grisaille de l'eau. Le lecteur attentif peut croire que la référence au Moyen Âge annonce un événement macabre. La couleur rouge, bien sûr, renvoie aussi au sang du meurtre.

Plus encore que la récurrence de la couleur rouge, la description du négociant allemand annonce sa mort. Hermann, quoiqu'absent lors de la rencontre des jeunes Français et de Walhenfer, décrit en peu de mots les attributs physiques du négociant allemand : « Il avait de beaux traits, et surtout un large cou dont la blancheur était si bien relevée par une cravate noire, que Wilhem le montra par raillerie à Prosper... » (Pl., t. XI, 98) Par la suite, le cou de l'allemand hante les réflexions nocturnes de Prosper qui va même jusqu'à calculer « le degré d'adresse qu'il avait su acquérir en se servant de ses instruments de chirurgie, afin de trancher la tête de sa victime de manière à ce qu'elle ne poussât pas un seul cri... » (Pl., t. XI, 102) Ces deux mentions explicites du cou de la future victime provoquent de vives réactions chez Taillefer. Le meurtre, une fois accompli, ressemble étrangement aux rêveries de Prosper, la tête est complètement tranchée¹²⁵. La scène du réveil de Prosper correspond parfaitement à l'esthétique de la scène de sang tel que la décrit Christine Marcandier-Colard. Cette esthétique « est à l'image de la volonté romantique d'union des arts et des genres, elle unit technique romanesque, picturale et théâtrale¹²⁶ ». Magnan se réveille au son d'un grand bruit, il entend des cris, il tressaille, il sursaute, aperçoit une mare de sang, son scalpel et la tête

125. Au chapitre précédent, nous avons déjà abordé l'intérêt de Balzac pour la décapitation, intérêt qu'il partage avec nombre de ses contemporains, tous influencés par l'imaginaire social post-révolutionnaire. Dans *El Verdugo*, Juanito Léganès est forcé de décapiter tous les membres de sa famille afin de préserver le nom et la fortune familiale. Taillefer, quant à lui, assassine de son plein gré un homme endormi dans le but de le voler. Dans les deux cas pourtant très dissemblables, la fortune s'accompagne de souffrances morales.

126. Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, p. 198.

de Walhenfer au sol : il s'évanouit. La narration est rapide, de manière à saisir et à fasciner le lecteur comme le ferait un tableau. Elle permet également un premier regard, presque un instantané, sur la violence. La curiosité du lecteur augmente lors de la description de la scène de sang, car celui-ci désire savoir et comprendre. Le mot *sang* est répété quatre fois en quelques phrases (Pl., t. XI, 105). Il fonctionne comme un effet visuel qui suppléerait l'écriture afin de fortement suggérer le meurtre. L'auberge devient donc le lieu où le héros (littéraire) est confronté à la mort de manière directe et brutale. Le lecteur de *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* se souvient certainement que le protagoniste passe de l'hôtellerie de Peñaflore aux souterrains des voleurs (chapitres 2 à 4 du livre premier). Pour Prosper, l'auberge représente le lieu du passage vers les souterrains de la pensée. Il trempe littéralement dans une mare de sang, comme s'il s'agissait d'un baptême de mort, ou une initiation à la mort. La mort n'est plus une expérience détournée ni contournée, mais une réalité macabre d'autant plus puissante qu'elle imprègne Prosper du sang de la victime, et le lecteur d'une terreur certaine.

L'Auberge rouge offre deux meurtres : le meurtre de Walhenfer par Taillefer et celui imaginé par Prosper Magnan. Les deux protagonistes de l'histoire de Hermann méritent l'un et l'autre une analyse séparée. Nous allons débiter notre étude avec le cas de Frédéric Taillefer, nous la poursuivrons avec celui de Prosper.

I. Frédéric Taillefer

A) La force dans l'Histoire

La plume de Balzac s'intéresse souvent aux « hommes forts » de l'Histoire, aux grands personnages historiques qui se sont imposés grâce à la force et à la violence. Entre ceux-ci Balzac établit, pour reprendre les mots de Christine Marcandier-Colard, un « héritage intellectuel ou métaphysique¹²⁷ » par l'entremise de listes mémorables qu'il sème un peu partout dans *La Comédie humaine*. En voici un exemple au début de *La Peau de chagrin*, où un convive de l'orgie dit que « Moïse, Sylla, Louis XI, Richelieu, Robespierre et Napoléon sont peut-être un même homme qui reparaît à travers les civilisations comme une comète dans le ciel ! » (Pl., t. X, 99) La lettre que Lucien de Rubempré écrit à Carlos Herrera avant de se suicider contient une autre de ces listes. Le jeune homme, fasciné par l'étendue des forces de Vautrin, établit une filiation entre les « Moïse, Attila, Charlemagne, Mahomet ou Napoléon » et les « Pugatcheff, Robespierre, Louvel et l'abbé Carlos Herrera » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, 789), tous de grands personnages qui offrent des « organisations vastes, qui résument toutes les forces humaines » (Pl., t. VI, 790). Les très forts broient et mangent tout ce qui se trouve sur leur passage. Rien ne les arrête, pas même la morale. Pour Lucien, la filiation de ces hommes est à trouver dans la figure de Caïn, archétype de la figure de l'opposition « dans le grand drame de l'Humanité » (Pl., t. VI, 789). Dans la pièce *Caïn* de Lord Byron, Caïn est celui qui n'accepte pas la parole de l'autre, fut-il Dieu lui-même.

127. Christine Marcandier-Colard, « Violence et histoire : exercices du pouvoir royal absolu dans l'œuvre balzacienne », *Balzac dans l'histoire*, études réunies et présentées par Nicole Mozet et Paule Petitier, Paris, SEDES, 2001, p. 147.

Balzac a créé de nombreux personnages forts. Bien sûr, Vautrin est l'homme fort le plus célèbre de *La Comédie humaine*, mais il n'est pas seul. Dans *Melmoth réconcilié*, le caissier Castanier possède une force véritablement démoniaque puisqu'il a fait un pacte faustien avec John Melmoth qui lui donne le pouvoir de tout voir et de tout connaître de manière infinie. Raphaël de Valentin obtient de la peau de chagrin une puissance magique qui lui permet de réaliser tous ses désirs. Dans *Séraphîta*, le personnage de Wilfrid est doté d'un corps puissant, capable de « lutter avec le sauvage » (Pl., t. XI, 793) et d'une intelligence agrandie par l'étude et la méditation. Le narrateur de *Séraphîta* place Wilfrid dans la lignée de Caïn (Pl., t. XI, 794), comme Lucien de Rubempré le faisait avec Vautrin. Cependant, Balzac, en bon analyste de la société, ne décrit pas la force dans sa seule toute-puissance, mais aussi selon toutes les déclinaisons que celle-ci peut prendre. Nucingen est l'homme fort de la finance. Félix Grandet est un avare, certes, mais aussi un fin spéculateur. Le comte de Moncornet, en réussissant plusieurs exploits physiques et militaires, s'élève à une hauteur à laquelle peu de fils d'ébéniste, comme lui, peuvent prétendre. L'ouvrier vermicellier Jean-Joachim Goriot s'enrichit prodigieusement. Nous pourrions multiplier ces exemples. On le comprend : la force peut prendre de multiples formes. Plusieurs de ces hommes ont su profiter des troubles révolutionnaires : tandis que l'Ancien Régime chancelait, ils se sont accaparés, chacun à leur manière, un magot, un moyen de faire fortune ou d'obtenir une position. Le cas de Frédéric Taillefer dans *L'Auberge rouge* est d'autant plus stupéfiant pour le « narrateur au JE » (et le lecteur) qu'il s'élève dans la société, non pas de façon honorable ou vertueuse, mais bien en accomplissant une des pires actions qui soit, un meurtre.

Dans *Sur Catherine de Médicis*, un texte hétérogène constitué de trois parties (*Le Martyr calviniste*, *La Confiance des Ruggieri*, *Les Deux Rêves*) et d'une longue introduction publiées séparément entre 1830 et 1844, Balzac présente une politique de la force. La violence y est décrite comme un effet du passage de la théorie à la pratique. Pour imposer une idée jugée supérieure (dans le cas de Catherine de Médicis cette idée est le catholicisme), suivant l'interprétation de Christine Marcandier-Colard, « le pouvoir a parfois le droit, et même le devoir, de recourir au crime, le mal étant souvent, selon un principe de réversibilité cher au XIX^e siècle, la condition même du bien général de l'État¹²⁸ ». La Catherine de Médicis rêvée par Robespierre (dans *Les Deux Rêves*) ne considère pas la Saint-Barthélemy comme un crime : « Vous nommez cela un crime ? ce ne fut qu'un malheur » (*Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. XI, 449). Suivant cette conception, le crime serait une affaire de perspective, une idée appliquée dont les effets violents varieraient selon les situations.

Christine Marcandier-Colard a raison de dire que, pour être légitimée, toute violence doit « acquérir le statut de *morale supérieure*, être au service d'un ordre et d'une puissance, un pouvoir fort permettant de lutter contre l'anarchie et la confusion¹²⁹ ». L'idée de « morale supérieure » est très importante puisqu'elle est au cœur de la légitimation de toutes les formes de violence, individuelle ou collective, religieuse ou politique. Les meurtriers tentent souvent de justifier leurs crimes par elle, comme le montre l'exemple célèbre de Raskolnikov, personnage du roman de Fédor Dostoïevski *Crime et châtiment*. Rodion Raskolnikov est un ancien étudiant, intelligent, mais très pauvre. Pour améliorer sa situation, il décide de tuer une vieille usurière afin de lui

128. Christine Marcandier-Colard, *loc. cit.*, p. 157.

129. *Ibid.*, p. 151. Nous soulignons.

prendre son argent. Il justifie ce meurtre par une « morale supérieure », une idée qui tend vers un idéal d'humanité et un idéal du *surhomme*. Selon Raskolnikov, l'humanité se scinderait en deux : d'un côté les hommes ordinaires et de l'autre les hommes extraordinaires. L'homme ordinaire n'a pas le droit de transgresser la loi alors que « l'homme "extraordinaire" a le droit, pas le droit légal, naturellement, mais le droit *moral* de permettre à sa conscience de franchir... certains obstacles et cela seulement dans le cas où l'exige la réalisation de son idée (bienfaitrice peut-être pour l'humanité tout entière)¹³⁰ ». Autrement dit, les grands hommes sont moralement indépendants. Cependant ils ne sont pas libres de leur conscience¹³¹.

Balzac, lui, ne justifie pas tous les usages de la force. Toute violence n'est pas légitime à ses yeux. Il existe des crimes utiles, mais aussi des atrocités injustifiées. Le meurtre de Walhenfer en est une.

B) L'argent

Le texte de *L'Auberge rouge* n'élabore pas explicitement une théorie d'un possible droit au meurtre ni un idéal du surhomme. Le meurtre, d'abord pensé et calculé méticuleusement par Prosper Magnan, puis accompli par Taillefer, sans jamais être explicité au lecteur, n'a pas d'autre motif que l'argent. Mais l'argent est le meilleur moyen de devenir puissant au XIX^e siècle. Sous l'Ancien Régime, la primauté était accordée à la naissance. La Révolution change ce principe en octroyant plus d'importance au mérite et à l'argent. Le changement de régime politique entraîne

130. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 276. Nous soulignons.

131. Voir le premier chapitre de ce mémoire, la partie sur le sermon de l'abbé de Montivers.

nécessairement des changements dans les valeurs humaines. Après la Révolution, l'emprise du capitalisme s'accroîtra sur la société. L'argent devient une sorte de garantie de la valeur de l'homme. Les romantiques français, notamment Balzac, vont mettre en évidence ce changement dans les valeurs sociales et le crédit dorénavant accordés à l'argent : « Notre civilisation [...] a remplacé le principe Honneur par le principe Argent » (*Melmoth réconcilié*, Pl., t. X, 347). Dans *Illusions perdues*, l'abbé Carlos Herrera a des paroles dures et lucides pour décrire le changement qui eut lieu : « Votre Société n'adore plus le vrai Dieu, mais le Veau d'or ! Telle est la religion de votre charte, qui ne tient plus compte, en politique, que de la propriété. N'est-ce pas dire à tous les sujets : Tâchez d'être riches ? » (Pl., t. V, 701) L'argent est devenu la nouvelle force. Il garantit ce que la naissance garantissait autrefois, c'est-à-dire, une position sociale et du pouvoir. Comme l'a parfaitement montré Lukacs, l'œuvre de Balzac « représente la lutte contre la dégradation capitaliste de l'homme¹³² ». Dorénavant, la réussite d'un individu se mesure à ses biens matériels. Comme on l'a vu, les exemples de réussite dans *La Comédie humaine* ne sont pas tous des exemples d'édification morale ni de vertu, loin de là. Nombreux sont ceux qui flirtent avec l'illégalité pour réussir : banqueroutiers, faussaires, voleurs sont parfois honorés. Une phrase d'un court texte intitulé « Croquis », paru dans *La Caricature* en octobre 1831, confirme la préoccupation de Balzac pour le meurtrier-gentilhomme : « Pourquoi la bonne société reculerait-elle devant un meurtrier ?¹³³ »

Au moment où il commet son meurtre, Taillefer est un jeune homme qui a très bien compris le pouvoir de l'argent dans cette société qui prenait forme sous ses yeux.

132. Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, Paris, La Découverte, 1999 [1967], p. 67.

133. Balzac, « Croquis », *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 804.

Taillefer n'est pas un riche héritier et, naturellement, le lecteur peut voir en lui la même ambition de parvenir que chez de nombreux jeunes hommes de *La Comédie humaine*. Après tout, ils appartiennent à la même génération, ils savent tous intuitivement que « l'honnêteté ne sert à rien » (*Le Père Goriot*, Pl., t. III, 140) pour reprendre les mots de Vautrin.

Incapable de dormir, Prosper Magnan imagine qu'il achètera « trente arpents de prairie », qu'il épousera « une demoiselle de Beauvais » à laquelle il ne peut aspirer s'il reste pauvre, et qu'il deviendra peut-être maire (Pl., t. XI, 102). L'argent de la valise du négociant allemand, on le voit, offre la possibilité au jeune homme de changer complètement de vie. La situation de Taillefer est très similaire à celle de Prosper, et à partir de cette similarité, il me semble aisé d'établir une correspondance entre les aspirations et les désirs des deux jeunes hommes : les deux amis appartiennent « à des familles bourgeoises de Beauvais médiocrement riches » (Pl., t. XI, 93), et ils étudient la médecine avant de s'engager comme chirurgiens dans l'armée. Si l'ambition fait rêver Prosper, elle rend criminel Taillefer.

C) La culpabilité et la mort

Lors de la narration d'Hermann, le « narrateur au JE » fait plusieurs allusions aux réactions de Taillefer. D'abord, ces réactions nous permettent d'établir un lien entre le récit du crime et Taillefer. Ensuite, nous déduisons de ce lien la possibilité de la culpabilité de Taillefer. La première allusion à Taillefer se trouve avant le début du récit d'Hermann. Le « narrateur au JE » décrit un convive dont la contenance frappe son imagination. Il s'agit d'un riche fournisseur qui « semblait abîmé dans quelque

contemplation fantastique de l'avenir ou du passé », et dont les « yeux hébétés restaient fixés sur les étincelantes facettes d'un bouchon de cristal » (Pl., t. XI, 91). Plus loin, ce même convive réagit lorsque Hermann prononce le nom de Prosper (Pl., t. XI, 95). Le lecteur apprend à ce moment que le convive se nomme Taillefer. Ce dernier se verse de l'eau qu'il boit d'un trait en tremblant légèrement. La narration d'Hermann s'interrompt encore une fois au moment où sont exposés les motivations et les calculs de Prosper : « Là M. Taillefer s'essuya le front et but encore un peu d'eau. » (Pl., t. XI, 102) Peu après, le maître de maison demande à Taillefer s'il désire de l'eau, car la carafe est vide. Hermann en est alors, dans son récit, au moment où Prosper s'endort, rejetant pour de bon la pensée du meurtre. Autre interruption de la narration : Taillefer tousse, se mouche et s'essuie le front au moment où Hermann mentionne l'instrument de chirurgie dont s'était servi l'assassin (Pl., t. XI, 105). Le lecteur constate, par les réactions de Taillefer toujours plus nombreuses au fil de la narration, une augmentation de son agitation. Hermann, vers la fin de son histoire, se remémore le prénom de l'ami de Prosper, donc celui de l'assassin : Frédéric. Le « narrateur au JE » regarde alors Taillefer, qui se prénomme également, on le sait, Frédéric. Le riche fournisseur observe avec « une flamme sombre dans son regard » le « narrateur au JE » (Pl., t. XI, 110).

La narration d'Hermann s'achève et le « narrateur au JE » désire en savoir davantage sur Taillefer afin de comprendre son agitation. Il questionne le riche fournisseur dont les réponses ne font qu'augmenter ses soupçons. Selon les dires d'un agent de change présent, Taillefer éprouve un malaise récurrent depuis son retour d'Allemagne qui le touche à la fin de chaque automne (le lecteur doit se rappeler que le

meurtre fut commis un 20 octobre). La mort de Taillefer survient peu de temps après la soirée, ce qui invite à croire à sa culpabilité dans le meurtre du négociant allemand.

Comme nous le savons, Taillefer, tout comme Raskolnikov, ne vit pas bien avec son crime. Ces deux jeunes meurtriers souffrent de soubresauts moraux. Le premier est attaqué par un mal intermittent, le second souffre d'une fièvre et d'un délire avant de se livrer lui-même à la police. Le jeune Russe a compris que son acte était avant tout égoïste, et surtout qu'il était immoral de justifier un meurtre. Le meurtre que commet Taillefer a une fin tout aussi égoïste, et il en souffre. Ses défaillances physiques sont sans aucun doute dues à sa conscience coupable. Dans notre premier chapitre, nous avons étudié le sermon de l'abbé de Montivers dans *Annette et le criminel*. La conscience du criminel est le châtement le plus sûr selon l'abbé que nous avons déjà cité, « car malheureusement les lois de la terre n'atteignent pas tous les coupables¹³⁴ ». Selon le religieux, un homme peut facilement passer pour honnête alors que, dans les faits, il ne l'est pas. L'honnêteté s'établit, à l'occasion, sur des crimes secrets. Mais Dieu, heureusement, rétablit l'équilibre. Dieu a fait de la conscience la garantie de son système moral. En cas de crime, elle ne reste pas silencieuse, elle « gronde¹³⁵ » et empoisonne la vie du coupable. Dans *L'Auberge rouge*, l'idée des deux justices est assumée par une convive de la soirée. Alors que le narrateur ne cesse de questionner Taillefer, cette convive le prie de ne pas se faire bourreau, de cesser son investigation, car la conscience de Taillefer le fait visiblement souffrir. Elle affirme, répétant presque textuellement les paroles de l'abbé de Montivers : « Pourquoi ne pas laisser agir la justice humaine et la justice divine ? Si nous échappons à l'une, nous n'évitons jamais l'autre ! » (Pl., t. XI,

134. Balzac, *Annette et le criminel*, dans *Premiers romans. 1822-1825*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, t. II, p. 540.

135. *Ibid.*, p. 539.

115) Publiée sept ans après *Annette et le criminel*, *L'Auberge rouge* montre que Balzac n'a cessé de réfléchir aux conséquences morales des actions humaines.

Que la conscience soit ou non la preuve de cette justice divine (pour reprendre le système de pensée de Montivers et de Barnabé Granivel), l'argument de l'indépendance morale des grands hommes demeure. La grandeur des puissants a-t-elle quelque chose à voir avec la répression des sentiments moraux ? Une chose est certaine, le pouvoir n'est pas le même pour tous : « Le sceptre est un jouet pour un enfant, une hache pour Richelieu, et pour Napoléon un levier à faire pencher le monde. Le pouvoir nous laisse tels que nous sommes et ne grandit que les grands. » (*La Peau de chagrin*, Pl., t. X, 276)

Le meurtre en littérature, qu'il soit commis par un grand ou par un petit, pour des raisons justes (si une telle chose est possible) ou égoïstes, permet aux écrivains comme Balzac de développer une réflexion philosophique originale sur la morale et la justice.

II. Prosper Magnan et le meurtre en pensée

Selon le « narrateur au JE », Frédéric Taillefer est donc le véritable meurtrier du riche négociant allemand¹³⁶. Abordons maintenant le cas étrange de Prosper Magnan. Ce que nous avons dit de l'ambition des jeunes hommes s'applique aussi bien à Prosper qu'à Frédéric. L'histoire que raconte Hermann est avant tout l'histoire de Prosper, la preuve en est qu'il ne se souvient plus du nom de Taillefer. Il construit la tension dramatique autour de Prosper. Il raconte ses rêves, révèle ses aspirations et sa mauvaise conscience. On l'a

136. Pour un point de vue différent, qui va à l'encontre de la majorité des études sur *L'Auberge rouge*, voir Scott Lee, *Traces de l'excès : essai sur la nouvelle philosophique de Balzac*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2002, p. 101-128

vu, le jeune militaire a des motivations avant tout économiques. Son destin tragique serait donc l'illustration que le sentiment de culpabilité peut s'enraciner dans l'esprit d'un individu pourtant innocent au sens de la loi. Ce sentiment de culpabilité, dans le cas de Prosper, surpasse en importance morale l'innocence dans le *fait*.

A) La pensée

La nature de la pensée est déjà matière à réflexion, d'une manière semi-loufoque, dans *Clotilde de Lusignan, ou le Beau Juif*, roman de jeunesse paru en 1822. Dans ce roman d'inspiration walter-scottienne, un médecin nommé Trousse, célèbre pour son embonpoint morbide, établit un système thérapeutique qui favoriserait la longévité¹³⁷. Selon Trousse, le vieillissement du corps est causé par la trop grande activité des nerfs qui « répandent partout l'humide radical et le fluide vital¹³⁸ ». Cette dispersion du « fluide vital » (entendons la vie) est causée par l'agent de vivification : « la pensée¹³⁹ ». Si la pensée est responsable de la mort, l'homme intelligent, pour prévenir ce grand malheur, doit se retenir de penser. Nous avons, dans ce roman de jeunesse, les premiers termes d'une théorie balzacienne de la thésaurisation des forces vitales que l'on retrouvera notamment dans *La Peau de chagrin*. Outre l'idée comique d'un homme ne pensant à rien afin de vivre plus longtemps, *Clotilde de Lusignan* établit la pensée comme étant l'essence de l'homme. Les faits et les actions seraient secondaires, donc négligeables.

137. Voir notamment *Le Centenaire, ou les deux Béringheld, L'Élixir de longue vie, La Peau de chagrin*.

138. Balzac, *Clotilde de Lusignan, ou le Beau Juif, Premiers romans*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », t. II, 1999, p. 728.

139. *Ibid.*

En 1830, Balzac écrit dans la XXVI^e méditation de la *Physiologie du mariage* que « l'étude des mystères de la pensée, la découverte des organes de l'Âme humaine, la géométrie de ses forces, les phénomènes de sa puissance [...], enfin les lois de sa dynamique et celles de son influence physique, constitueront la glorieuse part du siècle suivant dans le trésor des sciences humaines. » (Pl., t. XI, 1171) Balzac développe pleinement sa théorie de la pensée dans *Louis Lambert*, un roman en partie autobiographique dans lequel il réfléchit longuement à la matérialité et à l'autonomie de la pensée. Ce roman a paru sept fois entre 1832 et 1846¹⁴⁰. Remanié à de nombreuses reprises, ce n'est qu'en 1835-1836 que nous reconnaissons « le livre [*Histoire intellectuelle de Louis Lambert*] qui nous est familier¹⁴¹ ». Le roman évoque la vie du plus grand philosophe de *La Comédie humaine*, Louis Lambert. Lors d'une promenade au manoir de Rochambeau, Lambert est bouleversé par une expérience extra-sensorielle. Un rêve lui avait déjà montré ce manoir qu'il voit pourtant pour la première fois. Lambert entreprend d'écrire alors un *Traité de la volonté*. Sans cesse assailli par diverses réflexions, il meurt de fatigue intellectuelle à l'âge de vingt-huit ans. Mais avant qu'il ne trépasse, sa bonne amie, Pauline de Villenoix, note ses dernières pensées, qui nous apprennent, notamment, que « la Pensée [...] est un produit particulier de la Volonté humaine » (Pl., t. XI, 685), qui est elle-même « un fluide, attribut de tout être doué de mouvement » (Pl., t. XI, 685). Ces notes nous apprennent également qu'« ici-bas, tout est le produit d'une *SUBSTANCE ÉTHÉRÉE* » (Pl., t. XI, 684). La matière est commune à tout l'univers, même à la pensée. C'est de cette réflexion que vient l'intérêt considérable

140. Michel Lichtlé, « Histoire du texte », *Louis Lambert, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. XI, p. 1470-1492.

141. Roland Chollet, « Préface », *La Comédie humaine*, t. IX [*Louis Lambert, Séraphita, Le Lys dans la vallée*], Lausanne, Rencontre, 1959, p. 9.

accordé, dans *La Comédie humaine*, aux effets néfastes de la pensée. En 1834, Félix Davin, dans l'« Introduction » aux *Études philosophiques*, écrit que « Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme » (Pl., t. X, 1210). En effet, comme le fait remarquer Alain-Michel Boyer, la *désorganisation* « s'applique à tous les domaines, comme l'attestent les exemples de Frenhofer pour la peinture, de Louise de Chaulieu sur le plan amoureux, ou de Balthazar Claës pour la science¹⁴² ». L'intensité de la pensée peut tuer le penseur¹⁴³. La mort de Louis Lambert est imputable à sa pensée qui détruit une trop grande part de ses forces vitales.

Prosper Magnan se trouve assurément dans une situation analogue de désorganisation. La pensée du meurtre est si forte qu'elle le déstabilise et le rend coupable à ses propres yeux. Mais cette culpabilité n'a rien de choquant pour nous qui venons de rappeler la philosophie matérialiste de Balzac. Si tout ce qui existe forme une seule et même substance, le temporel et le spirituel, le fait et l'idée sont équivalents. Par conséquent, comme le rappelle Michel Delon, « une intention criminelle peut être un crime selon une justice qui se réfère aux catégories essentialistes de la Faute et de l'Innocence¹⁴⁴ ». La preuve en est que, selon Prosper Magnan, « la délibération était déjà sans doute un crime » (Pl., t. XI, 102). Le cas de conscience de *L'Auberge rouge* met en évidence la prééminence de l'intériorité.

B) L'intériorité

142. Alain-Michel Boyer, « Balzac et l'infanticide », postface à *Un drame au bord de la mer*, Paris, Séquences, 1993, p. 67.

143. « Louis Lambert est la plus pénétrante et la plus admirable démonstration de l'axiome fondamental des *Études philosophiques*. N'est-ce pas la pensée tuant le penseur ? » (Pl., t. X, 1215)

144. Michel Delon, « Qu'est-ce qu'un demi-crime », *L'année balzacienne 2014*, p. 200.

Selon André Malraux, « Balzac anime son roman du dedans¹⁴⁵ ». Comme le montre Henri Gauthier, établir « la relation entre l'existence et l'essence, entre l'apparence et la réalité interne qui la prescrit¹⁴⁶ » fut sans aucun doute une des plus grandes préoccupations de l'auteur de *La Comédie humaine*. Influencé par Swedenborg, Balzac considère que l'être le plus proche du « moi » est *intérieur* : « L'esprit, le pneuma, la partie supérieure de l'âme constitue le Moi véritable de l'homme¹⁴⁷ ». Voilà pourquoi les pensées et tout ce qui est fruit de l'esprit, en agitant les passions humaines, peuvent avoir de graves contrecoups moraux, tout aussi importants que ceux résultant d'actions matérielles. Ajoutons que pour Louis Lambert, « les faits ne sont rien, ils n'existent pas, il ne subsiste de nous que des Idées » (Pl., t. XI, 687). Les pensées détermineraient davantage l'individu que ne le feraient les actions, car elles sont premières. Plus encore, les faits ne seraient que la matérialisation des idées. Celui qui comprend cela comprend l'importance qu'a prise, pour Prosper, la méditation du meurtre du riche allemand. Balzac montre que ni la réalité ni l'imagination ne laissent indemne la conscience morale. Au XX^e siècle, l'écrivain autrichien Arthur Schnitzler décrira avec justesse cette prééminence de l'intériorité : « Ni la réalité d'une nuit, ni même celle de toute une vie humaine ne peut signifier notre vérité intime. Et il n'y a pas de rêve qui soit totalement un rêve¹⁴⁸. » Le meurtre en pensée n'est pas seulement un rêve, il est un reflet de la « vérité intime », de l'être intérieur. Non coupable dans les faits, Prosper est coupable dans son intimité et dans son intériorité. Le lecteur peut alors juger lui-même l'histoire de Magnan.

145. André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 115.

146. Henri Gauthier, *L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève, Droz, 1984, p. 1-2.

147. *Ibid.*, p. 32.

148. Arthur Schnitzler, *La nouvelle rêvée*, Paris, Le livre de poche, 1993 [1926], p. 165.

Dans *L'Auberge rouge*, Balzac propose donc deux meurtres très différents, contrastés, pour ne pas dire opposés. Le « narrateur au JE » incrimine Taillefer d'un meurtre impuni, et Prosper Magnan, pourtant innocent, a été puni. Tous deux sont coupables à leur manière. Balzac rappelle la nature faillible et corruptible de la justice humaine, puisqu'elle échoue à trouver le vrai coupable, et la nature inflexible et implacable de la vraie justice, la justice divine représentée dans *L'Auberge rouge* par la conscience de Prosper et par les remords de Taillefer. Cette dichotomie entre la justice humaine et la justice divine (la conscience) rappelle sans aucun doute le sermon de l'abbé de Montivers dans *Annette et le criminel*, ce qui témoigne d'une continuité certaine entre les œuvres de jeunesse de Balzac et les *Études philosophiques* de *La Comédie humaine*.

Anne-Marie Meininger ne considère pas Balzac comme un moraliste, car il ne déterminerait pas, n'établirait pas de principes moraux, il les constaterait¹⁴⁹. À la fin de *L'Auberge rouge*, le lecteur est laissé dans l'incertitude, il ne saura pas si le « narrateur au JE » épousera Victorine Taillefer, unique héritière de la fortune de Frédéric. Avec une conclusion ouverte¹⁵⁰, Balzac montre bien que son but n'est pas de résoudre des problèmes de morale, « il cherche seulement à les poser¹⁵¹ ». Il est absolument conscient de l'effet que sa conclusion ouverte aura sur son lecteur. Ne pas trancher, ne pas conclure force ce dernier à réfléchir, à émettre des hypothèses, à prendre position, bref à faire sa propre conclusion. La nouvelle devient l'image même de l'auberge rouge, un lieu dans lequel le lecteur entre innocent et dont il sort *contaminé*. Il ne peut alors que se questionner lui-même, dresser son tribunal intérieur et (se) juger.

149. Anne-Marie Meininger, « Introduction » à *L'Auberge rouge*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. XI, 1980, p. 87.

150. Voir Martine Léonard, « Le dernier mot », dans Stéphane Vachon (dir.), *Balzac. Une poésie du roman*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes / XYZ, 1996, pp. 55-68.

151. Anne-Marie Meininger, *loc. cit.*, p. 78.

Quatrième chapitre :

« Selon ce que l'on peut être, / Les choses changent de nom. ¹⁵²»

Présentation du texte

La nouvelle *Les Marana* est d'abord publiée en deux parties, en décembre 1832 puis en janvier 1833, dans la *Revue de Paris*. Selon l'album *Pensées, sujets, fragmens*, Balzac pensa initialement inclure la nouvelle dans un projet intitulé *Études de femmes*, « mais le recueil ne vit jamais le jour¹⁵³ ». En 1834, elle se retrouve dans les *Études de mœurs au XIX^e siècle* parmi les *Scènes de la vie parisienne*. En 1846, la nouvelle est recueillie dans *La Comédie humaine*, dans les *Études philosophiques*. Au fil des publications, Balzac apporte de nombreuses modifications stylistiques, mais change très peu l'intrigue, la preuve en est qu'il ne corrige pas « le texte sur son exemplaire personnel¹⁵⁴ ».

Le texte est structuré en trois épisodes. Chacun des épisodes correspond à une époque et un lieu distincts. Le premier se déroule en 1811 en Espagne. Les soldats de la 6^e de ligne, un régiment essentiellement composé d'Italiens, pour la plupart des « mauvais sujets » (Pl., t. X, 1038), envahissent Tarragone. Ils assiègent, pillent et

152. Molière, Prologue, *Amphitryon*, v. 130-131

153. Pierre Citron, « Histoire du texte », *Les Marana, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, p. 1781. Voir aussi Henri Gauthier, « Le projet du recueil *Études de femme* », *L'Année balzacienne 1967*, p. 115-146.

154. Pierre Citron, *loc. cit.*, p. 1782.

mettent à sac la ville. Parmi ces soldats se trouvent le capitaine Montefiore et son ami, Pierre-François Diard, quartier-maître d'habillement. Tous deux sont décrits comme des joueurs passionnés, et des militaires peu enclins à se battre avec vaillance. Lors du pillage de la ville, Diard recherche et protège des tableaux ayant une certaine valeur artistique. Montefiore, lui, est à l'affut « des madones vivantes » (Pl., t. X, 1041). Son désir est exaucé. En observant la maison d'un marchand de draperies, son regard rencontre celui d'« une jeune fille curieuse » (Pl., t. X, 1041). Le capitaine se fait désigner cette maison comme logement. Le drapier, Perez de Lagounia, apprend au capitaine que la jeune fille se nomme Juana de Mancini, fille de la Marana, une célèbre courtisane vénitienne. Montefiore use de plusieurs subterfuges afin de séduire la jeune et pure Juana. Ce premier épisode des *Marana*, situé à Tarragone, se clôt par l'entrée en scène de la Marana qui arrive au moment où sa fille succombe aux avances du capitaine. La courtisane entre dans une colère terrible, stylet en main, prête à tuer. Le capitaine crie à l'aide et Diard sauve la situation en proposant d'épouser Juana.

Le ton change complètement dans le deuxième épisode de la nouvelle. L'action se transporte à Paris où Diard et Juana emménagent et élèvent leurs deux enfants (dont l'aîné est le fils de Montefiore). Diard, par amour pour Juana, tente de monter dans l'échelle sociale, mais il manque de tact et de chance. On lui refuse tous les postes d'État auxquels il aspire. L'ancien quartier-maître trempe dans diverses affaires véreuses. Lorsque sa réputation périclité, le couple se sépare. Sans force morale, Diard retombe dans l'enfer du jeu. Il gagne à l'occasion, mais il perd tant que la situation financière de sa famille est en péril. L'importance de ses pertes l'oblige à fuir Paris où ses créanciers lui causent crainte et angoisse.

Le troisième épisode débute avec la fuite de la famille Diard vers Bordeaux. Dans cette ville portuaire, Pierre-François pense faire fortune aux dépens de touristes ingénus. C'est plutôt le contraire qui arrive : il perd tout son argent aux mains de... Montefiore. La réapparition de son ami le jette dans l'indigence totale. Diard entraîne l'ancien capitaine dans une ruelle où il le poignarde et le vole. Mais comble de malchance, la ville est alertée, et le meurtrier est reconnu. Au moment où Diard rentre chez lui, la police encercle sa maison, ne lui laissant aucune issue. Entre le déshonneur et le meurtre, Juana n'hésite pas, elle tue son mari d'un coup de pistolet à la tête : ce dernier refusait de se suicider pour rétablir l'honneur de la famille¹⁵⁵. Le juge d'instruction félicite Juana pour la mort de son mari. Elle avouera le meurtre, mais ce crime ne sera pas puni. Le médecin falsifiera son rapport en écrivant que Diard s'est volontairement donné la mort.

Les trois épisodes des *Marana* composent un ensemble plutôt disparate. La première partie représente un peu plus de la moitié de toute la nouvelle. Le premier épisode de la nouvelle, celui de Tarragone, est digne d'un début de roman. La mise en contexte historique est précise et le narrateur fournit de nombreux détails concrets. Les personnages sont également présentés comme dans un roman, avec des portraits riches et nuancés. Plusieurs dialogues permettent de voir les personnages interagir. Selon Pierre Citron ce récit possède « une couleur très romantique¹⁵⁶ ». Ce romantisme est certainement (mais pas exclusivement) visible dans l'intensité du tout début de la nouvelle. L'histoire sanguinaire du 6^e de ligne et l'anecdote concernant le pari lugubre du capitaine Bianchi, pari qui consiste à « manger le cœur d'une sentinelle espagnole » (Pl., t. X, 1038), en attisent la tension macabre. Le lecteur a sans aucun doute l'impression

155. Nous allons revenir sur cette scène importante de la nouvelle à la p. 78.

156. Pierre Citron, « Introduction », *loc. cit.*, p. 1017.

d'être dans un roman noir, mais l'anecdote cannibale qui donne son ton au récit n'a, somme toute, qu'un effet limité. La description de Montefiore et celle de Diard révèlent au lecteur qu'il n'aura pas affaire à des personnages démoniaques, mais à de jeunes gens à la poursuite de plaisirs simples (Pl., t. X, 1039-1041).

Le deuxième épisode des *Marana* est comparé par Pierre Citron à un « sommaire » de roman, un « résumé d'un roman psychologique et social à deux personnages¹⁵⁷ ». En effet, s'il faut trente pages à Balzac pour décrire les quelques semaines qui précèdent la séduction de Juana par Montefiore et son mariage avec Diard, il n'a besoin que de dix-sept pages pour décrire les quinze années qui ont suivi. L'ensemble du deuxième épisode, qui dans la *Revue de Paris* s'intitulait « Histoire de Mme Diard », est, en fait, surtout centré sur le mari. Pierre Citron explique que Balzac a manqué du temps nécessaire pour développer davantage cette deuxième partie, « et surtout, il ne connaissait assez bien aucune Espagnole pour pouvoir bâtir sur un cas observé une étude psychologique détaillée¹⁵⁸ ». Une preuve de ce manque de temps peut être vue dans la manière imparfaite avec laquelle Balzac expose les manigances économiques de Diard, ce qui donne à l'ensemble un effet d'ébauche.

Dans le troisième et dernier épisode, le lecteur retrouve l'intensité du premier, ainsi que les personnages de Montefiore et de la Marana, absents du deuxième. Le lecteur sent surtout approcher la fin funeste pour tous ces personnages. La brièveté de la conclusion est conforme au genre de la nouvelle, c'est-à-dire que l'action se déroule rapidement et cesse abruptement.

157. *Ibid.*, p. 1021.

158. *Ibid.*

Comme *Les Marana* présentent deux meurtres, notre analyse sera séparée en deux parties, afin de bien établir les différences entre les deux cas que nous allons étudier.

I. Pierre-François Diard

A) L'ambition

Le cas de Pierre-François Diard est très peu étudié¹⁵⁹. Il figure assurément parmi les jeunes ambitieux de *La Comédie humaine*. Il voit, comme plusieurs autres jeunes gens de l'époque, et comme plusieurs personnages de fiction (pensons à Julien Sorel), un modèle de réussite et d'ascension sociale dans la figure de Napoléon. Tout comme Frédéric Taillefer (*L'Auberge rouge*) et Philippe Bridau (*La Rabouilleuse*), Diard occupe un poste dans l'armée impériale, il est donc un témoin direct de la force et la puissance de l'Empereur. Les conquêtes napoléoniennes ne lui insufflent cependant pas suffisamment d'énergie pour réussir à son tour. Il faut préciser qu'une blessure grave a mis un terme à sa carrière militaire, contrecarrant abruptement ses projets d'ascension au sein de l'armée.

Au début du deuxième épisode, Diard est donc marié et possède une petite fortune qui lui permet de vivre confortablement, mais le démon de l'ambition le pousse à poursuivre une quête qui s'avérera pour lui impossible : « Ceux qui se mettent en évidence à Paris doivent ou dompter Paris ou subir Paris. » (Pl., t. X, 1071) Malheureusement, Diard n'est pas un *dompteur*, ce qui fait que les gens de la société à

159. Pour les études sur *Les Marana*, voir la bibliographie. Aucune étude ne traite exclusivement du personnage de Diard.

laquelle il aspire se moquent de son ambition déplacée. Les postes qu'il convoite dans l'État lui sont refusés à cause de son ambition trop criarde : « Ne sachant pas bien étudier la phase de l'empire au milieu de laquelle il arrivait, il voulut, quoiqu'il ne fût que chef d'escadron, être nommé préfet » (Pl., t. X, 1074). Diard ne comprend pas qu'il ne fait que se ridiculiser en révélant au grand jour ses désirs de grandeur. L'honnêteté, dans son cas, ne lui sert pas : l'ambition doit se déguiser, tout comme la cupidité doit être cachée.

Son seul talent est également raillé. Au début de la nouvelle, le lecteur l'a vu parcourant Tarragone à la recherche de tableaux et possédant un certain flair pour déceler les toiles de valeur. Sa collection est mésestimée. Ses chefs-d'œuvre achetés depuis son installation parisienne sont « enveloppés dans le reproche muet que chacun adressait à ceux qui avaient été pris en Espagne, et ce reproche était la vengeance des amours-propres que la fortune de Diard offensait » (Pl., t. X, 1072).

Si les gens de la haute société se moquent de Diard et le rejettent, les militaires ne veulent pas de lui : « Malgré les vertus que l'imagination leur accorde, [ils] ne pardonneront pas à l'ancien quartier-maître du 6e de ligne, précisément parce qu'il était riche et voulait faire figure à Paris » (*ibid.*).

B) Le tempérament

Le narrateur des *Marana* explique à plusieurs reprises que le manque d'énergie de Diard est dû au caractère inconstant des Provençaux (la Provence est son pays d'origine). Dans les premiers moments de son mariage, Diard se comporte « en homme d'honneur » (Pl., t. X, 1070) et son courage sur les champs de bataille est digne de mention. Cependant, sa fougue s'en va lorsqu'il est blessé gravement : « Son énergie provençale,

exaltée pendant un moment, tomba soudain » (Pl., t. X, 1070). Les revers de Diard, dans ses efforts pour obtenir une place dans les préfectures, sont dus à son ignorance sociale (Pl., t. X, 1074) et à son tempérament. Le plus difficile combat qu'il doit livrer est contre lui-même : il « avait tout à combattre, même ses habitudes et son caractère. Passionné provençal, franc dans ses vices autant que dans ses vertus, cet homme, dont les fibres ressemblaient à des cordes de harpe, fut tout cœur pour ses anciens amis. » (Pl., t. X, 1075) Voici donc une dimension plutôt positive dans le caractère de Diard, il n'est pas ambitieux seulement pour lui-même, mais aussi pour ses amis. La succession de ses déboires met grandement à mal sa volonté et son énergie.

C) Le jeu

La paresse et le désir de richesse facile ont pour conséquence que Diard renoue avec le jeu. Ce retour au jeu ne se fait pas de façon anodine ni à n'importe quel moment, il survient à la suite de la rupture entre Diard et Juana. Leur mariage n'a jamais été heureux, mais la situation se détériore à la suite d'un échange acerbe concernant leurs enfants, Juan et Francisque. Juana révèle à son mari sa préférence pour le fils aîné (celui issu de sa relation avec Montefiore), tandis que les égards qu'elle accorde au cadet, Francisque, « trahissaient le désir de combattre chez cet enfant les vices du père, et d'en encourager les bonnes qualités » (Pl., t. X, 1079). Diard prend alors conscience des véritables sentiments de sa femme. Elle ne l'a ni aimé, ni estimé, ni même cru en ses capacités. Cette révélation a l'effet d'un électrochoc, car dès « le lendemain de ce jour fatal, Diard alla chez un de ses anciens camarades, et y retrouva les distractions du jeu »

(Pl., t. X, 1080). Il sort de la famille pour entrer tout entier dans les méandres du jeu. Dès lors, le destin de Diard suivra une pente fatale.

Le lecteur habitué à arpenter *La Comédie humaine* sait très bien que le jeu (le jeu d'argent) est un sujet sur lequel Balzac a réfléchi longuement. Au début de *La Peau de chagrin*, Raphaël de Valentin entre dans une maison de jeu. Le narrateur éclaire le lecteur sur les dangers attachés à cet établissement :

Mais, sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même : vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau. À votre sortie, le JEU vous démontrera, par une atroce épigramme en action, qu'il vous laisse encore quelque chose en vous rendant votre bagage. (Pl., t. X, 58)

En jouant, le joueur perd bien plus que son argent, il compromet sa situation, son indépendance, et gaspille son énergie. Dans *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, Stefan Zweig décrit très bien la diminution de l'espace vital du joueur en présentant l'état mental d'un jeune aristocrate polonais venu à Monte-Carlo y jouer les restes de sa fortune : « Pour cet homme que le jeu intoxiquait, le monde entier, l'humanité entière s'était réduite aux dimensions de ce carré de toile tendue¹⁶⁰ ». En littérature, le jeu est souvent associé à une image de la mort. Le lecteur de la nouvelle *La Dame de pique* de Pouchkine se souviendra certainement de la scène au cours de laquelle la comtesse Anna Fedotovna révèle, quoique morte, la combinaison magique censée garantir la fortune du jeune Hermann aux cartes.

Dans *Les Marana*, Balzac ne décrit pas les parties de jeu de Diard. Cependant, dans *La Peau de chagrin* sont présentés plusieurs types de joueurs (Pl., t. X, 58-64). Le

160. Stefan Zweig, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2013 [1927], p. 112.

jeu est une passion dévorante qui, peu à peu, rend inhumain : « Trois vieillards à têtes chauves étaient nonchalamment assis autour du tapis vert ; leurs visages de plâtre, impassibles comme ceux des diplomates, révélaient des âmes blasées, des cœurs qui depuis longtemps avaient désappris de palpiter, même en risquant les biens paraphernaux d'une femme. » (Pl., t. X, 60) Ce portrait parmi d'autres permet de comprendre que le jeu, pour Balzac, est un motif de dégradation humaine. La société a, inévitablement, sa part de responsabilité. C'est bien ce qu'affirme le narrateur de *La Rabouilleuse* quand il dit que la loterie est « l'opium de la misère » (Pl., t. IV, 325).

D) Le désespoir

Diard est rejeté par la société et méprisé par sa femme. Son tempérament le fait sombrer dans un désespoir moral, un borbier où toute vertu meurt. Dans cet état mental, le monde devient une impasse et le meurtre, une issue. Diard est tout à la fois une victime et un malfaiteur. Il est tour à tour ami sincère, époux cordial, père aimant, homme politique incapable, joueur triste, homme d'affaires louche, et meurtrier avant d'être assassiné. Le lecteur des *Marana* ne saurait réellement trancher pour déterminer si le drame personnel de Pierre-François Diard est entièrement imputable à son tempérament. La mauvaise opinion de Juana envers son mari est-elle vraiment un élément déclencheur dans la déchéance morale de Diard ? Les causes intimes et collectives semblent bien avoir joué un rôle prépondérant dans le destin de Diard, mais on ne saurait dire celles qui eurent le dessus sur les autres.

Le meurtre de Montefiore est vraiment l'acte d'un désespéré. Diard ne le prémédite aucunement. Tout comme il s'était impulsivement proposé d'épouser Juana, il tue celui qui était son ami. Diard est certainement le cas d'un individu rejeté (par la haute société) et qui manque d'habileté sociale : le meurtre sera, pour lui, l'ultime moyen de se faire entendre, de s'affirmer.

II. Juana Diard. Meurtrière morale, morale meurtrière

« Comme l'honneur est infiniment plus précieux que la vie, c'est ne devoir rien proprement que d'être redevable de la vie à qui nous a ôté l'honneur¹⁶¹. »

A) La vertu

À la fin de la « Préface » datée du 6 mars 1835 de la deuxième édition du *Père Goriot* se trouve un tableau dans lequel Balzac classe plusieurs personnages féminins des *Études de mœurs* et des *Études philosophiques* en deux catégories : « les femmes vertueuses » et « les femmes criminelles »¹⁶². Juana Diard figure parmi les vertueuses, et sa mère, la Marana, parmi les criminelles. Doit-on s'en étonner ? Bien sûr Juana est une femme très pieuse et une mère exemplaire, mais son parcours compte malgré tout quelques fautes. La première, celle qui cause tous ses malheurs, est d'avoir « succombé » à Montefiore en dehors d'une union matrimoniale. Mais on peut considérer que cette première faute n'est rien en comparaison du meurtre de son mari. Le cas de Juana est

161. Molière, *Dom Juan*, acte III, scène 4, lignes 1024-1026.

162. Balzac, « Préface » à la deuxième édition du *Père Goriot*, Pl., t. III, p. 43-44.

exemplaire dans la mesure où il montre, mieux que tout autre, le principe moral *conséquentialiste*¹⁶³ de la pensée de Balzac. La portée d'une action va au-delà de toute définition *a priori*, et doit être cherchée dans ses conséquences et ses répercussions. Si une femme peut tuer son mari et être considérée comme vertueuse, c'est que la morale balzacienne est souple.

Balzac explique dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* que Walter Scott, le célèbre écrivain écossais qui fut son modèle à plusieurs égards, « obligé de se conformer aux idées d'un pays essentiellement hypocrite [...] a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme¹⁶⁴ ». L'origine de cette « fausseté » est à chercher dans le protestantisme qui n'offrirait pas d'idéal féminin, contrairement au catholicisme qui, lui, autoriserait une peinture bien plus vaste et bien plus intéressante de la femme, grâce, entre autres, à « l'espoir du pardon [qui] la rend sublime¹⁶⁵ ». Les passions, les fautes, les châtiments, les vertus et le repentir permettent à l'écrivain catholique de trouver « une femme nouvelle, dans chaque situation¹⁶⁶ ». Ce qu'exprime ici Balzac est un principe d'opposition, considéré comme un bienfait. Offrir des contrastes est une des règles de composition que Balzac s'est données et qu'il affirme dans sa « Lettre à Hippolyte Castille » : « Cette opposition salutaire du bien et du mal est mon incessant labeur dans *La Comédie humaine*¹⁶⁷ ». Dans le *Code des gens honnêtes*, texte paru en 1825, Balzac exprimait déjà les bienfaits de l'opposition du mal et du bien : « Les voleurs sont une dangereuse peste des sociétés ; mais l'on ne saurait nier aussi

163. Nous avons vu que dans *Jean Louis* le personnage de Barnabé Granivel propose une réflexion sur la justice qui accorde nettement plus d'importance morale aux conséquences qu'aux vertus intrinsèques d'une action. Voir le premier chapitre de ce mémoire.

164. Balzac, « Avant-propos », *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 15.

165. *Ibid.*, p. 16.

166. *Ibid.*

167. Balzac, « Lettre à Hippolyte Castille », dans *Balzac, écrits sur le roman. Anthologie*, Paris, Le Livre de poche, « Références », 2000, p. 320.

l'utilité dont ils sont dans l'ordre social et dans le gouvernement. Si l'on compare une société à un tableau, ne faut-il pas des ombres, des clairs-obscur ?¹⁶⁸ » L'on comprend bien que le mal en lui-même, décrit seul, n'offre pas autant d'attrait que son rapprochement avec le bien. Si le mal et le vice sont des éléments mauvais, l'opposition de ceux-ci au bien et à la vertu permet à Balzac, comme l'explique Pierre Laubriet, de représenter « la dualité profonde de l'homme¹⁶⁹ » et ainsi d'« exprimer une vérité psychologique et philosophique fondamentale et [de] donner encore un enseignement aux hommes¹⁷⁰ ». Les portraits complexes des personnages balzaciens permettent l'établissement d'une esthétique des contrastes, qui répond à la complexité de la vie.

Comment se fait-il que, selon le tableau proposé par Balzac dans la « Préface » à la deuxième édition du *Père Goriot*, Juana Diard, pourtant une meurtrière, se trouve parmi les « femmes vertueuses¹⁷¹ » ? Ce n'est pas parce qu'elle est un parangon de vertu et de rectitude. Non. La passion et le mal font partie de sa vie. Sa faute avec Montefiore l'a grandie. Le meurtre de son mari la rend sublime. Ce qui est paradoxal dans le cas de Juana, c'est que même criminelle, elle demeure vertueuse. Nous savons que tuer est sévèrement réprimé par la loi et la religion. En mettant Juana au nombre des « femmes vertueuses¹⁷² », Balzac affirme que, parfois, très rarement, dans des situations exceptionnelles, le meurtre semblerait *moralement* acceptable (!).

168. Balzac, *Code des gens honnêtes ou l'art de ne pas être dupe des fripons*, dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 154.

169. Pierre Laubriet, *L'intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1980 [1961], p. 100.

170. *Ibid.*

171. Balzac, « Préface » à la deuxième édition du *Père Goriot*, Pl., t. III, p. 44.

172. *Ibid.*

B) L'honneur

Juana défend avec ferveur son intégrité et son honneur personnel, mais aussi celle et celui de sa famille. Elle partage avec le vieux marquis de Léganès la conviction qu'il n'y a rien de plus important que la protection de l'honneur. Cette conviction est au cœur de la dispute qui a mis un terme à la vie commune des époux Diard. Le soir de leur rupture, l'ancien quartier-maître annonce à sa femme et à ses fils la mort d'un homme qui « s'était tué pour éviter le déshonneur de son procès et la mort ignoble de l'échafaud » (Pl., t. X, 1078). Le cadet, Francisque, surpris par ce recours au suicide, se demande pourquoi l'homme n'a pas demandé à être gracié par le Roi. L'aîné répond, non sans irritation : « Le Roi ne peut donner la vie » (Pl., t. X, 1079). Implicitement, ce que Juan dit, c'est que la mort est préférable au déshonneur. Gracié par le Roi, le suicidé n'aurait pas regagné son honneur irrémédiablement perdu. Par ces quelques mots, Juan révèle à sa mère toute la grandeur de son caractère. Elle voit en lui son émule, ce qui la rend fière. Diard aperçoit le regard empreint de dédain que Juana jette sur son cadet, et réalise la préférence de la mère pour le fils de Montefiore¹⁷³. La rupture est complète et définitive : Diard comprend, par ce seul regard de Juana, le désaccord fondamental de leurs deux tempéraments.

Comme nous l'avons brièvement dit lors de la présentation du texte (page 68), à la fin des *Marana*, après avoir tué Montefiore, Diard se précipite à la maison retrouver sa famille. Il assiste, tout comme le lecteur, à une scène sublime, « un tableau de la Vierge entre son fils et saint Jean » (Pl., t. X, 1089). Juana fait lire le *Don Quichotte* à ses

173. Sur la dualité entre frères dans l'œuvre de Balzac voir Pierre Citron, « Sur deux zones obscures de la psychologie de Balzac », *L'Année balzacienne* 1967, pp. 3-27.

enfants. Diard vient briser ce tableau, à tout jamais. Il avoue le meurtre et le vol de Montefiore. La maison est vite encerclée par les gendarmes. La fuite n'est plus possible. Juana présente alors à Diard un pistolet. Il doit se tuer : « [v]os enfants vous en supplient, lui dit-elle, en lui mettant l'arme sur les mains. » (Pl., t. X, 1091) Mais Diard tente de se dérober, Juana n'hésite pas, elle « le maintint malgré ses cris en le saisissant à la gorge, lui fit sauter la cervelle, et jeta l'arme par terre » (Pl., t. X, 1091) L'honneur n'accepte aucun compromis. Les crimes de Diard jettent le déshonneur sur ses enfants, et la mère qu'est Juana ne peut l'accepter.

C) Le malheur et la misère (conjugale)

Si le personnage de Juana est vertueux, il ne faut cependant pas oublier une autre composante essentielle de sa vie : le malheur. La récurrence dans l'œuvre balzacienne du thème de la femme malheureuse rappelle que Balzac fut particulièrement sensible à la situation féminine. Les exemples de femmes victimes de la société ou de leur mari, dans *La Comédie humaine*, sont nombreux : la duchesse de Langeais, Joséphine Claës (*La Recherche de l'Absolu*), la baronne Adeline Hulot (*La Cousine Bette*), Véronique Graslin (*Le Curé de village*), etc. Selon Gérard Gengembre, « le type de la femme incomprise et déçue par le mariage¹⁷⁴ » serait une innovation balzacienne.

Selon le narrateur des *Marana*, Juana Diard est « une de ces créations typiques, destinées à représenter le malheur féminin dans sa plus vaste expression. » (Pl., t. X, 1069) Son destin malheureux est annoncé par les paroles de sa mère adoptive, doña

174. Gérard Gengembre, *Balzac. Le Napoléon des lettres*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1992, p. 38.

Lagounia, avant le mariage de Diard et de Juana : « La pauvre enfant mourra de chagrin. » (Pl., t. X, 1068) La Doña Lagounia est une femme perspicace, il ne lui a fallu qu'un instant pour juger du caractère du futur mari de Juana. La nouvelle se clôt sur un rappel des souffrances de Juana, attestant son destin essentiellement malheureux (Pl., t. X, 1094).

Une grande figure, aussi bien de la rectitude morale que du malheur féminin, est sans contredit l'héroïne de Samuel Richardson, Clarissa Harlowe, que Balzac évoque à maintes reprises dans *La Comédie humaine*. Dans le roman éponyme, Clarissa Harlowe est emprisonnée dans un bordel, droguée et violée dans son sommeil par son séducteur, Robert Lovelace. Elle offre un exemple de résilience et de vertu. Malgré de grandes différences entre le destin de celle-ci et celui de Juana Diard, certains liens peuvent être esquissés. Toutes deux sont agitées par des passions violentes et contradictoires. Ces femmes éprouvent des sentiments amoureux pour leurs séducteurs. Malheureusement, ces sentiments s'évaporent au moment où elles découvrent leur erreur. Montefiore n'a pas la cruauté d'un Lovelace, il n'est, à la limite, qu'un libertin bonasse. Diard n'a absolument rien de comparable avec le méchant Anglais, mais il cause néanmoins une souffrance profonde à Juana. Les supplices de Clarissa sont d'ordres moral et physique, alors que l'Espagnole ne subit aucune violence physique de la part de Diard. Malgré cette différence, de leurs souffrances respectives surgissent une incontestable force et une beauté morale remarquable. Les souffrances de Clarissa Harlowe « ne réussissent pas à l'humilier. Au contraire même, ils rehaussent sa force intérieure¹⁷⁵ », affirme Thomas Pavel. L'humiliation élève également le caractère supérieur et sublime de Juana Diard.

175. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014 [2003], p. 246-247.

Dans *Le Curé de village*, Balzac écrit que « le sublime vient du cœur, l'esprit ne le trouve pas, et la religion est une source intarissable de ce sublime sans faux brillants, car le catholicisme, qui pénètre et change les cœurs, est tout cœur » (Pl., t. IX, 783-784). Pour Balzac, les qualités morales (la vraie beauté) influencent l'apparence physique des personnages. Les portraits d'Eugénie Grandet (*Eugénie Grandet*), de Véronique Graslin (*Le Curé de village*) et de Joséphine Claës (*La Recherche de l'Absolu*) permettent de confirmer cette idée. L'apparence physique de ces trois femmes est loin d'être parfaite. Eugénie possède des « beautés [...] vulgaires » qui rappellent « la petite bourgeoisie » (Pl., t. III, 1075). Véronique est restée défigurée par la petite vérole (Pl., t. IX, 648-649). Joséphine est « petite, bossue et boiteuse » (Pl., t. X, 668). Malgré ces difformités elles sont belles et sublimes. La force morale, la grandeur de leur âme vient harmoniser leur imperfection physique et révéler une beauté insoupçonnée, une beauté qui dépasse le visible. Juana n'a aucun défaut physique, mais sa résilience morale la fait se rapprocher d'Eugénie, de Véronique et de Joséphine.

La maternité de Juana donne une autre dimension à ses malheurs conjugaux : « Pour elle, comme pour la Marana, la maternité comprit donc tous les sentiments terrestres. » (Pl., t. X, 1078) Juana ne souffre pas seulement pour elle-même, mais également pour ses enfants. Cependant, la maternité lui apporte « à toute heure les ineffables délices que sa mère avait tant enviées, et desquelles elle avait été privée » (Pl., t. X, 1078). Ne serait-il pas juste de dire que l'instinct maternel est responsable autant que l'honneur dans la mise à mort de Diard ?

La nouvelle *Les Marana* présente deux meurtres jugés très différemment. D'une part, Balzac montre le meurtre de Montefiore comme l'ultime moyen pour Diard de prendre sa revanche sur une société qui le rejette, il n'en fait aucunement l'apologie. La pensée du héros des *Caves du Vatican* d'André Gide, Lafcadio, qui voit dans le meurtre une affirmation de la liberté individuelle, n'a aucun rapport avec les motivations meurtrières de Diard. Son meurtre ne correspond pas au culte de la force ni à un certain code d'honneur. Diard n'est pas un Vautrin surpuissant, il est dominé par son caractère, avide et lâche. Le meurtrier sera tué et ne sera pas regretté.

D'autre part, l'acte de Juana n'est pas évalué de la même façon ni selon les mêmes instances. Sa condamnation est plus subtile. Le médecin et le procureur cautionnent son geste. Cependant, à la fin de la nouvelle, nous pouvons voir dans son début d'errance, son périple vers l'Espagne, une sorte de châtement. Ses souffrances ne sont pas tout à fait terminées¹⁷⁶. Le lecteur perçoit une possible rédemption dans sa rencontre avec sa mère, la Marana, et dans les dernières paroles qu'elle prononce : « Mourez en paix, ma mère, j'ai souffert pour vous toutes ! » (Pl., t. X, 1094) Balzac conclut sa nouvelle en rendant explicite sa construction du personnage typique, exemplaire de la condition féminine, qui a une valeur universelle.

176. Nous avons encore ici une fin ouverte. Voir p. 61 de ce mémoire.

Cinquième chapitre :

Un drame au bord de la mer ou l'agonie du pater familias

Présentation du texte

Un drame au bord de la mer paraît à la fin du tome V des *Études philosophiques* en décembre 1834. En 1843, la nouvelle est publiée sous le titre *La Justice paternelle* dans un recueil de l'éditeur Souverain intitulé *Les Mystères de province*. Republiée au tome XV de l'édition Furne de *La Comédie humaine* en 1846, la nouvelle reprend son titre initial. Selon Moïse Le Yaouanc, le texte n'a guère évolué d'une version à l'autre, malgré le changement de titre¹⁷⁷.

L'histoire de la nouvelle se déroule dans la région de la Loire-Atlantique (longtemps incorporée à la Bretagne), sur la presqu'île du Croisic, non loin de Batz-sur-mer. Le lecteur n'apprendra qu'en cours de lecture que le texte de *Un drame au bord de la mer* constitue une lettre de Louis Lambert¹⁷⁸ destinée à son oncle (Pl., t. X, 1165). Il relate un voyage au bord de la mer que fait Louis Lambert en compagnie de son amie Pauline. Le jeune philosophe est un narrateur hypersensible, qui note chacune de ses impressions et de ses idées. La description par Lambert de la côte bretonne, sans être absolument inexacte, est subjective. L'intervention de l'imaginaire connote la description surréelle des lieux : « Les sites les plus beaux ne sont que ce que nous les faisons » (Pl.,

177. Moïse Le Yaouanc, « Histoire du texte » de *Un drame au bord de la mer*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, pp. 1821-1823.

178. Le lecteur balzacien a déjà rencontré ce personnage, puisqu'il est le protagoniste du roman *Louis Lambert* publié en 1832 chez l'éditeur Gosselin dans les *Nouveaux Contes philosophiques*.

t. X, 1161) écrit Lambert. Le décor se compose de trois parties. Au sud se trouve la côte sauvage, où s'enchevêtrent le vent et les écumes infinies. Au centre est la campagne de Batz, une lande déserte et sablonneuse. Au nord, les marais salants. Tout au long de sa narration, Louis Lambert multiplie les références à l'Orient. La tour de Batz lui suggère « la première des ruines d'une grande ville asiatique » (Pl., t. X, 1166). Pauline dit à Louis que ce paysage lui fait concevoir « les poésies et les passions de l'Orient » (Pl., t. X, 1167). Le cadre jouit d'une valeur symbolique : éloigné des grands centres urbains, Le Croisic est un lieu où le temps s'est arrêté, où les mentalités sont restées figées dans une époque antérieure.

D'abord positif, le paysage correspond à l'état d'esprit gai du narrateur et de sa compagne. Puis survient un premier moment de désenchantement : la rencontre avec un pauvre pêcheur. Ce dernier raconte aux deux voyageurs sa misère. Âgé de trente-sept ans, il vit dans une très modeste cabane où il soigne son père aveugle. Il sacrifie sa vie, refusant de se marier afin de se vouer à son père. Avec un salaire de dix à douze sous par jour, le père et le fils survivent tant bien que mal. Louis Lambert et Pauline demandent alors au pêcheur de leur servir de guide afin de découvrir les différents attraits de la côte. À un moment de la promenade, le chemin se sépare en deux. Le pêcheur met en garde les jeunes touristes, car la voie qu'ils désirent emprunter mène à un promontoire qui offre une vue magnifique sur la mer, mais ne permet pas d'éviter la vision d'un homme posté sur un rocher en contrebas. Selon la superstition populaire, cet homme est symbole de malédiction. Malgré la mise en garde du guide, le couple va jusqu'au promontoire et observe celui que les gens des environs appellent « *l'homme-au-vœu* » (Pl., t. X, 1170). Cette vision trouble sincèrement les jeunes gens. Vivement intrigués, ils demandent au

pêcheur de leur raconter l'histoire de cet homme-rocher, ce que le pêcheur s'empresse de faire.

Pierre et Jacquette Cambremer eurent un fils, Jacques. Enfant unique, il fut un objet d'adoration pour ses parents. Trop gâté, il entre dans l'adolescence avec le sentiment d'avoir tous les droits. Il cumule les mauvais coups, vole ses parents et poignarde sa mère en pleine nuit. Il accumule les torts de manière si excessive que ses parents ne peuvent plus les ignorer ni les excuser. Le père reproche à son fils le vol d'une pièce d'or d'Espagne. Jacques nie tout et insulte au passage sa mère indulgente. Sans plus attendre, le père dresse le procès de son propre fils. Jugé coupable, Jacques refuse de se confesser et de s'amender. Le mauvais fils est châtié par le père. En pleine nuit, Pierre bande la bouche de Jacques avec un vieux chiffon de toile, lui lie les mains et les pieds, l'installe dans la barque familiale, lui noue une pierre au cou, et gagne le large où il bascule son fils dans la mer. Peu après, la mère meurt de chagrin, laissant le père expier son crime de façon exemplaire : il quitte sa maison et la société, s'installe sur un rocher au bord de la mer d'où il observe sans cesse le point où son fils a sombré. Louis Lambert fait remarquer que « [c]e récit fut aussi aigrement incisif que l'est un coup de hache. » (Pl., t. X, 1176) Il va sans dire que le récit du pêcheur détruit le dernier rempart de gaité de Louis et de Pauline. Pour Lambert, il est même le début d'un profond malaise.

Moise Le Yaouanc distingue trois éléments dans la nouvelle : le voyage pittoresque de Louis Lambert et de Pauline, le drame du pauvre pêcheur et l'histoire tragique des Cambremer¹⁷⁹. Le drame familial a beau être le cœur de *Un drame au bord de la mer*, il ne représente que le tiers de la nouvelle. Albert Béguin, lui, se demande,

179. Moise Le Yaouanc, « Introduction », à *Un drame au bord de la mer*, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. X, p. 1150-1151.

avec raison, « pourquoi Balzac s'attarde [...] à noter les sensations de deux personnages qui ne sont, après tout, que des témoins, et à analyser leurs pensées avant même qu'ils ne rencontrent le pêcheur¹⁸⁰ ? » En effet, la promenade du couple et la description du Croisic représentent la plus grande partie de la nouvelle. Pourquoi avoir détaillé aussi scrupuleusement le paysage et ses attraits touristiques si, en fin de compte, ce que la nouvelle veut faire voir au lecteur est un infanticide décrit en trois lignes ? Pourquoi avoir réservé au drame des Cambremer une si petite place ? Deux raisons peuvent expliquer ce fait. Premièrement, le drame est narré par le pêcheur qui « ne mit qu'un moment à nous raconter cette histoire » (Pl., t. X, 1176) sans faire des réflexions qui lui apparaissent inutiles. Le pêcheur n'a nul besoin de décrire les lieux de l'histoire puisque ses auditeurs sont sur place. Secondement, la brièveté réservée au drame des Cambremer est un effet voulu par Balzac. Grâce à la description détaillée de Lambert, le lecteur se figure aisément le cadre immense, riche et sublime de la côte bretonne. Ce cadre foisonne de beautés, nous les avons nommées : marais salants, mer, sable, rochers, tour de Batz, etc. Mais au milieu de cette luxuriance sauvage, le lecteur aperçoit un point noir, et tenace : Cambremer. Le drame familial inséré au milieu des réflexions et des sensations de Lambert produit le même effet que ce point tenace dans le tableau sublime du paysage. Si petit soit-il, il vient obscurcir ce qui devait être un séjour calme et reposant.

Le récit résiste à la division, car les trois éléments distingués par Moïse Le Yaouanc sont liés. D'abord, la description du voyage permet d'établir un fait : la correspondance des états d'âme des personnages et des éléments extérieurs. Ils s'influencent à tour de rôle. Puis, contrairement à Jacques Cambremer, le pauvre pêcheur qui sert de guide représente le type du bon fils. Enfin, le récit du drame familial

180. Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1965, p. 177.

déclenche des réactions physiques terribles chez Lambert, preuve du pouvoir de la fiction sur la vie.

Le thème de l'infanticide

L'infanticide était répandu au cours de la première moitié du XIX^e siècle, particulièrement dans les classes laborieuses¹⁸¹. Aujourd'hui, il représente « une infraction moribonde, désormais dépourvue de sa signification sociale ancienne, exprimant des cas pathologiques, individuels et non un état pathologique général, relevant de la psychiatrie ou de la médecine et non plus de la recherche sociale¹⁸² ». On le sait, l'image du père sacrifiant son enfant fait partie de la tradition gréco-judéo-chrétienne. D'après la pièce d'Euripide, *Iphigénie à Aulis*, Agamemnon doit sacrifier sa fille afin de libérer la flotte de son armée paralysée par les vents. Artémis intervient et remplace Iphigénie par une biche. Abraham, pour prouver son dévouement à Dieu, doit immoler son fils Isaac. Dieu intervient, suspend le sacrifice, marquant ainsi la fin d'une société idolâtre, primitive et archaïque, et l'avènement d'une société soumise à Jéhovah. Le cadre maritime de *Un drame au bord de la mer* permet d'envisager une certaine perspective théologique au filicide¹⁸³. Cependant, Balzac introduit le thème du père sacrifiant son fils dans un cadre sociohistorique moderne. Plus encore, comme nous le verrons, l'infanticide dans *Un drame au bord de la mer* représente l'absolu du crime.

181. Barbara Michel, *Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1991, p. 59.

182. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Plon, 1959, p. 333.

183. « Figure fascinante et terrifiante de l'expiation, Cambremer n'est plus homme : il est roc et aigle, mort au monde et investi déjà du don de contempler l'infini, ange de douleur », Marie Pinel, « Significations spirituelles de la mer dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne* 1995, p. 299.

Notre analyse de la nouvelle se fera en deux parties. Premièrement, nous étudierons le personnage du fils, Jacques Cambremer et tenterons de montrer qu'il représente potentiellement une figure de parricide dans le sens où il rejette tout ce que son père personnifie. Deuxièmement, nous voudrions montrer que Pierre Cambremer, représente un absolu. Est-ce un absolu de l'honneur, de la probité, de la paternité ? L'un à côté de l'autre, le père et le fils offrent deux visions du monde irrémédiablement opposées.

I. Le fils indigne

A) La jeunesse turbulente

L'historien de la violence Robert Muchembled note une diminution constante du nombre des homicides depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à nos jours¹⁸⁴. Cependant, au fil des siècles, le profil du meurtrier demeure inchangé. Le meurtre « concerne très peu les femmes [...] et se trouve commis par de jeunes mâles entre 20 et 30 ans¹⁸⁵ ». Au Moyen Âge et au XVI^e siècle, les duels à l'épée chez les nobles et les combats au couteau chez les paysans sont associés à un idéal de virilité : ils permettent aux jeunes hommes de prouver leur courage et leur force auprès des femmes. Dès lors, une tradition de violence se fonde et se prolongera, malgré une répression morale et légale, jusqu'au XIX^e siècle dans les régions éloignées des grands centres urbains.

184. Robert Muchembled, *Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, « Point histoire », 2015 [2008], p. 7.

185. *Ibid.*

Expression de l'honneur masculin, la violence juvénile est également due à la frustration du célibat imposé. Robert Muchembled explique qu'au XVIII^e siècle « les interdits religieux et plus encore la très étroite surveillance des filles par les familles [...] empêchent [les jeunes hommes] de suivre aisément leurs pulsions¹⁸⁶ ». Balzac considère ce temps d'attente, véritable purgatoire, comme un phénomène injuste pour l'individu en manque d'amour et donc dangereux pour la société :

L'âge moyen auquel l'homme se marie est celui de trente ans ; l'âge moyen auquel ses passions, ses désirs les plus violents de jouissances génésiques se développent, est celui de vingt ans. Or, pendant les dix plus belles années de sa vie, pendant la verte saison où sa beauté, sa jeunesse et son esprit le rendent plus menaçant pour les maris qu'à toute autre époque de son existence, il reste sans trouver à satisfaire légalement cet irrésistible besoin d'aimer qui ébranle son être tout entier. Ce laps de temps représentant le sixième de la vie humaine, nous devons admettre que le sixième au moins de notre masse d'hommes, et le sixième le plus vigoureux, demeure perpétuellement dans une attitude aussi fatigante pour eux que dangereuse pour la Société. (*Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, 945)

La violence de Jacques Cambremer est-elle causée par l'ennui imposé par la société ou par un manque d'amour ? Peut-être par les deux, mais son caractère turbulent semble inné. La fureur dont il fait preuve très tôt l'atteste suffisamment (Pl., t. X, 1172). Nous savons également que Pierre promet à son frère de marier Jacques à sa cousine Pérotte (Pl., t. X, 1174). Le drame familial est précipité par le vol de la pièce d'or destinée à l'établissement du ménage de Jacques et de Pérotte. Pierre considère ce méfait comme une atteinte directe à sa parole, car il compromet le mariage des cousins. En niant le vol, Jacques s'oppose à son père et refuse le mariage arrangé. La narration laconique du pêcheur décrit Jacques comme un mauvais sujet sans envergure et ne permet pas de

186. *Ibid.*, p. 90.

déterminer ses réelles aspirations. Avait-il un rêve de s'élever dans la hiérarchie sociale, ce qui expliquerait son irrespect envers ses parents d'une humble origine ?

La violence de Jacques pourrait-elle plutôt être due à une recherche des plaisirs ? Comme bien des jeunes gens dans *La Comédie humaine*, « Jouir ! » est sa devise¹⁸⁷. Nous avons déjà étudié cette jeunesse ambitieuse lors de notre analyse des personnages de Frédéric Taillefer¹⁸⁸ et du capitaine Diard¹⁸⁹. Ajoutons seulement que cette jeunesse est également avide de plaisir. Dans *La Peau de chagrin*, Eugène de Rastignac affirme à Raphaël de Valentin que peu importe les idées politiques et les croyances religieuses dominantes, l'important est de rire « et de passer une joyeuse vie à la Panurge ou *more orientali*, couchés sur de moelleux coussins » (Pl., t. X, 91). Par ailleurs, les nombreuses évocations de l'œuvre de Rabelais, dans ce roman, invitent le lecteur à vivre joyusement. La différence majeure entre Rastignac et Jacques Cambremer est que le premier a su contraindre ses désirs et ne pas user de la violence, alors que les caprices du second ont entraîné une série d'actes violents. En fait, Jacques s'apparente davantage aux mauvais sujets tels Maxence Gilet et Philippe Bridau (*La Rabouilleuse*) qu'à Rastignac.

B) Le type criminel

Dans *Un drame au bord de la mer*, le portrait de Jacques Cambremer que dresse le pêcheur est typique de l'individu criminel. Il fait ressortir les traits saillants de la

187. « Vulcain, avec sa laideur et sa force, n'est-il pas l'emblème de cette laide et forte nation, sublime d'intelligence mécanique, patiente à ses heures, terrible un jour par siècle, inflammable comme la poudre, et préparée à l'incendie révolutionnaire par l'eau-de-vie, enfin assez spirituelle pour prendre feu sur un mot captieux qui signifie toujours pour elle : or et plaisir ! » Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, 1042.

188. Au troisième chapitre.

189. Au quatrième chapitre.

personnalité de Jacques, exactement comme le ferait un avocat lors d'un procès criminel qui retracerait toutes les étapes de la vie de l'accusé, considérant des éléments aussi divers que son âge, son origine, son nom, sa situation familiale et sociale, les habitudes et les tendances de son caractère, lesquels expliqueraient les raisons de sa malfaisance. L'enquête de la personnalité est, en effet, absolument nécessaire, car elle permet de déterminer « comment l'accusé a pu être amené à un tel crime par ses origines, son caractère ou son mode de vie¹⁹⁰ ».

Enfant unique, le petit Jacques est abreuvé d'un amour déraisonnable par ses deux parents. Pierre et Jacquette consentent à tout et n'imposent aucune limite à leur fils. Bien que d'origine humble, ils ont éliminé toutes les rusticités quotidiennes et comblé tous les désirs de leur fils avant même que ceux-ci se manifestent. Le pêcheur considère la liberté comme l'élément déclencheur du mauvais caractère de Jacques : « Le petit Cambremer, voyant que tout lui était permis, est devenu méchant comme un âne rouge. » (Pl., t. X, 1172) Jacques manque de peu d'éborgner une jeune voisine puis de tuer un camarade, ce qui fait dire au pêcheur : « À dix ans, il battait tout le monde et s'amusait à couper le cou aux poules, il éventrait les cochons, enfin il se roulait dans le sang comme une fouine » (Pl., t. X, 1172). Balzac présente ici un cas de violence juvénile qui n'a pas su être contenu par une instruction adéquate et essentielle à l'enrayement des instincts *sauvages*. C'est en termes de *bête sauvage* que Platon décrit l'enfant : « De toutes les bêtes sauvages, c'est l'enfant qui est la bête la plus difficile à manier. Parce que la source de la

190. Michèle Ducos, « Le criminel à Rome : de la norme à l'interprétation des normes », dans Claude Foucart (dir.), *Crimes et criminels dans la littérature française : actes du colloque international 29 novembre 1990-1^{er} décembre 1990*, Lyon, C.E.D.I.C, 1991, p. 9.

réflexion n'est pas encore disciplinée en lui, il est une bête rusée, astucieuse, la plus insolente de toutes¹⁹¹. »

Lorsqu'un avocat tente de faire condamner un individu, il s'attarde à ses vices, ses débauches ou ses dettes, tous des éléments qui, selon une sorte de préjugé social, sont fatalement considérés comme menant à une *habitude du crime*. La personnalité du criminel offre alors une correspondance entre le crime et son caractère moral. Bien sûr, derrière chaque criminel se trouve un individu différent, mais les avocats ne cessent de faire surgir des traits communs : « dépravation, perversité, mais aussi sauvagerie, audace et cruauté qui pousse à *faire fi de la vie humaine*¹⁹² ». Dans un certain imaginaire collectif, le crime est bien souvent décrit comme une pente infernale. Un individu ne devient pas meurtrier en une nuit, il suivrait un parcours de déchéance. D'abord, il serait paresseux, puis menteur et impie, ensuite voleur et vicieux, enfin, ultime étape, il deviendrait meurtrier. Cicéron décrit le crime comme le résultat d'une suite de circonstances : « [D]u luxe naît l'avidité, de l'avidité jaillit inévitablement l'audace, de l'audace naissent tous les crimes et tous les forfaits¹⁹³ ». Le personnage shakespearien de Richard III révèle lucidement la logique du crime provoquée par le crime : « Je suis si avant dans le sang que le crime entraîne le crime ; la pitié pleurnicheuse n'entre pas dans ces yeux¹⁹⁴ ».

Bien que Jacques Cambremer ne soit pas un méchant de la force de Richard III, il n'en demeure pas moins qu'il semble bien suivre une pente fatale, un peu comme Pierre-

191. Platon, *Les Lois* VII, 808d.

192. Michèle Ducos, *loc. cit.* p. 10. Nous soulignons.

193. Cicéron, *Pro Roscio Amerino*, XXVII, 75. Le milieu de Jacques Cambremer n'est pas à proprement parler « luxueux », bien au contraire, mais l'attention soutenue de ses parents a réduit au minimum les difficultés dues à la pauvreté matérielle.

194. Shakespeare, *Richard III*, acte IV, scène 2, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 444.

François Diard dans *Les Marana*¹⁹⁵. Le pêcheur décrit sommairement les parties de plaisir de Jacques : « Il allait s’amuser à Guérande, ou faire le joli cœur à Savenay » (Pl., t. X, 1172). Pour s’amuser, Jacques a besoin d’argent. Il vole donc ses parents pour subvenir à ses « frigousses » (Pl., t. X, 1172). Cependant, en donnant « un coup de couteau dans le bras » (Pl., t. X, 1173) de sa mère en pleine nuit, le fils dépasse les bornes de l’acceptable. C’est bien là une faute impardonnable, une preuve qu’il ne respecte rien, puisqu’il ne respecte pas la loi tacite qui reconnaît la maison comme « un sanctuaire inviolable, en particulier la nuit¹⁹⁶ ». S’attaquer aussi ouvertement et brutalement à ceux qui méritent respect et estime ne peut être perçu que comme une volonté de révolte. Les parents souffrent les écarts de conduite de Jacques lorsqu’ils ont lieu à l’extérieur, mais la tolérance de Pierre Cambremer s’arrête lorsque ces écarts affligent directement le foyer familial.

Le pêcheur croit que la cause du mauvais caractère de Jacques se trouve dans sa capacité à lire et écrire. Cette *faute* est imputable à sa mère Jacquette qui « avait reçu beaucoup d’éducation, elle écrivait comme un greffier, et avait appris à lire à son fils, c’est ce qui l’a perdu » (Pl., t. X, 1174). Quel est le lien entre savoir lire et l’irrespect de Jacques envers ses parents ? La lecture suppose un avancement vers la civilisation, qui s’oppose à l’archaïsme et à l’analphabétisme des pêcheurs du Croisic. En apprenant à lire et à écrire, Jacques rompt donc avec son milieu et se différencie de son père. Le jugement entièrement négatif du pêcheur à l’égard de l’écriture peut être rapproché de celui du père

195. Voir le chapitre précédent.

196. Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 97.

Sorel dans *Le Rouge et le Noir*¹⁹⁷. Julien Sorel, fils du propriétaire de la scierie de Verrières, est éduqué, contrairement à son père et à ses frères qui le battent pour cette raison¹⁹⁸. L'écrit crée une opposition au sein même des familles Cambremer et Sorel. Jacques Cambremer et le héros de Stendhal savent lire et écrire, ce que leurs pères ignorent. Selon Emmanuel Todd, le passage d'une société illettrée à une société dont le taux d'alphabétisation dépasse cinquante pour cent a presque toujours entraîné, dans l'histoire, des moments de tensions et de violence, créant même des « ruptures révolutionnaires »¹⁹⁹.

C) Le bâtard

Dans son étude sur le genre romanesque, Marthe Robert établit un lien entre le roman, genre littéraire, et le « roman familial »²⁰⁰. Selon la définition de Laplanche et Pontalis, le « roman familial » désigne « des fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginairement ses liens avec ses parents²⁰¹ ». Selon Marthe Robert, il y a deux réactions, deux scénarios possibles qui sont d'autant plus intéressants qu'ils s'incarnent dans deux figures typiques du roman (et des héros tragiques) : le bâtard et l'enfant trouvé. Le premier refuse son père, il ne le considère pas comme étant son père légitime, ce qui

197. « Rien n'était plus antipathique au vieux Sorel ; il eût peut-être pardonné à Julien sa taille mince, peu propre aux travaux de force, et si différente de celle de ses aînés ; mais cette manie de la lecture lui était odieuse, il ne savait pas lire lui-même. » Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le livre de poche, 1983 [1830], p. 29.

198. *Ibid.*, p. 30.

199. Emmanuel Todd, *L'Enfance du monde dans La Diversité du monde : structures familiales et modernité*, Paris, Seuil, « Essais », 2017 [1984], p. 482.

200. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992 [1972], p. 42-43.

201. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 [1967], p. 427.

ouvre la porte à l'aventure, à l'intrigue et aux conflits. Le bâtard, bien souvent, se dote d'un père d'une condition élevée, pouvant aller parfois jusqu'à la divinité. L'enfant trouvé, lui, refuse ses deux parents, il boude la réalité et s'imagine une situation familiale différente. Pour Marthe Robert, ces deux réactions infantiles équivalent à deux façons de faire un roman, c'est-à-dire « celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissance et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie²⁰² ».

La réaction du bâtard présentée par Marthe Robert s'applique presque parfaitement à Jacques Cambremer :

Le Bâtard n'en a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui en décidant de "faire son chemin". Criminel en soi, non pas par accident, mais totalement, en raison même de son inspiration, il entraîne le roman à sa suite dans le cycle de la transgression où il tourne sans fin autour de sa mauvaise conscience et de sa révolte, scandalisé par les limitations de son être, coupable, honteux, hanté par l'expiation et le châtement²⁰³.

Pour Jacques, l'honnêteté est synonyme de pauvreté et de misère. Le métier de ses ancêtres ne lui importe pas du tout. La pêche est un travail long et ardu qui ne lui promet aucun plaisir. Attiré par l'argent facile que peut lui procurer le jeu, il refuse de mener une vie humble et laborieuse. Se faire soi implique nécessairement, pour lui, une transgression et une contestation de l'autorité. En refusant le métier de pêcheur et en s'attaquant directement aux siens, Jacques montre clairement sa volonté de devenir quelqu'un d'autre que son père. Mais la Loi du père n'a pas dit son dernier mot et la révolte de Jacques est réprimée par le châtement que l'on connaît.

202. Marthe Robert, *op. cit.*, p. 70.

203. *Ibid.*, p. 60.

II. Le père, le juge

« Les pères sont l'image du créateur de l'univers²⁰⁴. »

A) La famille et la paternité

La famille fut toujours un objet d'étude privilégié pour Balzac. Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac se rangeait aux côtés de Bossuet et de Bonald en définissant « la Famille et non l'Individu comme le véritable élément social » (Pl., t. I, 13). *Le Père Goriot* et plusieurs autres romans de *La Comédie humaine* ont pour cœur le thème de la famille. Sur son lit de mort, Jean-Joachim Goriot s'insurge contre l'absence de ses filles, et profère un jugement qui reflète bien sa conviction du pouvoir nécessaire des pères dans la société :

Envoyez-les chercher par la gendarmerie, de force ! la justice est pour moi, tout est pour moi, la nature, le Code civil. Je proteste. La patrie périra si les pères sont foulés aux pieds. Cela est clair. La société, le monde roulent sur la paternité, tout croule si les enfants n'aiment pas leurs pères. (Pl., t. III, 275)

Malgré ses *droits* et son désir de voir ses filles, ni l'une ni l'autre ne vient lui rendre un dernier hommage. Dans la « Préface » de la troisième partie d'*Illusions perdues*, Balzac rapproche David Séchard d'Athanase Granson, le jeune homme qui se suicide dans *La Vieille Fille*, et affirme qu'« il y a, dans la comparaison de ces deux figures des *Scènes de la vie de province*, un plaidoyer pour la famille. C'est d'ailleurs le sens général des *Illusions perdues*²⁰⁵ ». Dans *La Cousine Bette*, Balzac instruit le lecteur au sujet de la

204. Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999 [1721], p. 288.

205. Balzac, « Préface » à *Les Souffrances de l'inventeur*, troisième partie d'*Illusions perdues*, Pl., t. V, 119.

désagrégation de la famille : « Cette esquisse permet aux âmes innocentes de deviner les différents ravages que les madame Marneffe exercent dans les familles » (Pl., t. VII, 294). Les exemples pourraient, bien sûr, s'accumuler, puisque presque toutes les œuvres de *La Comédie humaine* s'intéressent à différents aspects de la thématique familiale. Pour Balzac, la famille est donc la structure fondamentale, le noyau de la société. À la tête de ce noyau : le père. Mais si nous considérons les dernières paroles de Goriot, nous constatons que le monde des *pères-rois* semble avoir touché à sa fin. Le fait est, selon Balzac, que la société a changé.

Balzac étudie la confrontation brutale du monde *ancien* et du monde nouveau, tel qu'il la montre dans le drame des Cambremer, et dans plusieurs autres romans, notamment dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*²⁰⁶. Les bouleversements révolutionnaires et impériaux ont poussé vers l'avant-scène la volonté individuelle de s'affirmer, sans toutefois éliminer les grands idéaux collectifs. Ce n'est peut-être qu'à partir de la Restauration et plus encore sous la monarchie de Juillet que « l'individualisme [devient] la règle fondamentale d'une société dont les repères antérieurs viennent d'être littéralement balayés²⁰⁷ ». Le grand principe de la famille est mis à mal par les perturbations politiques, on ne peut être surpris de voir s'instaurer un individualisme conquérant. Mlle Louise de Chaulieu rappelle la concomitance des deux phénomènes : « En coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille. Il n'y a plus de famille aujourd'hui, il n'y a plus que des individus. » (*Mémoires de deux jeunes mariées*, Pl., t. I, 242). Dans *Le Médecin de campagne*, roman

206. « Nous sommes entre deux systèmes : ou constituer l'État par la Famille, ou le constituer par l'intérêt personnel : la démocratie ou l'aristocratie, la discussion ou l'obéissance, le catholicisme ou l'indifférence religieuse. » (Pl., t. I, 243)

207. Robert Chenais, « Introduction », *Code des gens honnêtes, ou l'art de ne pas être dupe des fripons* d'Honoré de Balzac, Paris, Nautilus, 2001, p. 9.

utopiste de 1833, Balzac élabore un projet qui permettrait aux régions reculées et pauvres d'atteindre une prospérité effective. Grâce à de grands travaux, des idées novatrices et une volonté de fer, le docteur Benassis transforme un petit village attardé du Dauphiné en centre industriel actif et opulent. Au cours d'une conversation avec le militaire Genestas, Benassis constate clairement que le changement a eu lieu et qu'il n'est pas permis de croire à un retour en arrière :

Avec la monarchie nous avons perdu *l'honneur*, avec la religion de nos pères *la vertu chrétienne*, avec nos infructueux essais du gouvernement *le patriotisme*. Ces principes n'existent plus que partiellement, au lieu d'animer les masses, car les idées ne périssent jamais. Maintenant, pour étayer la société, nous n'avons d'autre soutien que *l'égoïsme*. Les individus croient en eux. L'avenir, c'est l'homme social ; nous ne voyons plus rien au-delà. Le grand homme qui nous sauvera du naufrage vers lequel nous courons se servira sans doute de l'individualisme pour refaire la nation ; mais en attendant cette régénération, nous sommes dans le siècle des intérêts matériels et du positif. (*Le Médecin de campagne*, Pl., t. IX, 429-430)

Pierre Cambremer est l'image même de cette ancienne société fondée sur la famille et sur l'honneur, et comme elle, il est condamné à n'être plus qu'une relique effrayante, mais aussi une statue sublime et immortelle. Sa *transformation* en rocher suppose un indéniable bouleversement de la figure paternelle dans cette époque nouvelle enfantée par la mort de Louis XVI. Dans *Un drame au bord de la mer*, comme dans l'ensemble de son œuvre, Balzac « a peint l'écroulement d'un monde ancien dont il regrette la stabilité, la simplicité et la transparence, et la mise en place d'une société opaque et tortueuse dont il dénonce la bêtise, la laideur et l'injustice²⁰⁸ ».

208. Nicole Mozet, « La question biographique. Balzac, ou le génie qui n'a pas expiré dans sa mansarde », dans « Balzac, pater familias », études réunies par Claudie Bernard et Franc Schuerewegen, Amsterdam, *Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*, n° 38, 2001, p. 26.

La justice du père, celle de Pierre Cambremer, rappelle une époque passée dans laquelle le père était « auteur des jours et *auctor*, garant, responsable légal, modèle vénérable, détenteur du pouvoir, contrôleur des avoirs et promoteur des êtres²⁰⁹ ». Le *pater familias* possédait ce que les Romains appelaient la *patria potestas* (puissance paternelle). Il commandait alors aux membres de la famille et à ses domestiques, sur lesquels il avait pouvoir de vie ou de mort. Poussée à son extrême, une telle conception de la puissance paternelle s'autodétruit, ce qui montre bien sa limite.

B) L'honneur (ou la probité)

Dans l'« Introduction » aux *Études philosophiques* de décembre 1834, Félix Davin considère que le meurtre de Jacques Cambremer est dû aux ravages de l'idée, plus précisément à « la paternité [...] *tueuse* » (Pl., t. X, 1214). Cette formule ne rend que partiellement justice à la nouvelle. Selon Anthony R. Pugh, « l'idée qui motive le meurtre est l'honneur plutôt que la paternité²¹⁰ ». Il est possible que l'idée de la « paternité [...] *tueuse* » fût le point de départ de *Un drame au bord de la mer*, mais la rédaction de la nouvelle complexifie le résultat final. Félix Davin lui-même ajoute que si Cambremer noie son fils, c'est « parce qu'il soupçonnait en lui des instincts que la société réprouve, et s'est fait meurtrier pour que son fils ne le devint pas » (Pl., t. X, 1212). L'honneur de la

209. Claudie Bernard, « Balzac : familles de chair, familles d'esprit, famille de papier », dans *ibid.*, p. 6.

210. « The idea which prompts the killing is honour rather than paternity », Anthony R. Pugh, « Interpretation of the *Contes philosophiques* », dans D. G. Charlton, J. Gaudon et Anthony R. Pugh (dir.), *Balzac and the Nineteenth Century; Studies in French Literature*, Leicester, Leicester University Press, 1972, p. 55.

famille résiderait donc dans la mise à mort du fils, contrairement à l'honneur familial présenté dans *El Verdugo* qui exigeait la mise à mort du père par le fils²¹¹.

L'honnêteté de Cambremer rappelle celle du vieux Jean-François Niseron dans *Les Paysans*. Tous les deux sont d'humbles pères de famille qui respectent un code d'honneur très strict. Selon le pêcheur qui raconte l'histoire des Cambremer à Louis Lambert et à Pauline de Villenoix, la probité de Pierre est absolument exemplaire : il « était un homme probe à faire vingt lieues pour rendre à quelqu'un deux sous qu'on lui aurait donnés de trop dans un compte. » (Pl., t. X, 1172) Il vit selon la conviction que chaque chose dans le monde a une place qui lui est propre. Sa place à lui dans la société est établie depuis longtemps, il est pêcheur puisque ses ancêtres étaient pêcheurs : « de père en fils [les Cambremer] sont marins » (Pl., t. X, 1171). Sa conviction que toute destinée individuelle est déterminée dès la naissance par la condition sociale des parents est conforme à une forme ancienne de pensée. Géographiquement éloigné des grands centres urbains, Le Croisic ne suit pas la même évolution que ces derniers, sa population semble attachée aux anciennes convictions. Le voyage de Lambert est un déplacement spatial (comme tout voyage) et un périple dans le temps. Balzac ouvre une brèche, son lecteur rencontre une autre France à l'intérieur de la France qui, selon les termes d'Alain-Michel Boyer, serait une « société fossile, où les êtres semblent pétrifiés dans une pérennité granitique [et où] la vie obéit à des principes élémentaires (la tradition, la loyauté, l'honnêteté foncière), et Cambremer manifeste un des derniers sursauts de ce monde mourant²¹² ».

211. Voir le deuxième chapitre.

212. Alain-Michel Boyer, « Balzac et l'infanticide », postface à *Un drame au bord de la mer*, Rezé, Séquences, 1993, p. 77-78.

En bon philosophe, Balzac réfléchit, entre autres, à la limite de la pensée, et il découvre que tout principe *fondamentalement* bon peut devenir mauvais. Cambremer tue aussi son fils en raison d'une certaine idée de la probité. Mais comment la probité peut-elle inciter à commettre le pire des crimes ? Comme l'affirme Alain-Michel Boyer, une notion importante du système balzacien est que « la probité, conduite jusqu'à l'excès, se retourne sur elle-même pour se faire destruction, elle s'empare d'une personne jusqu'à la possession, jusqu'à occulter en elle ses facultés de jugement et tout sentiment humain²¹³ ». Louis Lambert parle du meurtre de Jacques comme d'un « crime nécessaire » (Pl., t. X, 1176). Cependant, même « nécessaire » ou justifié, le crime doit être expié et doit faire l'objet d'une repentance sincère²¹⁴.

Le meurtre de Cambremer, tout en transgressant la limite entre l'humain et le non-humain, par sa violence et son horreur, « ouvre sur un abîme²¹⁵ ». Pierre Cambremer en usant de son autorité paternelle, justifiée par ses convictions, cause désordre et malheur, la preuve en est que la mère survivra peu de temps à la mort du fils. Le désordre doit être supprimé ou contrebalancé par une autopunition et une expiation. Selon le pêcheur qui raconte le drame, cette autopunition est acceptée par le prêtre qui absout le meurtrier et par « un homme de justice » (Pl., t. X, 1171) qui ne juge pas nécessaire de lui faire subir un procès criminel. L'attitude du prêtre et celle de l'anonyme homme de justice rappellent celle qu'ont le procureur et le médecin légiste dans *Les Marana* qui permettent la fuite de Juana²¹⁶. Dans le cas des *Marana*, le meurtre est une réponse à l'opprobre

213. *Ibid.*, p. 66.

214. Lambert écrit à son oncle : « Vous qui avez pratiqué le confessionnal, mon cher oncle, vous n'avez jamais peut-être vu un si beau remords, mais ce remords était noyé dans les ondes de la prière, la prière continue d'un muet désespoir » (Pl., t. X, 1169).

215. Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 82.

216. Voir le quatrième chapitre de ce mémoire.

causé par le mari lui-même meurtrier. Dans *Un drame au bord de la mer*, Jacques Cambremer meurt pour avoir également entaché l'honneur familial. Le meurtre, dans ces deux nouvelles, semble la seule réponse possible aux fautes commises par les membres corrompus de la famille. Cependant, le meurtre justifié par des raisons d'honneur n'est pas sans conséquence. À chaque fois, le châtement, ou plutôt l'expiation est une démarche personnelle. À la fin des *Marana*, Juana quitte la France dans une sorte de pèlerinage expiatoire qui la conduit dans son pays d'origine. L'expiation de Pierre Cambremer est statique, il reste sur les lieux de son crime, se transforme lui-même en pierre, en un mémorial destiné aux autres.

C) L'Absolu

Il est donc difficile de déterminer lequel des sentiments, l'honneur ou la paternité, encourage le plus Pierre Cambremer à noyer son fils. *Un drame au bord de la mer* illustre avant tout le danger de l'absolu. Comme l'explique Albert Béguin : « Cambremer n'a tué son enfant que parce qu'il a fait un absolu d'une idée, celle de son honneur paternel. Péché d'orgueil qui le mènera au plus absurde des actes : dans l'oubli du vrai sentiment paternel, il s'imagine agir en père alors que, supprimant son fils, il anéantit sa paternité²¹⁷. » Selon Albert Béguin, si le drame des Cambremer trouble autant Louis Lambert, c'est qu'« il met sous les yeux, dans une traduction grossière, le paradoxe tragique de la fécondité spirituelle, meurtrière d'elle-même²¹⁸ ». Pour Philippe Berthier, il n'y a « nul doute que Balzac n'ait investi dans cette angoisse qui saisit Louis Lambert

217. Albert Béguin, *op. cit.*, p. 182.

218. *Ibid.*

quelque chose qui le hantait lui-même profondément²¹⁹ ». Les conséquences de la quintessence de l'honneur paternel ne sont pas éloignées des effets d'un vil sentiment de jalousie ou de haine que le père entretiendrait envers son fils. Au lecteur qui trouvera étrange que l'amour et l'honneur paternels puissent avoir les mêmes résultats que la haine et la vindicte paternelle, Balzac explique dans *La Cousine Bette* que « les sentiments nobles poussés à l'absolu produisent des résultats semblables à ceux des plus grands vices » (Pl., t. VII, 124). Nous retrouvons donc ici l'idée de la relativité de toute chose que nous avons étudiée dans notre quatrième chapitre, ou, pour reprendre les termes de Félicien Marceau, « l'alignement des valeurs, le refus de tout a priori moral²²⁰ ». Balzac fait concorder des sentiments dissemblables, voire opposés. Félicien Marceau donne les exemples frappants de « Gobseck et [de] Goriot qui, l'un par avarice, l'autre par amour de ses filles, aboutissent à la même mort²²¹ ». *La Rabouilleuse* offre un autre exemple de ce phénomène. Mme Bridau se ruine pour son fils aîné alors que Mme Descoings se ruine pour entretenir sa passion de la loterie : « Ainsi ces deux veuves étaient passées d'une fausse opulence à une misère volontaire, l'une sous la conduite d'un vice, et l'autre sous les enseignes de la vertu la plus pure » (Pl., t. IV, 287). En rapprochant les vices des vertus, Balzac montre que les dangers sont dans les excès, dans la passion unique qui envahit l'homme. Les meilleurs sentiments, les principes les plus nobles, lorsqu'ils sont poussés à l'excès, sont aussi néfastes que les pires des vices, que les méchancetés les plus cruelles.

219. Philippe Berthier, « Notice » de *Un drame au bord de la mer*, dans *Nouvelles* d'Honoré de Balzac, Paris, Flammarion, « GF », 2005, p. 422.

220. Félicien Marceau, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, « Tel », 2008 [1970], p. 426.

221. *Ibid.* p. 424.

Conclusion : deux mondes irréconciliables ?

Modèle de droiture et de rectitude morale, Pierre Cambremer n'a su être un modèle de vie pour son propre fils. On l'a vu, il possède des convictions appartenant à l'ancienne France et vit selon des principes fondamentaux : tradition, honneur, travail, famille. Le fils, lui, méprise ces principes. Jacques veut satisfaire ses désirs aussitôt qu'ils apparaissent. L'égoïsme a fait de lui un monstre, un « bâtard²²² » au sens que Marthe Robert donne à ce mot.

Mais l'opposition du monde ancien et du monde nouveau est-elle irréconciliable ? L'infanticide paradoxal de Cambremer ne permet-il pas de penser que les deux mondes se rejoignent en un lieu quelconque ? Selon la réflexion de Georges Bataille, il y a des raisons de croire que la réconciliation est possible. Ce dernier distingue deux mondes : celui de la raison et celui de la violence²²³. Le premier exige de l'ordre et encourage le travail et le respect de la collectivité. Nous le dirons représenté dans la nouvelle *Un drame au bord de la mer* par Pierre Cambremer. Le second excite la passion, l'excès et l'individualité. Nous dirons que Jacques Cambremer, par son égoïsme et par sa violence, appartient à ce deuxième monde. Les deux mondes semblent absolument dissemblables. Cependant, comme l'explique Georges Bataille, « l'homme appartient à l'un et à l'autre de ces deux mondes, entre lesquels sa vie, quoi qu'il veuille, est déchirée²²⁴ ». Totalemment soumis à la raison et à la probité, Pierre Cambremer s'abandonne néanmoins à un excès de violence. Aucun principe ne saurait justifier le meurtre de son fils. Tuer son fils,

222. Marthe Robert, *op. cit.*, p. 60.

223. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 2011, p. 43.

224. *Ibid.*

transgresse un interdit sacré et c'est également faire preuve d'un incontestable égoïsme.

Violent et pourtant raisonnable, le châtement du fils châtie le père.

Conclusion. *Placere et docere.*

Dans *La Silhouette*, en 1830, Balzac publie une série de trois articles intitulés « Des artistes » dans laquelle il insiste sur l'importance de l'instruction par l'art. Il définit l'artiste comme étant celui

dont la mission est de saisir les rapports les plus éloignés, de produire des effets prodigieux par le rapprochement de deux choses vulgaires, doit paraître déraisonner fort souvent. [...] Il est tellement intime avec les causes secrètes, qu'il s'applaudit d'un malheur, qu'il maudit une beauté ; il loue un défaut et défend un crime ; il a tous les symptômes de la folie, parce que les moyens qu'il emploie paraissent toujours aussi loin d'un but qu'ils en sont près.²²⁵

Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac se questionne sur les moyens de « plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images » (Pl., t. I, 10) Il explique, dans sa « Lettre à Hippolyte Castille », « que l'écrivain, quand il peut avoir l'oreille du public, produit un grand bien en faisant réfléchir son lecteur ; mais il faut conserver le droit de lui parler et de s'en faire écouter ; on ne le garde, ce droit, que de la manière dont on l'a conquis, en amusant²²⁶ ». Pour favoriser l'amusement tout autant que la réflexion du lecteur, nous notons trois éléments importants : l'illustration du mal, l'opposition du mal et du bien et les conclusions ouvertes qui laissent plusieurs questionnements en suspens²²⁷. Ces trois principes, Balzac ne les adopte pas systématiquement, mais de manière récurrente dans toute son œuvre.

225. Balzac, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 715.

226. Balzac, « Lettre à Hippolyte Castille », dans *Balzac, écrits sur le roman. Anthologie*, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2000, p. 317.

227. Nous avons déjà rencontré deux fois cette question au chapitre troisième et au chapitre quatrième (p. 61 et 78).

A) Le mal

Dans la « Lettre à Hippolyte Castille », Balzac conçoit le mal comme essentiel à l'art : « Les grandes œuvres [...] subsistent par leurs côtés passionnés. Or, la passion, c'est l'excès, c'est le mal²²⁸. » En détaillant le mal dans ses dessous les plus cachés, en dévoilant l'intervention du mal dans la vie, le roman agit de manière bienfaisante, car selon Marthe Robert il « soigne le mal par le mal²²⁹ ». Le mal est polymorphe. Si nous nous sommes intéressés au meurtre, nous l'avons déjà dit, c'est qu'il, comme l'affirme Colette Astier, « fournit en tous les cas la figure du plus grave des crimes, parce qu'il est irrémédiable. Il représente le crime des crimes²³⁰ ». Le meurtre serait donc la figure du mal la plus saisissante. Le lecteur confronté au mal se pose invariablement des questions sur l'origine de celui-ci.

Dans le premier chapitre, nous avons vu comment, chez le jeune Balzac des romans de jeunesse, la réflexion sur le mal se développe par le biais de la justice et de la religion. Bien sûr la violence est très présente dans les romans de jeunesse, mais ce qui leur est propre, ce sont ces discours réflexifs qui font figure de temps mort dans ces romans riches en rebondissements et en actions. Grâce à un vocabulaire dense, bien plus près des traités philosophiques que du roman, Balzac tente de définir la justice dans *Jean Louis*. Rappelons seulement que le plaidoyer de Barnabé Granivel aboutit à une négation presque complète de l'idée de justice²³¹. Dans *Annette et le criminel*, Balzac aborde le même sujet, mais cette fois en des termes théologiques. L'abbé de Montivers affirme que

228. Balzac, « Lettre à Hippolyte Castille », *loc. cit.*, p. 318.

229. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992, p. 30.

230. Colette Astier, « Le roman et le crime », *Littératures*, n° 39, automne 1998, p. 178.

231. Balzac, *Jean Louis, ou la Fille trouvée*, dans *Premiers romans. 1822-1825*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », t. I, p. 457-463.

la justice humaine est bien insignifiante par rapport à la justice divine. La preuve que cette dernière existe se trouve en nous, dans notre conscience.

Dans les quatre nouvelles que nous avons étudiées, les effusions de sang et les meurtres ont d'autres buts que le « frisson » du lecteur. Balzac ne peut pas être rapproché des auteurs des XVI^e et XVII^e siècles qui composaient des *Histoires tragiques* d'une moralité excessive et rigide ayant pour but l'édification des vertus chrétiennes. Les récits de meurtre dans les *Études philosophiques* sont de formidables territoires pour la pensée, des lieux privilégiés où est développée une vaste réflexion sur le mal. Dans *El Verdugo*, le contexte de l'invasion française en Espagne semble bien être responsable de la mise à mort de la famille Léganès. Cependant, l'honneur et surtout la pérennité du nom justifient également cette mise à mort. Dans *L'Auberge rouge*, l'argent et le désir de parvenir poussent incontestablement Taillefer à commettre un meurtre. La société qui ne voit que le brillant de la réussite, accepte le meurtrier sans poser de questions. Le cas de Prosper Magnan, comme nous l'avons vu, pose la question du meurtre en pensée dont la portée morale peut conduire le penseur à faire son procès intérieur et à se condamner lui-même (à mort). Dans *Les Marana*, l'argent est également le motif qui incite Diard à tuer son ami Montefiore. Juana, elle, tue son mari pour des raisons d'honneur. Dans *Un drame au bord de la mer*, l'honneur du nom est également une raison qui justifie aux yeux de Pierre le meurtre de son propre fils, Jacques Cambremer. L'argent et l'honneur sont deux grands principes qui ne cessent de s'affronter partout dans *La Comédie humaine*.

B) Les contrastes

Le mal absolu est bien rare. D'ailleurs, en aucun endroit, dans *La Comédie humaine*, il n'est question d'un monomane du meurtre. Cette absence de meurtrier en série, dirions-nous aujourd'hui, n'est pas due à son inexistence, mais parce qu'en termes de bienfaits, sa représentation offrirait très peu d'intérêt. Peu de gens font le mal par simple plaisir. Il est plus courant de voir le mal causé par la cupidité, l'ambition, le désir, la jalousie, la bêtise ou l'ignorance, offrant une grande variation du mal. Nous avons abordé la question des contrastes dans la deuxième partie du quatrième chapitre de ce mémoire. Nous croyons que le thème du meurtre permet, plus qu'aucun autre, de créer ce que Balzac nomme « opposition salutaire du bien et du mal »²³². Le meurtrier est une figure d'opposition radicale, car il anéantit sa victime. Il ne faudrait pas cependant adhérer à une vision trop simple qui considère le mal dans le meurtre lui-même. Comme nous croyons l'avoir montré, Balzac s'éloigne des vues manichéennes et des oppositions trop catégoriques. Le bien se trouve parfois du côté du meurtrier (Juanito Leganès, Juana Diard) et le mal du côté de la victime (Diard, Jacques Cambremer). D'autres fois, le bien et le mal sont si entremêlés qu'il est difficile de les départager (Pierre Cambremer). Dans ce doute, cette incertitude, l'on aperçoit toute la richesse de la fiction littéraire qui, contrairement aux textes théologiques ou juridiques, « porte en elle une formidable réserve de sens que le raisonnement théorique ne peut combler²³³ ».

232. Balzac, « Lettre à Hyppolite Castille », *loc. cit.*, p. 320.

233. Frédérique Leichter-Flack, *Le laboratoire des cas de conscience*, Paris, Alma, 2012, p. 15.

C) La fin ouverte

À la représentation du mal et à sa confrontation avec le bien, s'ajoute un élément qui engage la réflexion du lecteur, que Martine Léonard a nommé « le dernier mot »²³⁴. La fin d'un texte joue un rôle déterminant dans sa compréhension, mais ne correspond pas nécessairement avec la fin du sens. Confiée au lecteur, la fin du sens n'est pas figée. Martine Léonard a montré que chez Balzac « la fin [...] est plus déceptive que conclusive²³⁵ ». Cette nature « déceptive » s'exprime de nombreuses façons, notamment par une conclusion rapide. Souvenons-nous du dernier et très bref paragraphe de *El Verdugo*. L'abrupte fin du drame des *Cambremer*, si sèche, joue certainement un rôle dans le malaise de Louis Lambert. Le lecteur (ou l'auditeur), lorsque la fin survient soudainement, de manière inattendue, est d'autant plus troublé qu'il n'a pas eu le temps de s'y préparer. Quelques fois, la fin laisse les personnages en pleine action. Nous pensons ici au « À nous deux maintenant ! » (*Le Père Goriot*, Pl., t. III, 290) de Rastignac, mais également à Juana Diard en route vers l'Espagne, à la recherche d'un nouveau commencement. *Les Marana* finit où pourrait débiter un roman, et agit, en quelque sorte, comme une invitation (une obligation ?) destinée au lecteur à poursuivre l'histoire et sa réflexion. La fin ouverte renvoie le sens de l'œuvre au lecteur.

234. Martine Léonard, « Le dernier mot », dans Stéphane Vachon (dir.), *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes / XYZ éd., 1996, pp. 55-68.

235. *Ibid.*, p. 56.

D) Vision(s) du monde

Ces trois principes (illustration du mal, confrontation du mal et du bien, conclusion ouverte) montrent que le texte littéraire n'est pas réductible à une pensée abstraite. Il ne propose pas une vérité absolue, mais des vérités possibles. Dans *L'art du roman*, Milan Kundera affirme que les romanciers dessinent « *la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine*²³⁶ ». Le roman balzacien est, comme le soutient Stéphane Vachon, un « genre de référence », mais également une « vision du monde », l'« expression d'une totalité (totalité subjective et totalisation de la littérature) », et un « mode privilégié d'interrogation et d'interprétation du réel »²³⁷. Balzac a fait de la fiction littéraire un lieu (le meilleur ?) de réflexion incontestable. Le récit de meurtre est peut-être le récit qui interpelle le plus le lecteur, émotionnellement et moralement. Sans abuser des clichés ni des préconceptions philosophiques abstraites, Balzac a clairement établi que le meurtre est un acte profondément ancré dans un contexte social, économique et temporel, qu'il n'est pas ou rarement le fruit d'un être démoniaque, mais d'un homme (ou d'une femme) qui possède des envies, des désirs, des défauts et des qualités humaines. Le meurtre est parfois aggravé par des sentiments négatifs (cupidité, désir de domination), mais il s'accompagne quelquefois de circonstances atténuantes (légitime défense, honneur). Dans tous les cas, Balzac fournit un châtement juste à chaque crime. Quand le meurtrier ne subit pas la justice humaine, il s'inflige une autopunition (Pierre Cambremer), ou bien c'est sa conscience qui se charge

236. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017 [1986], p. 57. Les italiques sont de Kundera.

237. Pour les quatre dernières références, Stéphane Vachon, « Présentation », dans *Balzac. Une poésie du roman*, op. cit., p. 16.

de le punir (Frédéric Taillefer). Même dans les cas où le meurtre est *justifié* par de nobles principes (Juanito Léganès et Juana Diard), l'auteur du meurtre n'est pas libre de châtiments.

Bibliographie

I. Corpus

- La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.
Les Marana, El Verdugo, Un drame au bord de la mer sont au tome X (1979),
L'Auberge rouge est au tome XI (1980).
- Premiers romans. 1822-1825*, édition établie par André Lorant, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, 2 vol.
- Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1996, 2 vol.
- Écrits sur le roman. Anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de poche, « Références », 2000, 349 p.

II. Théorie et critiques littéraires

- Astier, Colette, « Le Roman et le crime », *Littératures*, n° 39, automne 1998, p. 177-194.
- Crimes et criminels dans la littérature française : actes du colloque international, 29 novembre 1990-1er décembre 1990*, Lyon, Université Jean Moulin, Centre d'études des interactions culturelles, 1991, 298 p.
- Fernandez, Dominique, *L'Art de raconter*, Paris, Grasset, 2006, 601 p.
- Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017 [1986], 193 p.
- Lacassin, Francis, « Introduction », *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1984, p. I- XIV.
- Leichter-Flack, Frédérique, *Le laboratoire des cas de conscience*, Paris, Alma, 2012, 218 p.
- Lepape, Pierre, « La prise de la Bastille littéraire par Victor Hugo. 1829, Bataille d'Hernani », *Le pays de la littérature. Des serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*, Paris, Seuil, 2003, p. 450-467.
- Malraux, André, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, 331 p.
- Marcandier-Colard, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, 298 p.
- Michel, Barbara, *Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1991, 331 p.
- Parent-Lardeur, Françoise, *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris 1815-1830*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999 [1981], 300 p.
- Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014 [2003],

658 p.

- Picard, Michel, *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1995, 193 p.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992 [1972], 364 p.
- Tournier, Isabelle, « Notes sur le hasard romanesque (à propos d'Erich Köhler) », *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 54-63.
- Tran Huy, Minh, *Les écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, 2017, 317 p.

III. Études générales sur Honoré de Balzac

- Alain, *Balzac*, Gallimard, Paris, « Tel », 1999 [Laboratoire Martinet, 1935], 244 p.
- Balzac dans l'histoire*, études réunies et présentées par Nicole Mozet et Paule Petitier, Paris, SEDES, 2001, 284 p.
- « Balzac et la nouvelle », *L'École des lettres. Second cycle*, numéro spécial coordonné par Anne-Marie Baron, 1998-1999, n° 13, 128 p.
- « Balzac et la nouvelle (II) », *L'École des lettres. Second cycle*, numéro spécial coordonné par Anne-Marie Baron, 92^e année, 15 janvier 2001, 152 p.
- « Balzac et la nouvelle (III) », *L'École des lettres. Second cycle*, numéro spécial coordonné par Anne-Marie Baron, 2002-2003, n° 13, 176 p.
- « Balzac, pater familias », études réunies par Claudie Bernard et Franc Schuerewegen, Amsterdam, *Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*, n° 38, 2001, 106 p.
- Balzac. Une poétique du roman*, études réunies et présentées par Stéphane Vachon, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes / XYZ éd., 1996, 461 p.
- Berthier, Patrick, « Absence et présence du récit guerrier dans l'œuvre de Balzac », *L'Année balzacienne 1984*, p. 225-246.
- Berthier, Patrick, « L'Espagne dans la presse des années 1830 », *L'année balzacienne 1996*, p. 49-72.
- Chenais, Robert, « Introduction », *Code des gens honnêtes, ou l'art de ne pas être dupe des fripons* d'Honoré de Balzac, Paris, Nautilus, 2001, p. 7-18.
- Chollet, Roland, *Balzac journaliste : le tournant 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, 654 p.
- Chollet, Roland, « Trophée de têtes », *L'Année balzacienne 1990*, p. 257-272.
- Citron, Pierre, *Dans Balzac*, Paris, Seuil, 1986, 301 p.
- Citron, Pierre, « Sur deux zones obscures de la psychologie de Balzac », *L'Année balzacienne 1967*, p. 3-27.
- Curtius, Ernst Robert, *Balzac*, Paris, Éditions des Syrtes, 1999, 427 p.
- Delon, Michel, « Qu'est-ce qu'un demi-crime », *L'année balzacienne 2014*, p. 187-203.
- Gauthier, Henri, *L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève, Droz, 1984, 330 p.
- Gengembre, Gérard, *Balzac. Le Napoléon des lettres*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1992, 208 p.
- Laubriet, Pierre, *L'intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1980 [1961], 578 p.
- Leathers, Victor L., *L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, Paris,

- Honoré Champion, 1976 [1931], 175 p.
- Lever, Maurice, *Canards sanglants : naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993, 517 p.
- Lichtlé, Michel, « Images balzaciennes de la Justice », *L'Année balzacienne* 2004, p. 261-287.
- Lukács, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967, 111 p.
- Marceau, Félicien, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, « Tel », 2008 [1970], 683 p.
- Marquiset, Jean, *Les gens de justice dans la littérature*, Paris, Librairie de droit et de jurisprudence, 1967, 260 p.
- Mourier, Pierre-François, *Balzac. L'Injustice de la loi*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 1996, 119 p.
- Preston, Ethel, *Recherches sur la technique de Balzac : le retour systématique des personnages dans La Comédie humaine*, Paris, Les Presses Françaises, 1926, 286 p.
- Pugh, Anthony R., « Interpretation of the *Contes philosophiques* », dans D. G. Charlton, J. Gaudon et Anthony R. Pugh (dir.), *Balzac and the Nineteenth Century ; Studies in French Literature*, Leicester, Leicester University Press, 1972, p. 47-56
- Queffélec, Lise, « La figure du bourreau dans l'œuvre de Balzac », *L'Année balzacienne* 1990, p. 273-289.
- Vachon, Stéphane, *Balzac*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1999, 560 p.
- Zweig, Stefan, *Balzac*, dans *Trois maîtres*, Paris, Le livre de Poche, 2015 [1949], p. 11-52

III.1. Études sur *Les Marana*

- Baron, Anne-Marie, « Les Marana, ou le judaïsme crypté », *L'Année balzacienne* 2005, p. 305-322.
- Citron, Pierre, « Sur deux zones obscures de la psychologie de Balzac », *L'Année balzacienne* 1967, p. 3-27.
- Heathcote, Owen, « Les Marana, ou la femme-écran », *L'École des lettres. Second cycle*, numéro spécial coordonné par Anne-Marie Baron, 2002-2003, n° 13, 176 p. 139-152.
- Heathcote, Owen, « Women Mediating Violence in Balzac's *Les Marana* and Truffaut's *Jules et Jim* », *French Studies Bulletin*, t. LIV, n° 3, 2002, p. 329-344.

III.2. Études sur *El Verdugo*

- Andréoli, Max, « *El Verdugo* ou l'antithèse tranché », *L'École des lettres. Second cycle*, numéro spécial coordonné par Anne-Marie Baron, 1998-1999, n° 13, p. 81-96.
- Anoll Vendrell, Lidia, « *El Verdugo* de Balzac dans la presse périodique espagnole du XIXe siècle », *Revue de littérature comparée*, n° 3, juillet-septembre 1985, p. 291-297.
- Chollet, Roland, « Trophée de têtes chez Balzac », *L'Année balzacienne* 1990, p. 257-272.

- Krappe, Alexander Haggerty, « La source flamande du conte *El Verdugo* d'Honoré de Balzac », *Leuvense Bijdragen*, 1927, n° 19, p. 29-35.
- Vachon, Stéphane, « Le désir du parricide est le désir du père : *El Verdugo* d'Honoré de Balzac », *Texte* (Toronto), n° 25-26, 1999, p. 123-131.

III.3. Études sur *Un drame au bord de la mer*

- Béguin, Albert, « Un drame au bord de la mer », *Balzac lu et relu*, Seuil, 1965, p. 177-182.
- Boyer, Alain-Michel, « Balzac et l'infanticide », postface à *Un drame au bord de la mer*, Rezé, Séquences, 1993, p. 49-95.
- Heathcote, Owen, « Devoir de mémoire, devoir d'oubli. D'Un épisode sous la Terreur à *Un drame au bord de la mer* », *L'Année balzacienne 2007*, p. 91-103.
- Lascar, Alex, « *Un drame au bord de la mer*, ou le naufrage de la création », *L'École des lettres. Second cycle*, numéro spécial coordonné par Anne-Marie Baron, 92^e année, 15 janvier 2001, p. 127-146.
- Lee, Scott, « *Un drame au bord de la mer* ou le surnom du nom », *Traces de l'excès. Essai sur la nouvelle philosophique de Balzac*, Honoré Champion, « Romantismes et modernités », n° 51, 2002, p. 21- 47.
- Pinel, Marie, « Significations spirituelles de la mer dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne 1995*, p. 283 - 309.

III.4. Études sur *L'Auberge rouge*

- Baron, Anne-Marie, « *L'Auberge rouge* ou l'alchimie de la création », *L'Année balzacienne 2008*, p. 241-258.
- Jung, Willi, « *L'Auberge rouge* et la vision balzacienne de la Rhénanie », *L'Année balzacienne 2000*, p. 205-222.
- Lee, Scott, « Lieux d'excès. Invagination et discours dans *L'Auberge rouge* », *Traces de l'excès. Essai sur la nouvelle philosophie de Balzac*, Paris, Honoré Champion, « Romantismes et modernités », n° 51, 2002, p. 101-128.
- Meininger, Anne-Marie, « *La Femme abandonnée*, *L'Auberge rouge* et la duchesse d'Abrantès », *L'Année balzacienne 1963*, p. 65-81.
- Vuong-Riddick, Thuong, « La main blanche et *L'Auberge rouge* : le processus narratif dans *L'Auberge rouge* », *L'Année balzacienne 1978*, p. 123-135.

IV. Ouvrage de référence

- Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 [1967], 523 p.

V. Ouvrages de philosophie

Cicéron, *Pro Roscio Amerino*, dans *Discours*, Paris, Les Belles lettres, 1960, t. I, 188 p.
Kant, Emmanuel, *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1985, 1632 p.
Lucrèce, *De la nature*, Paris, Flammarion, « Le monde de la philosophie », 2008, 449 p.
Platon, *Les Lois*, Paris, Flammarion, « GF », 2006, 2 vol.
Sun Tzu, *L'art de la guerre*, Paris, Flammarion, « Champs classiques », 2008, 338 p.

VI. Ouvrages d'histoire et de sociologie

Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, 237 p.
Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 2011, 284 p.
Chevalier, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du 19^e siècle* Paris, Plon, 1958, 566 p.
Foucault, Michel, « Les meurtres qu'on raconte », *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2011 [1973], p. 321-333.
Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Le Livre de poche, « Pluriel », s.d. [Grasset, 1972], 534 p.
Lapalus, Sylvie, *La mort du vieux. Une histoire du parricide au XIX^e siècle*, Paris, Tallandier, 2004, 633 p.
Muchembled, Robert, *Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, « Histoire », 487 p.
Oudin, Bernard, *Le crime entre horreur et fascination*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2010, 127 p.
Séguin, Jean-Pierre, *Canards du siècle passé*, Paris, Horay, 1968, 204 p.
Spiereburg, Pieter, *A History of Murder. Personal Violence in Europe from the Middle Ages to the Present*, Cambridge, Polity Press, 2008, 274 p.
Todd, Emmanuel, *La Diversité du monde : structures familiales et modernité*, Paris, Seuil, « Essais », 2017 [1984], 643 p.
Vovelle, Michel, *La Mort et l'occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, 793 p.

VII. Autres œuvres littéraires

Chateaubriand, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, 2112 p.
Dostoïevski, Fédor, *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005 [1866], 669 p.
Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1721], 463 p.
Pérez-Reverte, Arturo, *Un Jour de colère*, Paris, Seuil, 2008, 354 p.
Pontalis, Jean-Bertrand, *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, 2011, 179 p.
Proust, Marcel, « Sentiments filiaux d'un parricide », dans *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2013 [1919], p. 221-235.

Rabelais, *Pantagruel*, Paris, Flammarion, « GF », 1993 [1532], 222 p.
Schnitzler, Arthur, *La nouvelle rêvée*, Paris, Le livre de poche, 1993 [1925], 190 p.
Shakespeare, William, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973 [1959], 1454 p.
Staël, Madame de, *Corinne, ou l'Italie*, Paris, Éditions des Femmes, 1979 [1807], 2 vol.
Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Éditions du Panthéon, 1963 [1839], 442 p.
Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le livre de poche, 1983 [1830], 604 p.
Vigny, Alfred de, *Stello*, Paris, Flammarion, « GF », 1984 [1832], 273 p.
Zweig, Stefan, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2013 [1927], 158 p.