

Virtù et vertus du criminel balzacien : pour un héroïsme du mal

Lauren Bentolila-Fanon

Université de Toulouse Jean Jaurès

Dans la préface de *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac se targue de montrer le crime dans sa plus angoissante vérité afin de sensibiliser, *a minima*, l'opinion publique mais surtout l'homme de loi, au danger de plus en plus pressant que représentent les « cinquante mille » bagnards cachés dans les tréfonds parisiens (2006b, p. 50). Suit alors la condamnation, empreinte de dédain, de « quelques plumes animées d'une fausse philanthropie [qui] font, depuis une dizaine d'années, du forçat, un être intéressant, excusable, une victime de la société » (2006b, p. 50). Balzac conclut alors en ces termes : « Selon nous,

ces peintures sont dangereuses et anti-politiques » (2006b, p. 50). Si le reproche d'édulcorer la méchanceté et de porter au pinacle le Méchant est ici explicite, force est de constater que la représentation du crime est, dans les faits, on ne peut plus ambiguë chez Balzac.

En effet, la suprématie quantitative de l'assassin, celui-ci étant sans aucun doute le principal personnage reparaisant de *La Comédie humaine*, se double d'une suprématie qualitative à rebours des discours sociaux, scientifiques et moraux du temps qui commencent à enfermer le criminel dans une infra-humanité. De la notion de bas-fonds, dont Dominique Kalifa situe l'émergence dans les années 1840 (*Les Bas-fonds*, 2013) à celle du criminel-né de Lombroso (*L'Homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique*, 1887) en passant par la théorie de « l'homme-animal » que défend Félix Voisin (*De l'homme animal*, 1839), les tentatives d'étiologie du crime enfermèrent le délinquant dans les marges du rebut, de la bestialité ou de la primitivité. À l'inverse, si le meurtrier balzacien incarne bien une altérité, celle-ci tire sa différence de sa supériorité. Or, cette supériorité se fonde, entre autres, sur la possession d'une énergie superlative, devenue signe d'élection ambigu à la fin du XVIII^e siècle. En effet, « l'originalité des premières années du XIX^e siècle réside dans [...] le renouvellement de l'apologie des passions fortes. [...] L'énergie humaine, dans l'inertie du monde, dans les léthargies de l'histoire, aspire [...] aux grandes douleurs. » (Delon, 1988, p. 360-361). L'œuvre de Balzac participe ainsi de la fascination romantique pour une énergie paroxystique, fascination qui, dès Diderot, se cristallise autour de la figure du criminel, mettant ainsi en péril toute frontière entre le bien et le mal. L'avènement de la société postrévolutionnaire est en effet perçu par la jeune génération

comme un temps sans grandeur et sans vigueur : « le siècle est mou » (1951, p. 981), ironise Vautrin. À la révolte sanglante de 1789 suivie de la fulgurante geste napoléonienne succède une société mesquine à la vitalité viciée. Le temps des héros a pris fin. L'apologie romantique du crime répond alors à l'avortement général de l'énergie¹. Contre l'atonie bourgeoise, Balzac célèbre ainsi les assassins, « ce peuple à part, si curieusement énergique » (1988, p. 69), puisqu'il « n'y a plus d'énergie que dans les êtres séparés de la société » (2006b, p. 47). Mais l'énergie ne vaut pas tant pour elle-même que pour l'acte qu'elle entraîne : l'énergie, dans l'œuvre balzacienne, ne distingue celui qui la possède que dès lors qu'elle passe de la potentialité au fait. Le culte de l'énergie y est donc avant tout un culte de l'action. Ainsi, parce qu'elle est démesure et promesse d'un passage à l'acte, l'énergie *héroïse* l'assassin et le consacre comme exact contrepoint de l'ère médiocrate et démocrate qui s'ouvre. Nostalgique d'un temps où l'être se définissait par le *faire/fer*, Balzac donne corps, à travers le personnage du meurtrier, à un idéal de brutalité épique. La violence, devenue vertu élective, confère l'étoffe du héros au seul homme capable, désormais, d'engendrer des *dramas*.

Ultime figure sublime dans un temps où les héros traditionnels semblent avoir déserté la scène du roman, le meurtrier balzacien s'impose en tant que surhomme par la force exceptionnelle qu'il possède. Bien loin d'être un homme dégénéré ou dénaturé, l'assassin balzacien porte dans sa chair même les marques d'une supériorité qui le consacre comme

¹ Dans ses *Complaintes satiriques des mœurs du temps présent*, Balzac résume en une formule frappante de lucidité le mal-être si caractéristique du jeune XIX^e siècle : « Le siècle est comme une femme enceinte qui n'accoucherait jamais. » (1990, *Œuvres diverses*, t. I, p. 740)

surnature. Le corps criminel *fait violence* : entièrement informé et conformé par l'acte brutal, le corps de l'assassin s'illustre par une matérialité et une tonicité exacerbées qui malmènent les normes. Mais si le meurtrier balzacien s'illustre comme héros, c'est avant tout par l'*ethos* guerrier qui le caractérise. La violence du meurtrier apparaît, en effet, comme la dernière manifestation possible de l'héroïsme épique et de la *virtù* aristocratique.

Portrait d'un surhomme

Dans le grand roman du crime qu'est *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac célèbre la supériorité du voleur — et plus généralement du hors-la-loi — sur le discoureur, établissant dès lors une forte hiérarchie entre *praxis* et *logos*, entre la concrétude du fait et la virtualité du dit : « Les novateurs modernes écrivent des théories pâteuses, filandreuses et nébuleuses ou des romans philanthropiques; le voleur pratique ! Il est clair comme un fait, il est logique comme un coup de poing. » (p. 534) La cadence mineure de la première phrase oppose l'obscurité et l'inutilité de la parole à la fulgurance de l'acte criminel, déséquilibre rythmique qui suffit à témoigner d'une survalorisation de l'énergie actualisée. La seconde phrase vient achever cet éloge paradoxal en assimilant directement criminalité et action : à travers l'image du geste violent, Balzac souligne combien l'identité criminelle relève de l'existence. Parce que le hors-la-loi est le seul à exercer son énergie, le culte balzacien de l'acte trouve en lui un idéal de force active, qui le promulgue au rang de véritable héros. Ce dernier est en effet, avant tout, celui qui agit, comme le rappelle Lise Queffélec dans son article « Personnage et héros » :

« Toujours le héros est en rapport avec *l'action* (il est énergie pure). » (1991, p. 244) Cette corrélation de l'énergie et de l'action est d'ailleurs contenue dans l'étymologie même du terme, qui désigne en grec la force en action, contre la force en puissance (*dynamis*). L'imposant Jacques Collin, alias Vautrin, défend d'ailleurs une véritable éthique de l'acte dans son apologie du crime brutal auprès de Rastignac lorsqu'il déclare : « Mes poésies, je ne les écris pas : elles consistent en actions. » (1951, p. 938) La violence du criminel ne saurait être médiatisée : elle est l'extériorisation spontanée d'une force intérieure qui s'impose en s'exposant, ce qu'exprime admirablement Maurice Blanchot : « L'héroïsme est révélation, cette brillante merveilleuse de l'acte qui unit l'essence et l'apparence. L'héroïsme est la souveraineté lumineuse de l'acte. » (1969, p. 543)

En effet, cette hyperactivité se traduit dans le corps même de l'assassin balzacien par un ensemble de signes d'une puissance superlative. Le corps criminel est ainsi tendu vers l'action, car modelé par et pour elle; selon le principe d'équivalence qu'induit la physiognomonie dont Balzac était féru, l'apparence se fait l'indicateur de l'identité. Que les manifestations physiques de la force active du criminel ressortissent à un imaginaire populaire ou bien à une symbolique propre à l'auteur, le corps du meurtrier est entièrement soumis à l'expression d'une énergie démesurée. Le personnage d'Argow, esquisse du futur Vautrin, en fournit l'illustration parfaite dans *Annette et le criminel*, un des tout premiers romans balzaciens :

Il était très basané, un peu gros, petit, l'œil plein d'une énergie étonnante et d'une assurance prodigieuse [...]. La nature l'avait taillé en grand : ses épaules étaient larges, sa tête grosse

comme celles que l'on désigne dans les arts sous le nom de *têtes de Satyres* ; ses cheveux crépus et noirs se frisaient d'eux-mêmes en annonçant la force, et ses muscles saillants, ses contours, sa barbe fournie, ses favoris épais indiquaient une force de corps prodigieuse. En effet, quand il s'assit sur la banquette du milieu et qu'il posa sa main sur le dossier, il semblait, qu'en pressant, il lui eût été possible de briser ce qu'il touchait; ses mains étaient d'une grosseur étonnante, et, quoique couvertes de gants blancs, elles paraissaient habituées à soulever des masses. [...] l'on n'attendait rien que d'extraordinaire et d'imprévu de son caractère, et l'on appliquait à sa figure les idées que l'on conçoit de certains hommes historiques, dont on se trace un portrait idéal. (p. 471)

Ce portrait est décliné, quasiment à l'identique, dans toutes les œuvres mettant en scène un meurtrier ou, du moins, un personnage à la violence hyperbolique chez qui la tentation du crime est patente. Tel est le cas, dans *La Duchesse de Langeais*, avec le général Montriveau :

Jamais homme n'eut mieux qu'Armand la physionomie de son caractère [...]. Sa tête, grosse et carrée, avait pour principal trait caractéristique une énorme et abondante chevelure noire qui lui enveloppait la figure de manière à rappeler parfaitement le général Kléber auquel il ressemblait par la vigueur de son front, par la coupe de son visage [...] et par l'espèce de fougue qu'exprimaient ses traits saillants. Il était petit, large de buste, musculeux comme un lion. Quand il marchait, sa pose, sa démarche, le moindre geste trahissait et je ne sais quelle sécurité de force qui s'imposait, et quelque chose de despotique. (2008, p. 62)

Les deux portraits se construisent véritablement en miroir : grosseur de la tête, largeur du torse, petitesse de la taille, opulence de la pilosité ou encore saillance des traits sont autant de caractéristiques fédératrices qui finissent, par leurs occurrences dans l'œuvre de Balzac, par faire de l'assassin l'image exemplaire et obsédante de la force. Corps brut, le

meurtrier se fait l'incarnation de la brutalité. Parce que son corps est soumis au double régime de l'excès et de la densité, ce que traduisent au niveau textuel l'hyperbole et l'accumulation, le meurtrier balzacien s'illustre comme personnage *énorme* (au sens étymologique de hors-norme), autrement dit comme l'incarnation la plus pure du haut degré. Sublime dans son essence, le criminel balzacien dépasse, déborde, dénature parce que, comme tout héros, il est un personnage *en relief*. Non pas un relief purement figuratif, mais un relief qui se fait la manifestation physique de *l'hybris* énergétique de l'assassin. Qu'il s'agisse des termes « énergie », « force », « fougue » ou bien du thériomorphisme, le portrait de l'assassin sursignifie l'impulsivité et la vigueur d'une figure colossale. Contre les corps étriés et sans consistance de l'homme commun, le meurtrier balzacien se démarque par le trop plein et la démesure si bien que leur comparaison entraîne un effet de disproportion : la description d'Argow est claire, il ne saurait exister de commune mesure entre lui et la médiocrité environnante. Le portrait d'Armand réitère l'idée et conclut à la nécessaire supériorité de l'homme d'action : capable de maîtriser le monde et les hommes, le héros criminel est voué à les dominer. Le gigantisme de sa stature, non dans sa hauteur mais dans sa largeur, ainsi que l'excès de ses formes convoquent d'ailleurs tout un réseau de mythologismes parmi lesquels les monstres et les héros antiques occupent la première place. Pour preuve cet extrait de *Splendeurs et misères*, dans lequel Jacques Collin retire sa chemise devant le juge, découvrant alors « un torse velu d'une puissance cyclopéenne. C'était l'Hercule Farnèse de Naples. » Cette vision provoque l'étonnement mais surtout l'incompréhension du médecin, qui s'exclame : « À quoi la nature destine-t-elle des

hommes ainsi bâtis ?... » (p. 441) Aucun partage n'est possible : l'homme médiocre est, dans tous les sens du terme, dépassé. Nouvel Hercule, Cyclope et même Titan dans d'autres textes, le criminel acquiert les proportions du mythe, et la force suprahumaine qui informe le corps criminel entraîne sa *monumentalisation*. Vautrin résume d'ailleurs en une formule synthétique la corrélation entre force et supériorité lorsqu'il fait cette promesse à Rastignac : « Bien, mon petit aiglon ! vous gouvernez les hommes; vous êtes fort, carré, poilu. » (1951, p. 991)

La pilosité mérite d'ailleurs un commentaire car, présente dans les deux portraits précédemment étudiés, elle est aussi marquée du sceau de la surabondance : chevelure et poils envahissent le corps et le couvrent, tout en découvrant la nature criminelle du personnage. S'intéressant aux signes physiques de la vitalité dans l'œuvre de Balzac, Jean-Pierre Richard remarque, dans son ouvrage *Études romantiques*, que les poils en général y apparaissent comme l'indice le plus sûr de la force : « De là le don de buissonnement pileux accordé par Balzac à tous ses grands personnages énergiques, et surtout à ceux dont la vigueur, encore sauvage, non conventionnelle, reste toujours soumise à la tentation du crime. » (1970, p. 19) En sus de la démesure et de l'exceptionnalité, la récurrence de cette pilosité abondante permet de rapprocher à nouveau l'assassin du héros épique. Philippe Sellier, dans *Le Mythe du héros*, rappelle ainsi l'importance accordée par les épopées antiques à la chevelure du héros comme signe d'élection mais surtout comme symbole de sa force. Samson, sur la tête duquel le rasoir n'est pas passé en raison de son naziréat, constitue l'exemple le plus connu, mais l'Ancien Testament relate l'histoire d'un autre personnage chez qui la pilosité est le

symbole de la force en action : Esaü, le fils aîné d'Isaac et de Rébecca. Le récit biblique construit la morale de l'histoire sur une opposition binaire entre deux frères, que tout sépare malgré leur gémellité. Ainsi Esaü, grand chasseur, incarne-t-il l'acte violent mais aussi une appétence pour les choses matérielles, à l'inverse de Jacob, qui s'illustre par sa sagesse et son respect des choses spirituelles. Afin d'exacerber l'antagonisme des aspirations des jumeaux, le mythe prête à Esaü une pilosité rousse aussi dense que drue, qu'annonce déjà son nom, dont la signification littérale est « poilu » en hébreu. La pilosité d'Esaü est tellement abondante que Jacob doit se recouvrir de peaux de chèvre afin de se faire passer pour son aîné auprès de leur père. L'intérêt de ce récit pour notre propos réside dans le fait que l'énergie brutale trouve un symbole dans une pilosité profuse. Cette dernière, par l'apparence bestiale qu'elle confère à Esaü, suffit à camper un personnage impulsif qui s'arrête aux faits : le foisonnement pileux vient dès lors caractériser une violence brute dégagee de toute réflexion, autrement dit l'acte dans ce qu'il a de plus impérieux, de plus absolu et de plus pur. Cette représentation de la force a connu une grande fortune puisque, dépassant le cadre du mythe, elle s'est prolongée dans la sagesse populaire, qui continue de considérer, au début du XIX^e siècle, « une chevelure abondante [...] comme la marque par excellence de la puissance masculine » (Jean-Paul Bertaud, 2011, p. 68).

Qu'il s'agisse de la largeur du corps, de la pilosité mais encore de la densité des muscles ou bien de l'angulosité des contours, la figure du criminel relève essentiellement d'un mode superlatif que sous-tend le culte balzacien de la force. L'auteur force donc le trait, ainsi que le remarque Baudelaire, qui voit dans le romancier un de « ces *aqua-fortistes* qui ne sont

jamais contents de la morsure, et qui transforment en ravines les écorchures principales de la planche » (1992, p. 679). Comme tout héros, et c'est bien ce que Zola, entre autres, reprochera à Balzac, le criminel conspu la prétendue vérité de l'*aurea mediocritas*. Mais si le meurtrier balzacien s'impose véritablement comme héros, c'est en raison d'une violence qui réactive la valeur guerrière du héros épique, récupérée par l'*ethos* aristocratique. Parce que l'énergie criminelle se transmue en grandeur martiale, le geste violent ouvre sur une saisissante geste moderne, qui, dans l'engourdissement social contemporain de l'auteur, ne peut plus être que celle du mal.

L'énergie criminelle ou la réactivation de la virtù

L'acte criminel se voit objet de fascination parce qu'il est avant tout résurgence d'un *ethos* guerrier, que la fin de l'Empire et le triomphe de la bourgeoisie ont relégué au rang de vertu désuète. Le bourgeois qui succède à l'aristocrate de l'Ancien Régime ainsi qu'au soldat napoléonien est en effet « l'homme qui a maintenant le temps de s'asseoir » (Hugo, 2013, p. 934). Balzac, dans ses romans, ne condamne pas seulement l'affadissement des mœurs mais encore leur fatale atonie à la suite de l'avènement de la démocratie : l'hégémonie de la parole démocrate a sonné le glas de la grandeur et les valeurs martiales, de guerre lasse, ont déserté. L'essentielle corrélation, chez Balzac, de l'énergie et de la combativité trouve son expression la plus significative dans le partage de motifs. En effet, si les caractéristiques physiques précédemment étudiées consacrent la supériorité du héros, elles témoignent en outre d'une assimilation du meurtrier à la figure du soldat qui consacre l'assassin comme ultime modèle de *virtù*. Or cette

coalescence de l'énergie et de la violence guerrière s'exprime de manière exemplaire, chez Balzac, à travers la facture de la main criminelle. Ainsi Vautrin possède-t-il « des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus » (1951, p.856), tout comme le duc d'Hérouville, dont la « main énorme était couverte de poils si abondants, [et] offrait un lacis de veines et de muscles si saillants, qu'elle ressemblait à quelque branche de hêtre entourée par les tiges d'un lierre jauni » (1970, p. 659), et nous avons pu voir que celles d'Argow « étaient d'une grosseur étonnante » (1999, p. 471). La main regroupe alors tous les symboles de la force que sont l'épaisseur, la largeur et la pilosité; mais cette surenchère des signes énergétiques fait d'autant plus sens qu'elle est expressément rattachée à l'acte guerrier. Dans *Béatrix*, Balzac prête au baron du Guénic une telle particularité, tout en prenant soin d'en donner la signification :

Un peintre eut admiré par-dessus tout, dans ce vieux lion de Bretagne aux larges épaules, à la nerveuse poitrine, d'admirables mains de soldat, des mains comme devaient être celles de du Guesclin, des mains larges, épaisses, poilues; des mains qui avaient embrassé la poignée du sabre [...]; les mains du partisan, du canonnier, du simple soldat, du chef [...]. Ces mains étaient le vivant commentaire de la belle devise à laquelle aucun du Guénic n'avait failli : *Fac!* (1966, p. 334)

La main fait signe et appelle une lecture : par son épaisseur et sa puissance, elle s'impose comme la plus juste métonymie de l'acte militaire, ce qu'indiquent l'héraldique mais aussi la référence historique à l'illustre Du Guesclin. Mais plus que simple métonymie, la main accède ici au rang de symbole dans la mesure où elle ne vaut qu'associée à l'arme, à laquelle elle est étroitement liée à travers l'image de l'embrassement. La

main et le sabre offrent alors un motif complet, l'un et l'autre s'imbriquant parfaitement à la manière des deux morceaux de poterie que l'on faisait se rejoindre dans l'antiquité pour attester, par leur correspondance, la validité d'un contrat. Cette complémentarité de la main et de l'arme trouve d'ailleurs une autre expression dans *La Cousine Bette*, roman de la vengeance dans lequel l'enragée Lisbeth Fischer assassine financièrement sa famille à défaut de pouvoir le faire concrètement. S'associant à Valérie Marneffe, le vieille cousine en vient à former avec sa complice un couple des plus unis et des plus complémentaires; or, c'est au moyen de la double image de la main et de l'arme que Balzac exprime cette unité : « Lisbeth pensait, Mme Marneffe agissait. Mme Marneffe était la hache, Lisbeth était la main qui la manie, et la main démolissait à coups pressés cette famille. » (p. 187) La métaphore de la main opère d'ailleurs un renversement qui fait de Lisbeth la véritable actrice du drame par le passage de la pensée — « Lisbeth pensait, Mme Marneffe agissait » — à l'acte — « la main démolissait » : le criminel est par essence celui qui agit et, plus précisément, celui qui combat. La main est donc, dans le cas du criminel balzacien, doublement athlétique, musculeuse certes mais encore, selon l'étymologie du mot, destinée à la lutte. Aussi les mains puissantes de cet homme « en guerre avec la société » (2006b, p. 48) qu'est Vautrin sont-elles présentées, dans *Splendeurs et misères*, comme des « mains de vieux soldat » (p. 86); l'homme d'exception se double du brave.

Dernière incarnation d'un héroïsme violent, l'assassin est de fait un personnage archaïque, rattaché plus particulièrement à ce que Baudelaire désigne comme « la vie ancienne, vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes

majestueuses ou violentes » (p. 195). La brutalité sanguinaire du meurtrier est en effet auréolée du sublime épique en ce qu'elle réactive l'*agôn* à travers les motifs du conflit et de l'affrontement dont le meurtre est l'ultime représentation. Les scènes de crime, lorsqu'elles sont relatées, empruntent ainsi au modèle épique en réinvestissant plus particulièrement le *topos* du duel. La fin de *La Fille aux yeux d'or* fait assister le lecteur à la dispute mortelle qui oppose la marquise de San-Réal et sa maîtresse, Paquita Valdès. La scène dépasse largement l'outrance mélodramatique par la convocation d'un vocabulaire, de motifs et de références qui inscrivent son intensité paroxystique dans le sublime épique. Si le lecteur arrive trop tard — le combat a déjà eu lieu —, l'affrontement se donne à lire dans toute sa violence et dans toute sa splendeur : le texte célèbre alors l'énergie et l'excessive cruauté de la marquise, dont le crime prend les dimensions de l'exploit guerrier. Nouvel aède, le narrateur balzacien chante la gloire d'une victoire âprement obtenue :

Cet appartement blanc, où le sang paraissait si bien, trahissait un long combat [...]. Des lambeaux entiers de la tenture cannelée étaient arrachés par ses [celles de Paquita] mains ensanglantées, qui sans doute avaient lutté longtemps. [...]. Elle gisait à terre, et avait en mourant, mordu les muscles du cou-de-pied de madame de San-Réal, qui gardait à la main son poignard trempé de sang. La marquise avait les cheveux arrachés, elle était couverte de morsures, dont plusieurs saignaient, et sa robe déchirée la laissait voir à demi-nue, les seins égratignés. Elle était sublime ainsi. Sa tête avide et furieuse respirait l'odeur du sang. [...] Certains animaux, mis en fureur, fondent sur leur ennemi, le mettent à mort, et, tranquilles dans leur victoire, semblent avoir tout oublié. Il en est d'autres qui tournent autour de leur victime, qui la gardent en craignant qu'on ne la leur vienne enlever, et qui, semblables à l'Achille d'Homère, font neuf fois le tour de Troie en traînant

leur ennemi par les pieds. Ainsi était la marquise. (1988, p. 287-288)

Même si l'œuvre de Sade constitue un intertexte indéniable, l'épopée reste un modèle prégnant auquel le texte se réfère par la comparaison aux héros de *l'Illiade* mais aussi par l'évocation en filigrane de l'amazone. Si le combat ne se déroule pas sous les yeux du lecteur, les blessures, par leur nombre et le sang qu'elles répandent, ainsi que la dévastation du boudoir témoignent de la violence d'un duel où se sont succédé, à la manière du combat, attaque et défense. Le vocabulaire est d'ailleurs celui de l'affrontement martial : « combat », « lutté », « disputé », « victoire », « ennemi » inscrivent le meurtre de Paquita dans le registre épique. La stase toute picturale ne fait que renforcer la posture sublime empreinte de gravité de la marquise — repensons ici aux « mouvements sérieux », aux « attitudes majestueuses ou violentes » qui sont le propre de l'épopée selon Baudelaire — tout en donnant à voir la dépense d'énergie et la performance physique qu'a impliquées cet éprouvant corps-à-corps. Certes, la réécriture balzacienne prend quelques libertés avec son modèle, mais cette subversion suffit à prouver que le crime se réclame de l'exploit épique : le temps de l'épopée est bel et bien mort mais le crime, s'il ne saurait le ressusciter, n'en perpétue pas moins le souvenir. L'acte criminel comme geste empruntant à l'imaginaire guerrier confère donc au meurtrier la grandeur martiale du héros épique au point que le récit de ses performances constitue ce que Lucien de Rubempré appelle « la poésie du mal » (2006a, p. 486), cette poésie que Vautrin n'écrit pas mais qu'il réalise en actes, cette poésie que ce même Rubempré baptise « *l'Illiade* de la corruption » (2006a, p. 792).

Sans remonter jusqu'à l'épopée antique, le culte balzacien de l'action trouve une figure exemplaire dans l'aristocrate; non le noble embourgeoisé de la Restauration ni des années 1830, mais le représentant d'une classe qui tirait naguère sa supériorité et son pouvoir d'une éthique de l'acte et qui, comme le criminel, constitue désormais une figure marginale. Le meurtrier balzacien comme dernier héraut de la *virtù* incarne ainsi la nostalgie d'une société dans laquelle l'action guerrière définissait la valeur d'un homme. La force permet dès lors à Balzac d'expliquer l'élitisme social et politique qui consacrait l'aristocratie comme classe dirigeante :

La distinction introduite par la différence des mœurs entre les autres sphères d'activités sociales et la sphère supérieure implique nécessairement une valeur réelle, capitale, chez les sommités aristocratiques. [...] Le peuple veut toujours leur voir aux mains, au cœur et à la tête, la fortune, le pouvoir et l'action [...]. Sans cette triple puissance, tout privilège s'évanouit. (2008, p. 35)

Or cette action était avant tout d'essence militaire :

Les temps sont changés, et aussi les armes. Le banneret à qui suffisait jadis de porter la cotte de maille, le haubert, de bien manier la lance et de montrer son pennon, doit aujourd'hui faire preuve d'intelligence; et là où il n'était besoin que d'un grand cœur, il faut de nos jours un large crâne. (2008, p. 37)

Performance physique et prouesse martiale témoignaient ainsi de la valeur et du prestige de l'ancienne aristocratie; mais par-delà l'exploit guerrier, la *virtù* aristocratique définissait un code de valeurs parmi lesquelles figuraient en tête l'honneur, le courage, mais encore le respect de principes modelant une ligne de conduite. À l'instar des anciennes manifestations de puissance de l'aristocratie, la violence du meurtrier ne saurait

être une absurde déflagration d'énergie² : contre toute forme de brutalité pure, la violence criminelle est porteuse de valeurs et fait sens. La nouvelle *Les Marana* oppose de manière significative un meurtre présenté comme absurde, et dès lors dénué de tout prestige, à un meurtre qui célèbre la *noblesse* du criminel. Diard, criblé de dettes, entraîne nuitamment son compagnon de jeu dans une ruelle déserte afin de l'y tuer et de le voler :

En arrivant à cet endroit, [Diard] eut l'audace de prier militairement Montefiore d'aller en avant [...]. Alors, aussitôt qu'ils eurent tous deux mis le pied dans cette avenue, Diard, avec une agilité de tigre, renversa le marquis par un croc-en-jambe donné à l'articulation intérieure des genoux, lui mit hardiment le pied sur la gorge, et lui enfonça le couteau à plusieurs reprises dans le cœur, où la lame se cassa. (2007, p. 157)

L'assassin rentre alors chez lui, où il retrouve son épouse Juana, qui devine tout. Afin de laver l'honneur de leurs enfants, Juana somme son mari de se suicider :

Juana revint, tendit à Diard un de ses pistolets, et détourna la tête. Diard ne prit pas le pistolet. [...]
— Vos enfants vous en supplient, lui dit-elle, en lui mettant l'arme sur les mains.
— Mais, ma bonne Juana, ma petite Juana, tu crois donc que... Juana ? Cela est-il bien pressé... Je voudrais t'embrasser.
Les gendarmes montaient les marches de l'escalier. Juana reprit alors le pistolet, ajusta Diard, le maintint malgré ses cris en le saisissant à la gorge, lui fit sauter la cervelle, et jeta l'arme à terre. (p. 164)

² Michel Butor précise bien que « la force toute nue, la violence, ne peut conférer la noblesse. Si un paysan particulièrement musclé assomme au coin d'un bois son jeune seigneur, il n'est nullement salué comme son successeur par ses camarades. Son acte est simplement absurde, il lui faut un milieu d'illustration : champ de bataille ou, pis-aller, le tournoi, un milieu qui lui permette de se transformer en langage. » (p. 426)

Le récit du meurtre de Montefiore est dénué de tout héroïsme : Diard ne fait preuve d'aucune prouesse physique, ses mouvements relevant davantage d'une gymnastique ridicule que de l'exploit guerrier. Pareillement, l'heure et le lieu du crime font de l'assassin un bandit de grand chemin et de bas étage, dont l'avidité ne trouve d'égale que sa lâcheté. Détail éminemment révélateur, la lame du poignard se brise et reste fichée dans le corps de la victime, image on ne peut plus claire de l'émasculatation : par la négation de toutes les valeurs accordées par Balzac au meurtre, Diard perd jusqu'à son identité d'homme. En raison de sa médiocrité et de sa bassesse, il est déjà un anti-héros et, par là-même, l'anticriminel balzacien. À l'inverse, Juana affirme sa supériorité mais surtout sa *noblesse* par son sens de l'honneur et la sobre puissance de son geste. S'accaparrant l'arme masculine par excellence qu'est le pistolet pour affronter avec aplomb son mari, Juana récupère dès lors les attributs du *vir* et de la *virtù*. Le meurtre, pour susciter l'admiration et l'adhésion à la fois du narrateur et du lecteur, doit donc se faire porteur de valeurs ainsi que l'implique tout processus d'héroïsation. Or ces valeurs relèvent, chez Balzac, d'un *ethos* guerrier dont la *virtù* aristocratique offrait un modèle exemplaire. Précisons toutefois, pour terminer, que le criminel n'est pas un aristocrate au sens social : les assassins chez Balzac proviennent de toutes les classes de la société. Le meurtrier balzacien n'est pas aristocrate mais l'incarnation d'une aristocratie du mal qui a récupéré les codes et valeurs qui faisaient des membres de cette élite « les meilleurs ».

Il apparaît, pour conclure, que l'héroïsme de l'assassin balzacien se fonde sur le critère traditionnellement électif de la valeur, valeur déclinée dans ses trois acceptions : le criminel est

ainsi l'homme *de valeur* écrasant le commun des mortels de sa supériorité; mais il est aussi l'homme *valeureux* qui s'illustre dans l'*agôn* par une force et une détermination sublimes. Il est enfin l'homme *aux valeurs* d'autant plus distinctives qu'elles sont désormais perdues. Emblème de la grandeur, le meurtrier est la représentation idéale de tout ce que la société ne peut plus accueillir; la médiocratie bourgeoise a conduit les héros à fuir les champs du roman et du monde pour se réfugier dans les marges de la révolte ou de la monstruosité. L'apologie romantique de l'énergie brutale invertit ainsi tout manichéisme moral en prônant la violence comme nouvelle vertu. Parmi une génération rongée par le mal du siècle, elle constitue dès lors le souverain Bien.

Ainsi, le reproche fait par Balzac à l'encontre des romans philanthropiques que nous évoquions en introduction ne concerne pas le domaine moral mais bien l'affadissement de figures qui doivent conserver dans la fiction toute leur violence et leur grandeur menaçante. Et ce, premièrement, pour des raisons poétiques : il ne saurait y avoir de romanesque sans contraste ni exagération. « Comment faire accepter une pareille fresque [*La Comédie humaine*], sans les ressources du conte arabe, sans le secours des titans ensevelis ? » (2000, p. 314), rétorque l'écrivain à Hippolyte Castille, qui reproche aux personnages balzaciens leur gigantisme. Mais ces titans ensevelis ne sont pas uniquement ceux que l'on croit, Balzac poursuivant : « Dans cette tempête d'un demi-siècle, il y a des géants qui font marcher les flots, ensevelis sous les planches du troisième dessous social. » (2000, p. 314) Par son excès même, le roman balzacien se fait l'épiphanie d'un ordre caché mais opérant dans le sein de la réalité. Il faut donc impérativement laisser toute sa toxicité à la « plante vénéneuse aux riches

couleurs qui fascinent les enfants dans les bois » (2006b, p. 486), car dans ce début de XIX^e siècle en mal de poésie épique, la « poésie du mal » (2006b, p. 486) est le seul gage d'enchantement et de vérité.

Bibliographie

- BALZAC, Honoré de. (1951), *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.
- . (1966), *Béatrix*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.
- . (1970), *L'Enfant maudit*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX.
- . (1976), *La Cousine Bette*, Paris, Presses de la Renaissance, coll. « Biblio-luxe ».
- . (1988), *Ferragus. La Fille aux yeux d'or*, Paris, Flammarion, coll. « GF ».
- . (1990), « Complaintes satiriques des mœurs du temps présent », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (1999), *Annette et le criminel*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- . (2000), Lettre à Hippolyte Castille du 11 octobre 1846, dans Stéphane Vachon (dir.), *Balzac. Écrits sur le roman*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », p. 307-323.
- . (2006a), *Illusions perdues*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche ».
- . (2006b), *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Flammarion, coll. « GF ».

- . (2007), *Les Marana*, Paris, La Table ronde.
- . (2008), *La Duchesse de Langeais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques ».
- BAUDELAIRE, Charles. (1992), *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier ».
- BERTAUD, Jean-Paul. (2011), « L'armée et le brevet de virilité », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité. Le triomphe de la virilité*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », p. 63-79.
- BLANCHOT, Maurice. (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « nrf ».
- BUTOR, Michel. (2006), *Répertoire II*, Paris, La Différence.
- DELON, Michel. (1988), *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France.
- HUGO, Victor. (2013), *Les Misérables*, Paris, Pocket.
- KALIFA, Dominique. (2013), *Les Bas-fonds*, Paris, Seuil, coll. « Univers historiques ».
- LOMBROSO, Cesare. (1887), *L'Homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique*, Paris, Félix Alcan.
- QUEFFÉLEC, Lise. (1991), « Personnage et héros », dans Pierre Glaudes et Yves Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Chemins cliniques », p. 235- 248.
- RICHARD, Jean-Pierre. (1970), *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil.
- SELLIER, Philippe. (1990), *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, coll. « Les thèmes littéraires ».
- VOISIN, Félix. (1839), *L'Homme animal*, Paris, Béchet J^{ne} et Labé.

Résumé

Détenteur d'une énergie hors norme informant son corps, l'assassin balzacien participe d'un culte de l'action qui le transfigure en véritable héros, si bien que l'anomie du crime confine, par la démesure, à la supériorité. À rebours d'une société médiocrate et apathique, le criminel balzacien apparaît alors comme la dernière manifestation d'un *ethos* guerrier qui le consacre comme héritier de l'héroïsme épique et de la *virtù* aristocratique.

Abstract

Possessing an extraordinary strength that shapes his body, the Balzacian assassin finds his roots in a cult for action which makes him a hero, so that crime-related chaos borders on superiority. Opposing a sluggish and mediocre society, the Balzacian criminal is presented as the last paragon of a war ethos that places him as the sole inheritor of epic heroism and of the aristocratic virtù.