



La figure de la courtisane dans La Comedie humaine

メタデータ	言語: fra 出版者: 公開日: 2009-08-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: MURATA, Kyoko メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00002870

La figure de la courtisane dans *La Comédie humaine*

Kyoko MURATA¹

Au Japon de l'époque Edo (1603-1868), dont la fin est contemporaine de l'œuvre de Balzac, il existait des courtisanes appelées « Oïran », « Keisei », « Tayu » dans les quartiers des maisons closes auxquelles le Bakufu (= le shōgunat : le gouvernement militaire des Tokugawa) reconnaissait un statut public. « Oïran », « Keisei », « Tayu » renvoient à des degrés hiérarchiques dans la société des femmes galantes. Peut-être avez-vous vu le film du metteur en scène MIZOGUCHI Kenji, grand admirateur d'ailleurs de Balzac : *Oharu, la vie d'une femme galante* : Oharu y devient une Tayu.

En France aussi, il se trouvait des courtisanes distinguées d'appellations diverses, telles « lorette », « femme entretenue », « femme galante », « cocotte », et « demi-mondaine ». Les actrices et les danseuses étaient, elles aussi, souvent comptées dans cette catégorie. D'où apparaît le monde particulier des courtisanes avec sa propre hiérarchie. De même que la présence de la courtisane est indispensable à l'art et à la littérature japonais, servant, par exemple, de modèle de l'*ukiyo-e* (estampe de l'époque Edo), dans la littérature française du XIX^e siècle, la figure de la courtisane occupe une place privilégiée.

Nombre d'écrivains mettent en scène dans leurs romans des courtisanes très variées. On peut citer à titre d'exemple la Fantine des *Misérables* et l'héroïne de *Marion de Lorme* de Victor Hugo, Marguerite Gautier dans *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, la Mimi Pinson d'Alfred de Musset, la Mimi de *Scènes de la vie de bohème* de Murger, Pulchérie dans *Lélia* de George Sand. Dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, roman-feuilleton très populaire de ce temps, on peut trouver aussi d'autres espèces de courtisanes. Par ailleurs, Maupassant traite

¹ Appartenance au Département des sciences humaines de la Faculté des sciences humaines et sociales à l'Université préfectorale d'Osaka. Cet article a été écrit en japonais dans *Dokkyo International Review*, No 15, 2002. Nous l'avons considérablement révisé et remanié en français, en y ajoutant une partie de nos autres articles concernant la courtisane balzacienne.

le sujet de la courtisane dans ses nombreuses œuvres, à commencer par *Boule de Suif*.

Balzac ne fait pas exception. Nous pouvons relever beaucoup de courtisanes dans *La Comédie humaine*, celles qui représentent les mœurs de la société française; elles jouent non seulement un rôle secondaire dans le récit, mais aussi un rôle important. Dans *Les Marana*, l'auteur fait ressortir l'hérédité funeste de la courtisane, transmise de la mère à la fille; dans *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, apparaissent les deux filles, Coralie et Esther, qui meurent toutes les deux en se sacrifiant à leur bien aimé qu'est Lucien de Rubempré; dans *La Cousine Bette*, œuvre que Balzac a rédigée dans ses dernières années, Valérie Marneffe ruine plusieurs hommes les uns après les autres.

C'est ainsi que les courtisanes de toutes les couches sociales, de toutes les différentes natures, sont dépeintes en détail dans *La Comédie humaine*. Nous nous proposons donc de voir comment est traitée la courtisane dans *La Comédie humaine*, et ce par quoi la figure de la courtisane balzacienne se démarque de celle des autres écrivains contemporains.

Or W. H. Van Der Gun remarque que la différence qui sépare la courtisane romantique² de celle du passé, c'est qu'elle a « la conscience plus nette qu'elle a de sa faute³ », et de sa vénalité. Selon lui, la courtisane romantique se divise en deux types. Le premier type, c'est la courtisane considérée comme victime de la société; celle que les écrivains tels qu'Eugène Sue et Jules Janin dépeignent dans leurs romans sociaux. Elle est toujours faite pour la vertu, mais obligée à se vendre malgré elle par la misère ou les mauvaises conditions de vie. Elle se

² Le terme « courtisane » dérive de l'italien « cortigiana » qui signifie originellement la femme attachée à la cour, mais avec le temps, en arrive à désigner la femme entretenue d'un rang social assez élevé; l'hétaïre de l'antiquité grecque se voit classée dans cette catégorie. Van Der Gun étudie les personnages féminins tels que la basse prostituée, la grisette, l'artiste vénale, et la femme entretenue, et leur donne l'appellation globale de « courtisane ». Par ailleurs « la courtisane romantique » est une expression courante et fixée dans la critique d'aujourd'hui : non seulement Van Der Gun l'utilise dans le titre de son livre (*La courtisane romantique et son rôle dans La Comédie humaine de Balzac*, Van Gorcum & Comp. N.V., Leiden, 1963), mais c'est aussi le cas d'autres critiques dont Alex Lascar, qui écrit un article intitulé « La Courtisane romantique (1830-1850) » (in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, N° 4).

³ W. H. Van Der Gun, *op.cit.*, p.6.

présente comme la victime de l'usurpation masculine sur le plan politique et social, ou comme l'objet de l'exploitation du capitalisme moderne. Par conséquent, elle n'a rien à se reprocher; c'est la société qui doit prendre la responsabilité de cette injustice envers elle. Devenue objet de pitié, elle se voit appelée si souvent « victime » ou « martyre », voire « sainte » du point de vue du saint-simonisme; point de vue selon lequel elle assume les péchés des êtres humains et les expie et efface par acte d'humilité.

Y apparaît aussi « la courtisane amoureuse », qui en arrive à se purifier par son véritable amour, aussi bien que par son dévouement et son sacrifice à son amant. Mais depuis *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, où finit mal l'amour du milord Édouard et de la courtisane Lauretta, le dénouement du mariage heureux n'attend jamais ce genre de courtisane dans la littérature romantique. Même si son âme se purifie par un amour véritable et récupère son innocence originelle, il ne lui est pas permis de se réhabiliter socialement. De sorte qu'il ne lui reste que l'alternative de la mort ou du couvent. En témoigne la Dame aux camélias d'Alexandre Dumas fils, qui se retire pour le bonheur de son amant et meurt de la phtisie, maladie typiquement romantique.

L'autre type de la courtisane romantique, on peut le trouver dans la lignée de la Femme fatale qu'ont traitée de préférence les écrivains de la fin du siècle. Ce type de courtisane se caractérise par son amoralité et ses passions pour le plaisir et le luxe; ou bien elle a l'ambition de s'élever des bas-fonds à la haute classe sociale en profitant subtilement de sa propre beauté. Cette fille apparaît, non pas comme celle dont le corps et l'âme sont souillés par le monde extérieur, mais comme celle qui a une propension au vice. Pour emprunter l'expression de Van Der Gun, c'est « une femme impure par essence⁴ ». Profondément attachée aux termes « gaspillage » et « dépravation », elle dépense d'immenses fortunes et corrompt les êtres masculins sur le plan physique et moral. En effet, elle est immorale et diabolique d'autant plus qu'elle a conscience de son vice et qu'elle n'a pas du tout honte de son avilissement.

En nous référant à ce classement des courtisanes, nous allons examiner

⁴ *Ibid.*, p.35.

concrètement celles de *La Comédie humaine*. Mais avant de le faire, en ce qui concerne le mot « courtisane », il faudrait mettre en relief les traits particuliers de la conception que Balzac élabore de la femme qui se vend. Car il fait une distinction nette entre les termes « courtisane » et « prostituée ».

I Les termes « courtisane » et « prostituée » dans *La Comédie humaine*

Si nous comparons la fréquence de l'usage des mots « courtisane » et « prostituée » dans l'ensemble de *La Comédie humaine*, l'auteur se sert du mot « courtisane » dix fois plus fréquemment que le terme « prostituée »⁵. Balzac utilise le mot « prostituée » pour désigner par métaphore la ville dépravée de Paris ou un de ses quartiers⁶; ou bien il s'en sert quand il accuse quelque chose de général comme « la réputation », « l'opinion publique », et « l'église catholique »⁷. Même si le terme « prostituée » est appliqué à une personne, il reste sous une forme abstraite : la Paquita de *La Fille aux yeux d'or* sera dénommée « une sainte poésie prostituée »⁸. Alors que le fameux misogynne qu'est Vautrin, appelle Esther « prostituée de la dernière espèce »⁹, Balzac, en tant que narrateur, l'appelle toujours « courtisane ».

Le terme « courtisane », de son côté, désigne le plus souvent les personnes et s'accompagne de différents qualificatifs tels que « grande », « brillante », « belle », « pauvre » / « diabolique », « capricieuse », « affreuse », « infâme ». Or bien que l'auteur énumère les noms des amants d'Esther, il ne dépeint jamais concrètement la maison close (chez Mme Meynardie) où elle a vécu pendant

⁵ Selon le *Vocabulaire de La Comédie humaine d'Honoré de Balzac* de Kazuo Kiri, on peut trouver 195 occurrences du mot « courtisane » (y compris le mot au pluriel), tandis qu'il n'y a que 20 du mot « prostituée ».

⁶ « mais Paris c'est une prostituée, avide, menteuse, comédienne » (*Les Comédiens sans le savoir*, Pléiade, t.VII, p.1202); « La place de la Bourse est babillarde, active, prostituée » (*Ferragus, chef des dévorants*, Pléiade, t.V, p.793) [C'est nous qui soulignons].

⁷ « Cette réputation tant désirée est presque toujours une prostituée couronnée » (*Illusions perdues*, Pléiade, t.V, p.345); « L'opinion [publique] ? mais c'est la plus vicieuse de toutes les prostituées! » (*La Peau de chagrin*, Pléiade, t.X, p.104); « Hardie, fière, voulant tout, obtenant tout et renversant tout sur ton passage, comme une prostituée en vogue qui court au plaisir, tu [= l'église catholique] as été sanguinaire » (*Jésus-Christ en Flandre*, Pléiade, t.X, p.325) [C'est nous qui soulignons].

⁸ *La Fille aux yeux d'or*, Pléiade, t.V, p.1065.

⁹ *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pléiade, t.VI, p.477.

quelque temps, comme le fera Maupassant dans *La Maison Tellier*. Quant au portrait d'Esther, la couleur de ses cheveux change subitement du blond au noir dans la même œuvre¹⁰. En somme, elle incarne la femme idéale que rêve Balzac lui-même, fantôme créé par son orientalisme¹¹. D'ailleurs même s'il s'agit d'une dame de haut rang comme la marquise Béatrix de Rochefide, l'auteur révèle la nature de la courtisane qu'elle cache au fond du cœur et la nomme « la courtisane¹²».

La « courtisane » n'est pas donc tant une femme réelle qu'un image poétique, sur lequel Balzac projette son désir et son rêve de l'idéal de la femme sexuée. Cela nous permet de dire que dans *La Comédie humaine*, le mot « prostituée » est utilisé le plus souvent comme une métaphore, une expression abstraite, ou une désignation péjorative; alors que la « courtisane » apparaît sous forme de la sublimation au niveau de la littérature. De sorte que dans l'univers balzacien, nous pouvons appeler « courtisanes » toutes les femmes sexualisées, même si certaines d'entre elles appartiennent à la catégorie de « prostituée » au sens strict du terme, et que d'autres relèvent de la noblesse.

II La variété de courtisanes

Les premières figures de la courtisane qui apparaissent dans *La Comédie humaine*, ce sont Aquilina et Euphrasie dans *La Peau de chagrin* (1831)¹³. Tandis qu'Aquilina, ayant la force et « l'agilité d'une panthère », promet « les voluptés dévorantes »¹⁴, Euphrasie cache sa cruauté sous sa figure délicate et angélique,

¹⁰ D'abord Esther est dépeinte ainsi : « Ses beaux et admirables cheveux blonds ruissellèrent » (*Ibid.*, p.461). Mais plus tard elle a les « cheveux noirs » (p.573).

¹¹ Cf. Pierre Citron, « Le rêve asiatique de Balzac », in *L'Année balzacienne* 1968.

¹² *Béatrix*, Pléiade, t.II, p.867.

¹³ Dans *Les Chouans ou la Bretagne en 1799* (1829), il apparaît un personnage qui est considéré comme la première courtisane de *La Comédie humaine* par Lucienne Frappier-Mazur : Marie de Verneuil. Il est vrai qu'on pourrait regarder Marie comme une « courtisane rachetée par l'amour » (Introduction des *Chouans*, Pléiade, t.VIII, p.886). Mais dans ce roman, Balzac ne met pas tant l'accent sur son état de courtisane, que sur son amour romantique engagé dans l'Histoire. Bien que Marie elle-même se nomme deux fois « courtisane » pour s'assurer de la sincérité de l'amour de Montauran, le narrateur ne s'en sert jamais. C'est la raison pour laquelle nous avons omis ce personnage dans la liste de courtisanes balzaciennes.

¹⁴ *La Peau de chagrin*, p.112.

étant qualifiée d'« espèce de démon sans cœur¹⁵ ». Quoique ces deux filles contrastent vivement entre elles, l'une étant dénommée « l'âme du vice », l'autre, « le vice sans âme »¹⁶, elles n'en appartiennent pas moins toutes les deux au deuxième type de la courtisane romantique, celui qu'a défini Van Der Gun.

Euphrasie résume sa vie dans cette citation.

Donnez-moi des millions, je les mangerai; je ne voudrais pas garder un centime pour l'année prochaine. Vivre pour plaire et régner, tel est l'arrêt que prononce chaque battement de mon cœur¹⁷.

Comme le prouvent les paroles suivantes d'Aquilina : « nous vivons plus en un jour qu'une bonne bourgeoise en dix ans¹⁸ », elles ne craignent point de dépenser non seulement leur argent, mais aussi leur vie elle-même. De même que Raphaël de Valentin qui, dans l'alternative de « tuer les sentiments pour vivre vieux, ou [de] mourir jeune en acceptant le martyre des passions¹⁹ », choisit le second mode de vie en recevant la peau de chagrin, elles préfèrent l'intensité de la vie à la mort dans la vie. Sur ce point aussi, elles réalisent un type de la courtisane romantique.

Dans *La Cousine Bette*, Balzac met en scène le même genre de la courtisane : Josépha, représentant « la joyeuse fantaisie qui dévore des fortunes²⁰ ». Dans ce roman, l'auteur sépare la « vraie courtisane » de la « courtisane mariée » pour établir un parallèle entre les deux :

Une vraie courtisane, comme les Josépha, [...] porte dans la franchise de sa situation un avertissement aussi lumineux que la lanterne rouge de la Prostitution [...]. Un homme sait alors qu'il s'en va là de sa ruine. Mais la douceuse honnêteté, mais les semblants de vertu, mais les façons hypocrites d'une femme mariée [...] qui se refuse en apparence aux folies, entraîne à des ruines sans éclat [...]²¹.

Comme le montre la citation plus haut, Balzac admire cette « vraie courtisane » qui affiche son vice, en la comparant avec la « courtisane mariée » dont

¹⁵ *Ibid.*, p.114.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p.115.

¹⁸ *Ibid.*, p.116.

¹⁹ *Ibid.*, p.118.

²⁰ *La Cousine Bette*, Pléiade, t.VII, p.188.

²¹ *Ibid.*

l'hypocrisie est violemment accusée par lui. En fait, l'attitude fière et sublime de Josépha, comparée à la Judith²², ne se laisse jamais dépasser par celle d'Adeline, incarnation de la Vertu, qui fait face à Josépha.

D'autre part, Suzanne qui était ouvrière blanchisseuse à Alençon dans *La Vieille Fille* (1836), part pour Paris et choisit délibérément le statut de courtisane, en le considérant comme le seul moyen d'accomplir son ambition de s'élever dans la société, pour une fille sans naissance ni fortune comme elle. Nous pouvons la voir dans *Illusions perdues* (1843) régner dans le demi-monde parisien sous le nom de guerre Mme du Val-Noble. Elle est justement ce qu'on peut appeler le type de la courtisane ambitieuse.

Quant à la « courtisane amoureuse », la Coralie des *Illusions perdues* et l'Esther de *Splendeurs et misères des courtisanes* relèvent de cette catégorie. Coralie fait fonction d'abord de « l'Ève des coulisses²³ », qui séduit Lucien et le détache du Cénacle des artistes unis par l'amitié authentique, pour l'entraîner dans le monde du journalisme plein de vanité et de dépravation. Certes, mais son amour pour Lucien est tel qu'il se transforme en « noble amour, qui réunissait les sens au cœur et le cœur aux sens pour les exalter ensemble²⁴ ». L'auteur explique comme suit : « Cette divinisation qui permet d'être deux ici-bas pour sentir, un seul dans le ciel pour aimer, était son absolution²⁵ ». Coralie se voit donc absoudre la faute par la réalisation du rêve de l'androgynie à la manière de Swedenborg. Assimilée à « une sainte bien près d'endosser le cilice de la misère²⁶ », elle est dépeinte comme une fille qui cache sous son apparence hardie et leste, « une belle âme²⁷ » pleine de naïveté et de pudeur. En réalité, après s'être dévouée entièrement à Lucien, elle tombe malade et meurt repentie en vraie chrétienne.

Il en va de même pour Esther. Balzac la compare plusieurs fois à la Madeleine de la Bible et met l'accent sur son âme pure et innocente à force d'expressions

²² « La cantatrice [= Josépha] ressemblait à la Judith d'Allori, gravée dans le souvenir de tous ceux qui l'ont vue dans le palais Pitti, auprès de la porte d'un grand salon : même fierté de pose, même visage sublime » (*Ibid.*, p.378).

²³ *Illusions perdues*, p.418.

²⁴ *Ibid.*, p.410.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p.422.

²⁷ *Ibid.*, p.526.

telles que « divine beauté²⁸», « cri de l'innocence²⁹», et « un ange qui se relevait d'une chute³⁰». C'est son testament adressé à Lucien qui prouve le plus clairement la profondeur de son amour et son dévouement total à lui. Elle s'y compare à un chien fidèle et affirme être toujours prête à faire abnégation de soi pour assurer le bonheur de son amant. Par conséquent, Coralie et Esther, assimilées toutes les deux à une sainte ou à un ange, constituent le même type de la courtisane romantique.

Mais une lecture attentive nous permet de nous apercevoir de la différence subtile qui les distingue. Bien qu'Esther disparaisse au cours de la première moitié du roman, elle provoque par son suicide non seulement la mort de Lucien et l'échec total des trames qu'a ourdies Vautrin, mais cette mort volontaire risque aussi d'ébranler les trois grandes familles de l'Aristocratie, voire le Roi³¹. Au fond, Esther joue le rôle de pivot, autour duquel s'articulent les autres personnages principaux que sont Lucien, Vautrin, et Nucingen. Ainsi son existence constitue une des forces motrices dans ce roman. Il nous semble qu'Esther dépasse par sa complexité le cadre simple de la « courtisane amoureuse » ou le type banal de la courtisane-victime de la société. Quant à Coralie, quelque sublime que soit son amour pour Lucien, sa présence n'est qu'un de facteurs des illusions perdues de ce dernier. Comme d'autres courtisanes dont Aquilina et Euphrasie, elle reste dans un sens un personnage épisodique.

Nous allons donc analyser en détail par quoi Esther se démarque des autres courtisanes. Et ensuite, nous allons examiner Valérie Marneffe dans *La Cousine Bette*. Car sa présence deviendra elle aussi le pivot du récit, où le pouvoir féminin joue un grand rôle.

²⁸ *Splendeurs et misères des courtisanes*, p.449.

²⁹ *Ibid.*, p.457.

³⁰ *Ibid.*, p.463.

³¹ Un personnage du roman parle ainsi du procès concernant la mort d'Esther : « Ce n'est plus un vil procès criminel, c'est une affaire d'État... » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, Pléiade, t.VI, p.904). Désormais toutes les références au texte de *Splendeurs et misères des courtisanes* données entre parenthèses jusqu'à la section V renvoient à cette édition.

III La courtisane et la poésie du mal

Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac déclare : « La prostitution et le vol sont deux protestations vivantes, mâle et femelle, de l'état naturel contre l'état social » (830). Comme en témoigne la formule suivante que Carlos Herrera, alias Vautrin, adresse à Esther : « vous êtes, dans les cartons de la police, un chiffre en dehors des êtres sociaux » (460), la courtisane se définit comme un être marginal, aliéné de la société. En fait, Esther relève des filles inscrites au Bureau des mœurs, celles qui se mettent sous la surveillance et le contrôle de la police. En tant que « fille en numéro³² », pour utiliser le terme administratif de l'époque, elle est mise hors la loi, dépouillée de tous les droits civiques. Ainsi que Vautrin, ancien forçat, elle ne se soucie jamais ni de la propriété, ni de l'hérédité, ni des garanties sociales, se confiant seulement au droit naturel.

Nous pouvons donc trouver un parallèle entre Esther et Vautrin sur certains points. En tant que marginaux de la société, ils forment tous les deux une contre-société souterraine, un soubassement social qui constitue une menace morale, sociale, et politique. D'ailleurs « l'infécondité³³ » d'Esther, considérée comme un trait commun aux prostituées, entre en parallèle avec l'infertilité de l'amour homosexuel de Vautrin. Cette stérilité est pareillement susceptible de détruire le système familial. Qui plus est, le criminel et la courtisane s'attachent étroitement à l'image de la boue³⁴, chaos originel d'où naît l'énergie sauvage et anarchique. Leur existence incontrôlée et occulte constitue donc une menace terrible pour la

³² Les filles renfermées dans les maisons publiques de prostitution, n'ayant qu'un numéro d'ordre dans leur maison, ont été dénommées « filles en numéro ». Cf. Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, J.-B. Baillière, 1837, t.I, p.174.

³³ Vautrin dit à Esther : « l'amour, chez une courtisane, devrait être [...] un moyen de devenir mère, en dépit de la nature qui vous frappe d'infécondité » (613). Balzac aurait fondé cet argument par rapport à l'infécondité naturelle des prostituées, sur l'enquête de Parent-Duchâtelet. Voir la note d'Antoine Adam à l'édition Garnier Classiques de *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1987, p.245.

³⁴ Dans la scène du couvent par exemple, le narrateur compare Esther à des carpes dans « un étang bourbeux » (468) et pose une question suivante : « Les rues boueuses du Paris qu'elle avait abjuré la rappelaient-elles ? » (467). Quant à Vautrin, son nom en soi qui nous rappelle le verbe « (se) vautrer », se rattache à la boue (Cf. Wayne Conner, « Vautrin et ses noms », in *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1959, p.265).

société, d'autant plus que leur énergie vigoureuse est maintenue à l'état brut.

Le dernier trait particulier que partagent la courtisane et le criminel, c'est qu'ils sont tellement doués de l'ingéniosité du comédien, qu'ils jouent adroitement différents rôles selon les circonstances, sachant se servir de plusieurs masques. Il va sans dire que Vautrin est habile à cet art : déguisé en prêtre espagnol, non seulement il porte la soutane, mais aussi il s'approprie parfaitement le baragouin mélangé d'espagnol, l'air aimable et la politesse obséquieuse, particuliers au prêtre. Dans la prison aussi, avec « le masque de moribond » (702), il trompe les gardiens en jouant merveilleusement la comédie. Esther, de son côté, redevenue la Torpille, joue les rôles variés auprès de Nucingen, tantôt celui de la « vierge à la broderie » (577), tantôt celui de « Pompadour du prince de la Spéculation » (643), tantôt celui de « la déesse Atè, la Vengeance » (644). Ainsi la figure de la courtisane se rattache étroitement à la comédie.

En effet, Esther-la Torpille agit toujours comme une actrice devant les yeux de Nucingen, et ses mots et gestes sont tout à fait faux et bien calculés. À preuve ces passages : « Esther regarda le banquier célèbre en laissant échapper un geste d'étonnement admirablement joué » (575); « Esther fit un geste d'horreur sur la foi duquel un homme de cœur lui aurait confié sa fortune » (576). De plus, comme Maurice Ménard le fait justement remarquer³⁵, la courtisane a rapport surtout au comique et à la drôlerie. Par exemple, Balzac compare le « rat³⁶», l'ancien état d'Esther, aux personnages du théâtre comique : « il [= le rat] introduisait dans la vie un élément de gaieté, comme jadis les Scapin, les Sganarelle et les Frontin dans l'ancienne comédie » (440). Comme le confirme le discours suivant d'Esther elle-même : « C'est notre état d'être drôles » (616), la drôlerie et la gaieté du comédien sont l'apanage de la courtisane. Par ailleurs, Esther passe pour avoir « de l'esprit à faire rire des condamnés à mort » (579).

³⁵ Introduction à l'édition Garnier de *Splendeurs et misères des courtisanes*, p.L.

³⁶ D'après le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse, « On appelle rats, à l'Opéra, les fillettes qui se destinent à la danse et qui figurent dans les espaliers, les vols, les apothéoses et autres situations où leur petitesse peut s'expliquer par la perspective ». Et le « rat » qui s'expose aux mœurs dépravées, est traité comme une sorte de fille publique. Car la représentation terminée, les galants attendent les rats pour les amener au souper et les reconduire chez elles ou chez eux selon la circonstance.

Pour Balzac, cette faculté de faire rire et de savoir rire provient de la pénétration profonde et de la lucidité intuitive, celles qui sont réservées à ceux qui ont éprouvé toute la gamme de l'existence, de la plus haute opulence jusqu'à la plus basse misère, et à ceux qui ont connu les hommes à tous les étages. La courtisane comme Esther convient le mieux à ce rôle du comédien. Un personnage parle de la supériorité de cette fille : « Ne faut-il pas avoir tout connu pour créer le rire et la joie qui tiennent à tout ? » (441). Et par suite, un autre continue : « la Torpille sait rire et fait rire. Cette science des grands auteurs et des grands acteurs appartient à ceux qui ont pénétré toutes les profondeurs sociales » (442). Ainsi Esther, associée aux « grands auteurs » et aux « grands acteurs », se lie indissolublement à l'idée de la création. C'est pourquoi il n'y a pas qu'Esther qui soit assimilée à « tous les artistes de génie » (443).

Elle est donc considérée comme « artiste » ; « artiste » à la manière de Vautrin, qui se déclare lui aussi « artiste³⁷ » ou « grand poète³⁸ ». Lucien considère Vautrin comme « la postérité de Caïn » et écrit ces phrases dans son testament adressé à son mentor :

Doués d'un immense pouvoir sur les âmes tendres, ils les attirent et les broient. C'est grand, c'est beau dans son genre. C'est la plante vénéneuse aux riches couleurs qui fascine les enfants dans les bois. C'est la poésie du mal. (790)

Ces phrases se correspondent à celles qu'a écrites Sabine du Guénic comme suit : « Toutes les fleurs vénéneuses sont charmantes, Satan les a semées, car il y a les fleurs du diable et les fleurs de Dieu !³⁹ ». Ce propos concerne justement Béatrix de Rochefide qui cache « la courtisane » sous les dehors les plus aristocratiques. De même que la relation Vautrin-Lucien, Béatrix attire et détruit un jeune homme tendre et faible qu'est Calyste. Cela nous amène à penser que la courtisane balzacienne se range, elle aussi, parmi les poètes du Mal.

³⁷ *Le Père Goriot*, Pléiade, t.III, p.136.

³⁸ *Ibid.*, p.141.

³⁹ *Béatrix*, p.857.

IV La courtisane dangereuse

Comme nous l'avons examiné plus haut, le statut de courtisane et celui de criminel, situés tous les deux au même niveau sur les plans sociologique et esthétique, ont en commun des puissances à la fois créatives et destructives. Avec leur énergie incontrôlée et chaotique, ils risquent perturber l'ordre bien établi. Mais ce qui est le plus dangereux et le plus anarchique, c'est le pouvoir féminin. Car la courtisane, sachant désintégrer la personnalité masculine, menace l'autorité paternelle sur laquelle est fondée la société même.

Le corps d'Esther, traité comme un lieu de régression, attire les pulsions instinctives des hommes pour les faire dégénérer à l'état animal. Un des personnages fait mention de ce pouvoir inhérent à cette fille :

Elle tient comme une baguette magique avec laquelle elle déchaîne les appétits brutaux si violemment comprimés chez les hommes qui ont encore du cœur [...]. Il n'y a pas de femme dans Paris qui puisse dire comme elle à l'Animal : "Sors !" Et l'Animal quitte sa loge, et il se roule dans les excès [...]. (442)

Comme le montre bien le sobriquet d'Esther, la Torpille⁴⁰, malgré son apparence faible et tendre, elle peut engourdir la force des hommes et désintégrer leur identité. À ce sujet, Rastignac prédit à Vautrin : « cette fille est si attrayante qu'elle aurait engourdi l'empereur Napoléon, et qu'elle engourdirait quelqu'un de plus difficile à séduire : toi ! » (445). En fait, sa prophétie se réalise : ce fameux misogynne se laisse lui aussi subjugué par elle, quoiqu'un tout court moment.

Elle saisit cet homme [=Vautrin], lui couvrit les mains de baisers; elle employa, [...] les chatteries de ses caresses, lui prodigua les noms les plus doux, lui dit, au travers de ses phrases sucrées, mille et mille fois : *Donnez-le-moi!* avec autant d'intonations différentes; elle l'enveloppa de ses tendresses, le couvrit de ses regards avec une rapidité qui le saisit sans défense; enfin, elle finit par engourdir sa colère. (459) [C'est nous qui soulignons]

⁴⁰ D'après le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse, « Les torpilles sont des poissons faibles, indolents, sans armes », mais elles « accumulent dans leur corps et en font jaillir avec la rapidité de l'éclair le fluide électrique; elles impriment une commotion soudaine et paralysent le bras le plus robuste qui s'avance pour les saisir ».

Esther réussit alors à le rendre « sans défense » et à l'« engourdir ». Vautrin, pour sa part, s'aperçoit « comment cette fille avait mérité son surnom » et « combien il était difficile de résister à cette charmante créature » (*Ibid.*).

Ainsi le corps séduisant de la courtisane paralyse la volonté masculine et provoque le désir irrésistible. Mais en même temps, elle constitue une source de la corruption, au double sens du terme : corrompre littéralement le corps des hommes en leur transmettant une maladie vénérienne, et les dégrader moralement par son impureté. À preuve les mots que Vautrin adresse à Esther dans la citation suivante :

[...] avez-vous songé que vous le [= Lucien] dégradiez par votre impureté passée, que vous alliez corrompre un enfant par ces épouvantables délices qui vous ont mérité votre surnom, glorieux d'infamie? (454) [C'est nous qui soulignons]

Comme le montrent bien les mots soulignés ci-dessus, la sexualité féminine devient néfaste à l'homme par sa fascination irrésistible, qui l'amène toujours à la corruption et à la destruction sur le plan physique et moral.

Cette puissance se rattache étroitement à la nature que Balzac considère comme la particularité de la courtisane. Il l'explique ainsi :

Les filles sont des êtres essentiellement mobiles, qui passent sans raison de la défiance la plus hébétée à une confiance absolue. Elles sont, sous ce rapport, au-dessous de l'animal. Extrêmes en tout, dans leurs joies, dans leurs désespoirs, dans leur religion, dans leur irréligion, presque toutes deviendraient folles, si la mortalité qui leur est particulière ne les décimait, et si d'heureux hasards n'élevaient quelques-unes d'entre elles au-dessus de la fange où elles vivent. (458-459)

Comme en témoigne la citation plus haut, la mobilité de l'esprit est un aspect fondamental de la courtisane balzacienne, qui s'abandonne à tous les sentiments excessifs, obéissant seulement à ses impulsions personnelles. D'où l'image fluide, incohérente, et inconsistante de la courtisane. Dans *Ferragus*, Balzac rend mythique cette nature insaisissable en assimilant à Protée la grisette Ida Gruget :

Elle a trop de vices et trop de bonnes qualités; elle est trop près d'une asphyxie sublime ou d'un rire flétrissant; elle est trop belle et trop hideuse; elle personnifie trop bien Paris, auquel elle fournit des portières édentées, des laveuses de linge, des balayeuses, des mendiantes, parfois des comtesses impertinentes [...], elle a même donné jadis deux quasi reines à la

monarchie. Qui pourrait saisir un tel Protée ? Elle est toute la femme, moins que la femme, plus que la femme⁴¹.

De même que le Protée mythique, par la vertu de ce principe amorphe, difficile à définir et à fixer, la courtisane se dérobe éternellement à la recherche des hommes pour saisir cette image fluide. Et cette nature amorphe est due à la faculté illimitée des transfigurations, apanage de l'énergie primitive. Elle incarne donc une entité infiniment recomposée et contradictoire, une forme trompeuse de la féminité.

Or dans la société patriarcale de la France du XIX^e siècle, le rôle de la femme se réduit aux trois statuts : ceux de fille, d'épouse, et de mère, toutes soumises à l'autorité paternelle et privées de la sexualité. C'est la courtisane elle seule qui représente la sexualité féminine, cachée et refoulée au fond de l'être féminin. Car elle reste dans l'état naturel, délivrée de toutes contraintes sociales imposées par le principe masculin, telles que l'éducation, la religion, et la morale. La sexualité féminine qu'elle incarne fascine les hommes, mais les effraye en même temps par son côté obscur, d'autant que son caractère non-unifié et pluriel⁴² remet en cause violemment le principe des hommes, celui « monolithiquement unifié, analogue au phallus⁴³ ». Comme Paquita pour de Marsay dans *La Fille aux yeux d'or*, la courtisane devient « une charade vivante⁴⁴ », difficile à saisir par le paramètre masculin. Il est vrai qu'elle expose son propre corps aux hommes comme une marchandise, mais grâce à cette fuite perpétuelle, elle en vient à se procurer l'indépendance absolue, libérée du joug masculin. Il en suit que la courtisane apparaît alors comme un élément inconnu, innommable, et donc dangereux aux yeux masculins.

Ainsi la supériorité de la courtisane consiste paradoxalement à s'affirmer par la sexualité, sans appartenir à aucun homme. Cela lui permet de renverser le

⁴¹ Ferragus, Pléiade, t.V, p.851. C'est nous qui soulignons.

⁴² Luce Irigaray remarque "la pluralité" de la sexualité féminine de la manière suivante : « la femme n'a pas un sexe. Elle en a au moins deux, mais non identifiables en uns. Elle en a d'ailleurs bien davantage. Sa sexualité, toujours au moins double est encore *plurielle* » (*Ce sexe qui n'est pas un*, Minuit, 1977, p.27).

⁴³ Brinda J. Mehta, *Corps infirme, corps infâme. La Femme dans le roman balzacien*, Summa Publications, Birmingham 1992, p.6.

⁴⁴ *La Fille aux yeux d'or*, p.1090.

rapport de possession établi entre l'homme acheteur et la femme achetée, de sorte qu'elle n'est plus objet de désir, mais sujet indépendant. C'est exactement ce qu'un des viveurs balzaciens fait observer à propos d'Esther : « vous avez tous été plus ou moins ses amants, nul de vous ne peut dire qu'elle a été sa maîtresse; elle peut toujours vous avoir, vous ne l'aurez jamais » (442).

Dans l'institution du mariage sous le code civil de Napoléon, la femme appartient au mari, son corps étant regardé comme une espèce de propriété. Quant à la courtisane, grâce à son autonomie, elle récupère son propre corps et s'en dispose librement; ce qui risque d'ébranler et de subvertir l'ordre établi, fondé sur l'autorité paternelle. Là réside la virtualité de la courtisane considérée comme dangereuse pour les hommes.

V La courtisane et le réglementarisme

Comme nous l'avons vu plus haut, surtout au début de *Splendeurs et misères*, une partie intitulée *La Torpille*, publiée en 1838, Balzac décrit la figure de la courtisane plus minutieusement et plus profondément qu'avant. Comme l'indique Antoine Adam⁴⁵, cette partie doit beaucoup à l'ouvrage d'Alexandre Parent-Duchâtelet : *De la prostitution dans la ville de Paris, sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (1836). C'est une œuvre écrite par ce médecin réglementariste qui s'est efforcé de maîtriser les cloaques et d'organiser l'expulsion de l'ordure par l'étude de la physiologie de l'excrétion. Il a appliqué ce point de vue de l'hygiène publique à son étude sur la prostitution, considérée comme « un cloaque d'une autre espèce (cloaque plus immonde [...] que les autres)⁴⁶ ».

Selon Alain Corbin, Parent-Duchâtelet croit que « la prostitution est un phénomène excrémental indispensable qui protège le corps social de la maladie⁴⁷ ». Tout en acceptant la prostitution en tant que mal nécessaire, il craint sa force

⁴⁵ Antoine Adam, les notes (les pages 26, 29, etc.) à l'édition Garnier Frères de *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1964.

⁴⁶ Alexandre Parent-Duchâtelet, *op.cit.*, t.I, p.7.

⁴⁷ Alain Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Flammarion, 1982, p.16.

dangereuse; pour la neutraliser, il veut enfermer les prostituées dans les maisons closes, enregistrées à la police et autorisées par l'administration. Autrement dit, il vise à faire fonctionner le système carcéral de la prostitution publique pour faciliter la surveillance et le contrôle administratifs. Pour emprunter encore une fois la formule d'Alain Corbin, « l'histoire du réglementarisme sera celle d'un effort inlassable pour *discipliner* la fille publique; l'idéal étant la création d'une catégorie de prostituées-moniales, bonnes « travailleuses » mais automates et surtout mauvaises jouisseuses⁴⁸ ». En fin de compte, c'est un dispositif de domination et de surveillance pour changer la sexualité féminine dangereuse et chaotique en sexualité inoffensive et "saine", convenable à l'ordre social.

C'est justement ce que Vautrin essaye d'imposer à Esther. Le premier acte qu'il fait pour ôter à Esther son pouvoir dangereux, c'est lui donner une éducation aristocratique et religieuse, et lui fait recevoir le baptême catholique. Ce transfert de l'état naturel à l'état social sert à affaiblir et à dompter les énergies rebelles de la fille. Esther, après avoir retrouvé une enfance innocente dans le couvent, se purifie par le baptême et ressuscite en « une jeune fille accomplie, chaste, pure, bien élevée, religieuse, une femme comme il faut » (478). Par ce, elle est devenue une femme idéale, digne de Lucien. Mais en revanche, dépourvue de son indépendance envers l'autorité masculine, elle se voit réduite à « une chose à lui [= Lucien] » (491). Ayant perdu totalement sa nature amorphe et fuyante, elle est ramenée au type de « la courtisane amoureuse », celle attachée à un seul homme par son véritable amour. Il est vrai qu'avant même sa rencontre avec le faux prêtre, Esther est déjà devenue « la courtisane amoureuse » dont le dévouement est absolu. Mais Vautrin rend si complète sa métamorphose par ces mesures, qu'elle finit par être « l'idéal de la courtisane amoureuse » (490); ce qui tourne au profit de Vautrin.

La deuxième chose qu'il fait, c'est la séquestration de cette fille : il la force à une vie cachée aux yeux du monde dans une maison close, ne lui permettant qu'une promenade de minuit au bois de Vincennes, et en plus, sous la surveillance d'un terrible chasseur. Par ailleurs Balzac parle ainsi de la claustration : « Les

⁴⁸ *Ibid.*, p.25.

nations disparues, la Grèce, Rome, et l'Orient ont toujours sequestré [*sic*] la femme, la femme qui aime devrait se sequestrer [*sic*] d'elle-même » (597-598). Dans cette phrase, il mêle son propre rêve asiatique et son aspiration à la femme cloîtrée dans sa passion. Ce n'est qu'un fantasme des hommes qui exigent de la femme l'appartenance exclusive. En même temps, la séquestration se rapporte étroitement à l'envie des hommes d'emprisonner le corps féminin considéré comme réfractaire à leurs yeux. Par ces mesures sur le plan moral et physique, Vautrin réussit tant à fixer l'esprit extrêmement mobile de la courtisane, qu'à la condamner à l'immobilité du corps.

Désormais réduite à un instrument maniable et disponible pour assouvir l'ambition de Vautrin, Esther ne sera plus qu'une automate manœuvrée par lui. Quand elle redevient la Torpille malgré elle, la courtisane subit la surveillance sévère et le contrôle rigoureux du dernier. Ne faisant que suivre aveuglément le « programme tracé par la main fatale de l'Espagnol » (490), Esther ne peut plus se proclamer l'auteur de son destin, il ne lui reste que le titre d'acteur et celui de spectateur. Évidemment c'est Vautrin qui est son auteur, et les mots suivants, adressés à Lucien : « Je suis l'auteur, tu seras le drame » (504) sont applicables aussi bien à Esther.

De ce point de vue, nous pouvons dire que Balzac déplace l'entreprise sociologique de Parent-Duchâtelet dans son espace romanesque et la réaliser à sa manière. Car Vautrin n'a qu'à tourner à son profit ce réglementarisme, qui consiste à enfermer les prostituées dans un lieu clos et à les mettre sous la surveillance permanente pour en faire des "travailleuses disciplinées".

Il est facile d'y voir la peur fondamentale qu'inspire aux hommes la sexualité féminine qui se donne libre cours. Et de là ressort une volonté profonde de condamner la liberté des comportements sexuels des femmes. Esther représente d'une certaine manière la féminité déchirée par le pouvoir masculin qui l'a privée de la liberté afin de disposer de son corps et de son âme.

Quoique Balzac partage lui-même cette peur, il n'en maintient pas moins son sang-froid et son regard objectif. Sachant les limites du réglementarisme, il dépeint au dénouement du récit, l'échec du plan ambitieux de Vautrin, échec qu'a

provoqué le suicide inattendu d'Esther. Vautrin n'a pas pu comprendre totalement « la *nature-fille* » (604). À la différence de Lucien, auquel il s'assimile d'une façon si complète qu'il peut suivre toute l'étendue de ses pensées, Esther reste dans une certaine mesure, indomptable et insaisissable pour lui. Cela nous permet de dire que nul homme ne peut contrôler ni anéantir complètement l'énergie sauvage de la courtisane.

VI L'apparition de la courtisane intelligente

Dans *La Cousine Bette*, apparaît une courtisane plus puissante, étroitement liée au pouvoir du peuple, incarné par Bette : Valérie Marneffe. À la différence des autres courtisanes romantiques dont l'animalité et la volupté seules sont mises en relief, Valérie est douée d'un esprit d'observation remarquable et d'une intelligence profonde. L'emploi fréquent de verbes au sujet de Valérie, tels que « deviner », « juger », « reconnaître », nous laisse voir la supériorité de Valérie sur les autres⁴⁹. Après avoir examiné à fond les sentiments et les tempéraments des hommes, elle s'identifie à l'image de la femme idéale que se fait chacun d'eux. Autrement dit, elle choisit ses masques selon leur goût pour jouer une comédie. Pour Hulot, ancien Beau de l'Empire qui ignore les façons de l'amour moderne, elle joue « la comédie du sentiment moderne » (140). Quant à Crevel, bourgeois parvenu, elle se présente devant lui avec deux masques tout à fait différents :

En présence du monde, elle offrait la réunion enchanteresse de la candeur pudique et rêveuse, de la décence irréprochable, et de l'esprit rehaussé par la gentillesse, par la grâce, par les manières de la créole; mais dans le tête-à-tête, elle dépassait les courtisanes, elle y était drôle, amusante, fertile en inventions nouvelles. (192)

Comme Esther, elle peut s'appeler « artiste », caractérisée par la drôlerie et la gaieté. Crevel, pour sa part, flatté d'être l'unique auteur et spectateur de cette comédie — car il la croit jouée à son seul profit —, admire l'ingéniosité de « la

⁴⁹ Voici les exemples : « Elle avait jugé Hulot » (*La Cousine Bette*, Pléiade, t.VII, p.140); « elle avait deviné [...] les intentions [de Hulot] » (151); « elle avait reconnu le vrai caractère de cette ardente fille » (*Ibid.*); « Valérie, [...] devina d'un seul coup d'œil le caractère de cet adorateur grotesque » (191); « Mme Marneffe jugea nécessaire de bien tromper cet homme » (192) [c'est nous qui soulignons]. Désormais toutes les références au texte de *La Cousine Bette* données entre parenthèses renvoient à cette édition.

comédienne » (*Ibid.*). Pour Wenceslas, elle change la couleur de ses cheveux pour les faire valoir en contraste avec ceux de sa femme Hortense, et se pose trois mouches avec habileté pour lui inspirer les désirs ardents.

En fin de compte, toutes les actions de Valérie, même les plus étourdies, sont artificielles, fruits des mûres délibérations de l'actrice. Comme l'indique Brinda J. Mehta, jouer le rôle de la comédienne qui doit plaire aux hommes et les amuser, c'est s'approprier une image illusoire, « une image aliénante qui la dépossède de sa propre identité⁵⁰ ». Cela provoque sa propre dévalorisation, certes, mais c'est Valérie elle-même qui prend l'initiative de cette comédie. Elle peut porter ou enlever un masque à sa guise. C'est là que réside la différence entre elle et Esther.

À témoin la scène de la parodie où Valérie joue la femme vertueuse devant Crevel. Fort frappé par « la majesté de la vertu » (330), ce dernier a promis à Mme Hulot de lui prêter une somme de deux cent mille francs. Ayant appris cela, Valérie se transfigure soudain en une femme repentie :

Elle se retourna fière comme une femme vertueuse, et, les yeux humides de larmes, elle se montra digne, froide, indifférente. « Laissez-moi, dit-elle en repoussant Crevel. Quel est mon devoir?... d'être à mon mari. Cet homme est mourant, et que fais-je? Je le trompe au bord de la tombe. [...] Je vais lui dire la vérité, commencer par acheter son pardon, avant de demander celui de Dieu. Quittons-nous!... Adieu, monsieur Crevel!... reprit-elle debout en tendant à Crevel une main glacée. [...]

Crevel pleurait à chaudes larmes.

« Gros cornichons! s'écria-t-elle en poussant un infernal éclat de rire, voilà la manière dont les femmes pieuses s'y prennent pour vous tirer une carotte de deux cent mille francs! (335)

Après cette scène, elle réussit à le persuader de manquer à sa parole envers Mme Hulot. La vertu simulée l'emporte donc sur la sublime vertu incarnée par la dernière. Celle-ci, de son côté, a beau imiter la coquetterie de Valérie; elle est obligée d'avouer : « Je jouais, [...] bien mal mon rôle » (330). Ainsi Valérie est capable d'endosser diverses sortes de féminité, tout en gardant ses distances. Cela nous permet de la qualifier elle aussi de Protée féminin, dont l'énergie chaotique possède une faculté illimitée de transfigurations.

⁵⁰ Brinda J. Mehta, « La prostitution ou cette triste réalité du corps dans *La Cousine Bette* », in *Nineteenth-Century French Studies*, volume 20, No.3 & 4, spring-summer, 1992, p.307.

Or à l'époque de l'absence du Père après la Révolution⁵¹, Napoléon, héros idéal de l'auteur lui-même, pouvait lui seul assumer cette fonction paternelle. De sorte que la déchéance de l'Empire, et puis la mort de Napoléon (1821) ont entraîné la perte irréparable de la Paternité. Dans les années 40 où le récit se déroule, il ne reste plus que les vieillards impuissants : le baron Hulot, ancien officier de Napoléon, réduit à « un tempérament » (346), Crevel, bourgeois vulgaire dont le ridicule tout seul est mis en relief⁵², et le maréchal Hulot, ancien héros des Bleus, dont la surdité symbolise surtout son affaiblissement. Les jeunes gens comme Wenceslas Steinbock, appelé « grand artiste par la parole » (245) et Victor Hulot, compté parmi les gens que l'auteur nomme « des cercueils ambulants » (97), sont aussi marqués du sceau de la même impuissance. En fait, ils incarnent le temps où ils vivent, le règne de Louis-Philippe où la parole vaine remplace l'action⁵³.

C'est à ce moment-là que le pouvoir féminin vient usurper celui de la Paternité. À preuve Valérie qui est dépeinte comme une femme d'action, remplaçant les hommes impuissants. Jusque-là, ceux qui étaient comparés à Napoléon, ce sont Vautrin et Nucingen, représentants du principe masculin en tant qu'hommes d'action⁵⁴. Mais c'est au tour de Valérie de se voir comparer à Napoléon⁵⁵.

Qui plus est, elle n'est pas seulement l'objet du désir masculin, mais elle acquiert aussi le statut de sujet du désir, capable de s'exprimer. Sa volonté de la puissance se révèle dans le discours suivant qu'elle adresse à Wenceslas, après lui

⁵¹ Un personnage de *Mémoires de deux jeunes mariées* déplore ainsi : « En coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille » (Pléiade, t.I, p.242).

⁵² Par exemple, Crevel est dépeint ainsi : « il insérait le pouce de l'autre main dans l'entourure de son gilet d'un air coquet, en minaudant de la tête et des yeux. Cette autre *mise en position* était due à la railleuse Valérie qui, sous prétexte de rajeunir son maire, l'avait doté d'un ridicule de plus » (321).

⁵³ C'est Hulot lui-même qui déplore cet état de chose : « Ils font des combats de paroles où les discours sont comme des charges de cavalerie qui ne dissipent point l'ennemi ! On a substitué la parole à l'action » (95).

⁵⁴ Vautrin est nommé le « Bonaparte » dans le monde des criminels (*Le Père Goriot*, p.208), tandis que Nucingen, « le Napoléon de la finance » (*César Birotteau*, Pléiade, t.VI, p.241).

⁵⁵ « Entre ces trois passions absolues, l'une appuyée sur l'insolence de l'argent, l'autre sur le droit de possession, la dernière sur la jeunesse, la force, la fortune et la primauté, Mme Marneffe resta calme et l'esprit libre, comme le fut le général Bonaparte, lorsque au siège de Mantoue il eut à répondre à deux armées en voulant continuer le blocus de la place » (213) [c'est nous qui soulignons].

avoir commandé un groupe en bronze de Samson :

Faites Dalila coupant les cheveux à l'Hercule juif!... [...] Il s'agit d'exprimer la puissance de la femme. Samson n'est rien, là. C'est le cadavre de la force. Dalila, c'est la passion qui ruine tout. (259-260)

Les paroles ci-dessus de Valérie font effet sur le lecteur, d'autant plus que le premier groupe créé par Wenceslas est celui « Samson déchirant un lion » (92), symbole de la masculinité et de la virilité. D'où se dégage nécessairement le thème de la castration : tous les hommes autour d'elle se transforment en bêtes apprivoisées. Non seulement les vieillards tels que Hulot et Crevel sont castrés et anéantis par elle, mais aussi Henri Montès qui était si souvent comparé à « un satyre » et à « un jaguar », est réduit à « un mouton ». La « prodigieuse machine » (194) qu'inventent Valérie et Bette, c'est précisément la machine terrible à dévorer les êtres masculins.

La particularité de Valérie ressort plus vivement par la comparaison avec l'héroïne du *Succube*. *Le Succube* fait partie des *Contes drolatiques*, rédigés parallèlement à *La Comédie humaine*, où Balzac raconte des histoires du Moyen Âge ou du XVI^e siècle à la manière de Rabelais avec la langue pseudo-archaïque. En ce conte, il s'agit du dossier judiciaire sur une femme appelée Zulma qui fut condamnée à un autodafé malgré son innocence en vertu de l'inculpation du Succube. Ainsi que Valérie, son corps séduisant provoque un désir trop puissant pour ne pas menacer l'intégrité du sujet masculin. C'est la raison pour laquelle Zulma devient une force dangereuse à exorciser. Mais à la différence de Valérie, il ne lui est permis d'énoncer aucun discours dans ce conte, bourré de témoignages des "victimes" masculines. En somme, comme l'indique Catherine Nesci, « Zulma-femme-démon ne saurait être le sujet du discours⁵⁶»; celle-ci étant vouée seulement à l'objet du désir et du fantasme masculins. Valérie, par contre, se procure la force du logos, apanage de l'autre sexe, et s'impose comme le sujet du discours de désir.

⁵⁶ Catherine Nesci, « *Le Succube* ou l'itinéraire de Tours en Orient », in *L'Année balzacienne* 1984, p.279.

VII La montée du pouvoir féminin et son élimination

L'usurpation de Valérie sur le pouvoir masculin ne s'arrête pas là. Dans le domaine économique aussi, elle s'approprie ce pouvoir. Comme nous l'avons vu, Valérie, dénommée « la courtisane mariée », s'oppose à Josépha, appelée « la vraie courtisane ». Josépha, qui a été achetée par Crevel à l'âge de 15 ans et élevée au profit de ce dernier, se voit réduite à une marchandise qui circule entre les mains des hommes. Le corps de la femme, s'inscrivant dans la relation structurelle de l'offre et de la demande, peut être converti en monnaie en fonction de sa valeur d'échange. Balzac décrit la relation entre Crevel et sa maîtresse qui se substitue à Josépha en ces termes financiers :

Orosmane-Crevel avait un marché *ferme* avec Mlle Héloïse; elle lui devait pour cinq cents francs de bonheur, tous les mois, sans reports. Crevel payait d'ailleurs son dîner et tous les *extra*. Ce contrat à primes, car il faisait beaucoup de présents, paraissait économique à l'ex-amant de la célèbre cantatrice. (158)

Ici se produit la réification de la femme. Brinda J. Mehta le dit très justement : « L'échange qui dévalorise la femme en la réduisant à un signe, à une fonction, soutient, par contre, la psyché masculine qui voit sa propre valeur reflétée dans le prix accordé à la femme⁵⁷ ».

Il est vrai que Valérie est aussi impliquée dans le même système : c'est toujours Crevel qui lui propose d'échanger une inscription de huit mille francs de rente viagère contre cinq ans de constance. Mais loin de consentir à ce marché, elle tire de lui une suite de concessions pour en arriver à obtenir le statut de la femme légitime de Crevel, devenu maire et officier de la Légion d'honneur, plus l'obtention de quatre-vingt mille francs de rente. C'est sa propre volonté qu'elle a résolu de « faire métier et marchandise de sa beauté » (186). Quoiqu'elle expose volontairement son corps au regard masculin comme un objet à vendre, elle évalue et calcule, de son côté, la valeur utilitaire des hommes et mène leur désir à son gré.

⁵⁷ Brinda J. Mehta, « La prostitution ou cette triste réalité du corps dans *La Cousine Bette* », p.314.

Or dans la société patriarcale, l'Argent est traditionnellement réservé aux hommes, si bien que s'établit l'équivalence de l'argent et du phallus⁵⁸. Cette homologie est merveilleusement illustrée dans *Eugénie Grandet* : trois femmes (Eugénie, sa mère, et Nanon) sont complètement exclues de la circulation de l'Argent, alors que le père Grandet accapare tout or. Ce qui constitue la source de l'autorité paternelle. Quant à Valérie, non seulement elle dépense d'immenses fortunes, mais aussi elle fait des économies et se lance dans des spéculations, bien que par l'intermédiaire de Crevel. De même que le père Grandet qui compte son or toutes les nuits, tous les matins elle s'amuse avec Bette à « recompter ensemble les intérêts grossissants de leurs trésors respectifs » (200). Cela nous permet de dire qu'elle acquiert le pouvoir de l'Argent, c'est-à-dire, celui du phallus. Par ce, Valérie acquiert l'indépendance et l'autonomie sur le plan moral et économique, libérée du joug masculin.

Étant donné que l'engagement de la femme dans le domaine économique peut perturber l'équilibre de l'ordre social et le mettre en péril, Valérie constitue une menace terrible pour la société fondée sur le principe masculin. Devant ce danger, il n'existe aucun défenseur mâle, puisque tous les hommes sont dévirilisés, réduits à l'impuissance. D'où la nécessité de l'intervention de Vautrin, incarnation du principe masculin, bien que son intervention soit faite d'une manière indirecte par l'entremise de Mme Nourisson, son émissaire. Certes, Vautrin, en tant que révolté et hors-la-loi, accuse la société sans principes. Mais il n'en accepte pas moins les conditions actuelles. Il a l'intention de conquérir la société, en passant entre les mailles du réseau de code, mais pas de renverser tout à fait l'ordre établi. Aussi sa « dernière incarnation », où il se métamorphose en chef en police, n'a-t-elle rien d'étonnant. Par contre, le pouvoir féminin risque de bouleverser la base même de la société, de par ses attaques contre le pouvoir paternel.

Il est donc naturel que Victorin demande du secours auprès de Vautrin qui est devenu le chef de la Sûreté. C'est pourquoi Valérie doit être sévèrement punie par les mains d'Henri Montès, seul représentant de la virilité dont la surabondance

⁵⁸ Voir Lucienne Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans la Comédie humaine*, Klincksieck, 1976, pp.147-148.

était tant soulignée à l'avance par l'auteur. Quoiqu'il ait été castré au sens figuré du terme pendant un certain temps, il est redevenu « tigre » (419) après avoir constaté de ses propres yeux les preuves de la trahison de Valérie, celles que fournit la Nourrison.

Puisque dans la société parisienne, « la beauté, c'est le plus grand des pouvoirs humains » (233), enlever à la femme de sa beauté signifie neutraliser sa puissance. Il en résulte que la destruction physique devient le meilleur moyen de sanctionner Valérie. La sexualité féminine, en particulier, considérée comme la source d'un grand péché, doit être irrévocablement condamnée. C'est le médecin Bianchon qui dépeint minutieusement la dégénérescence du corps féminin :

La pauvre créature, qui, dit-on, était jolie, est bien punie par où elle a péché, car elle est aujourd'hui d'une ignoble laideur, [...] ses dents et ses cheveux tombent, elle a l'aspect des lépreux, elle se fait horreur à elle-même; ses mains, épouvantables à voir, sont enflées et couvertes de pustules verdâtres; les ongles déchaussés restent dans les plaies qu'elle gratte; enfin toutes les extrémités se détruisent dans la sanie qui les ronge. (429)

D'ailleurs l'auteur s'obstine à décrire ce spectacle effrayant, en qualifiant Valérie d'« amas de pourriture » ou d'« infâme et infecte moribonde » (431). D'autre part, Crevel, bien qu'il soit infecté par la même maladie vénérienne, Balzac ne touche pas un seul mot de sa transfiguration horrible. Une pareille cruauté envers un personnage féminin de la part de l'auteur peut être imputée aux exigences du lectorat. Balzac devait se conformer au goût des lecteurs de roman-feuilleton pour le mélodrame moralisateur⁵⁹. Certes, mais la raison profonde vient de ce que Valérie transgresse la Loi convenue de la société patriarcale.

Si le corps de Valérie est dépeint dans sa pourriture à un tel point, c'est que cette incarnation de la sexualité féminine, s'assimilant à l'ordure du corps social, doit être ramenée à son état originel lié à la souillure et à l'immondice. Au regard masculin, le corps de Valérie devient justement ce que Julia Kristeva appelle « l'abject⁶⁰ ». Il attire le désir des hommes et à la fois les épouvante, en les jetant

⁵⁹ *La Cousine Bette* est publié dans *Le Constitutionnel* sous forme de roman-feuilleton du 8 octobre au 3 décembre 1846. Voir à ce sujet, René Guise, « Balzac et le roman-feuilleton », in *L'Année balzacienne* 1964.

⁶⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, 1980, p.10.

dans le mouvement oscillatoire appel-répulsion, répulsion-appel. Ainsi cette puissance féminine incarnée par Valérie apparaît aux yeux des hommes, y compris Balzac lui-même, comme quelque chose d'inquiétant à conjurer et à éliminer. Surtout dans les années 40, époque où se manifeste l'impuissance des hommes, le pouvoir féminin est susceptible de constituer une menace plus réelle et plus mortelle pour l'ordre établi. C'est pourquoi Valérie se montre comme la plus dangereuse des courtisanes dans *La Comédie humaine*; autrement dit, celle que l'auteur doit éliminer à tout prix par la mort cruelle.

*
* *
*

Cette notion balzacienne sur la courtisane, teintée de misogynie, sera héritée par la littérature décadente, comme le prouve le dénouement de *Nana* de Zola, où est dépeinte aussi la pourriture du corps de la courtisane. De plus, les écrivains décadents auront tendance à pousser plus avant le pessimisme qui couvre *La Cousine Bette*, et à ne regarder le pouvoir féminin que sur son côté macabre. Par contre, quoiqu'il peigne le pouvoir funeste de la féminité, Balzac reconnaît en même temps le dynamisme et la vitalité de la courtisane, et au sujet de Valérie en particulier, il apprécie sa perspicacité et son jugement synthétique, de telle sorte qu'il assimile sa capacité, nous l'avons vu, à celle de Napoléon. D'ailleurs un chef-d'œuvre d'art ne peut pas se produire sans la présence de Bette, qui insuffle son énergie vigoureuse à l'artiste fainéant Wenceslas⁶¹. Ainsi le pouvoir féminin est aussi regardé comme indispensable à la création.

Balzac a certainement peur de la virtualité de la sexualité féminine, incarnée par la courtisane; mais en même temps, il admet cette force énergétique comme créative et positive, la mettant au-dessus des critères moraux basés sur l'opposition du bien et du mal, ou celle de la vertu et du vice. À témoin Adeline et Hortense, deux présences qui se mettent du côté de la Vertu, ne pouvant plus être prises pour l'idéal féminin ni l'objet de la passion des grands hommes; c'est

⁶¹ Sur ce point, Balzac affirme que si Wenceslas n'avait pas rencontré Lisbeth, « il n'aurait certes pas travaillé, l'artiste ne serait pas éclos » (110).

Valérie, représentant le Mal et le Vice, qui se charge de ce rôle. Car en Mme Marneffe il y a « l'Esprit dans la Forme », alors qu'Hortense n'est qu'« une belle chair » (256). D'ailleurs la vertu d'Adeline est identifiée au vice⁶², et le Vice se voit assimilé au Génie⁶³.

D'où la figure de la courtisane, tout à fait originale de Balzac, celle qui est irréductible à une nature unifiée, dépassant les deux catégories de la courtisane romantique, que nous avons mentionnées au début. C'est là que réside la fascination irrésistible qu'exerce la courtisane dans *La Comédie humaine*. Balzac sait donc tracer une conception plus complexe de la courtisane, en dégageant aussi l'énergie de celle-ci. Par ailleurs comme nous l'avons examiné, Balzac fait de Valérie le sujet du discours de désir; ce qui nous amène à penser qu'il est dans un sens, le précurseur du féminisme moderne, au même titre que George Sand. C'est par ces facteurs que la courtisane de Balzac se démarque de celles des autres écrivains, concluons-nous.

(Texte reçu le 24 novembre 2005)

⁶² L'auteur condamne ainsi la douceur et la soumission absolues d'Adeline : « Les sentiments nobles poussés à l'absolu produisent des résultats semblables à ceux des plus grands vices » (124).

⁶³ « Le Vice n'obtient pas facilement ses triomphes; il a cette similitude avec le Génie » (186).