

La figure de la courtisane dans *Les Marana* de Balzac

La nouvelle de Balzac, intitulée *Les Marana*, a été publiée dans la *Revue de Paris* en décembre 1832 et en janvier 1833. L'énoncé du projet de ce récit apparaît dans l'album *Pensées, sujets, fragments* : « Une femme tuant son mari qui a fait un crime ignoble et qui, en mourant sur l'échafaud, déshonorerait ses enfants¹⁾. » Ainsi après avoir fixé le dénouement par avance, Balzac a travaillé à reculons, comme le suppose Pierre Citron²⁾. Pourquoi l'auteur a-t-il inventé pour cette « femme tuant son mari », le personnage de Juana, rejeton des Marana, les Marana étant une lignée de courtisanes, transmettant leurs rang et descendance de mère en fille? Ne se reflète-t-il pas là l'aspect dangereux et violent de la courtisane que Balzac, nous semble-t-il, se construit dans l'esprit? Le but de cet essai sera donc de voir en quoi consiste cette violence féminine dans cette œuvre, et nous pourrons alors cerner la figure courtisanesque chez Balzac.

I. La courtisane par rapport à l'orientalisme balzacien

L'intrigue de la nouvelle se divise en trois parties. D'abord, le récit commence à Tarragone en 1811, lors de la prise de la ville par l'armée napoléonienne. Montefiore, officier du 6^e de ligne séduit alors Juana, puis celle-ci, par le biais de sa mère qui intervient en la matière, se marie avec Diard, collègue de Montefiore. Puis le récit présente un résumé de la vie de 15 ans que Juana mènera à Paris après ce mariage

1) Honoré de Balzac, *Pensées, sujets, fragments*, dans *Œuvres complètes*, Club de l'honnête homme, t. 24, 1956, p. 677.

2) Pierre Citron, Introduction à l'édition Pléiade (Gallimard) des *Marana*, t. X, 1979, p. 1018.

malheureux. Enfin surgissent deux meurtres, celui de Montefiore par la main de Diard et celui de Diard par son épouse Juana — ces meurtres prenant pour lieu Bordeaux. Mais dans la partie centrale, Juana y est représentée moins comme une courtisane que comme un type de femme mal mariée, dont les sentiments maternels envers ses enfants se voient, eux seuls, mis en relief. Ce qui se rapporte le plus au sang de la courtisane parmi ces trois épisodes, c'est le premier, rattaché en profondeur au rêve balzacien de l'Orient. Car, comme le fait remarquer Pierre Citron³⁾, la notion de l'Orient englobe même celle de l'Espagne dans *La Comédie humaine*. En fait, il n'est pas difficile de trouver une grande ressemblance entre la scène où Montefiore aperçoit Juana à une fenêtre et le texte de *L'Opium*, article publié dans *La Caricature* en 1830, où le jeune Balzac nous raconte son rêve de l'Orient. En témoignent les deux citations suivantes :

Montefiore, resté seul, aperçut en face du couvent la maison d'un marchand de draperies d'où partit un coup de feu tiré sur lui, au moment où, la regardant de haut en bas, il y fut arrêté par une foudroyante œillade qu'il échangea vivement avec une jeune fille curieuse, dont la tête s'était glissée dans le coin d'une jalousie⁴⁾.

Et, pour trois francs vingt-cinq centimes, ils [= les mangeurs de l'opium] se transportaient à Cadix ou à Séville, grimpaient sur des murs, y restaient couchés sous une jalousie, occupés à voir deux yeux de flamme, — une Andalouse abritée par un store de soie rouge [...]. Puis, tout à coup, en se retournant, ils se trouvaient face à face avec le terrible visage d'un Espagnol armé d'un tromblon bien chargé!...⁵⁾

Les textes ci-dessus ont en commun deux particularités : le regard

3) Pierre Citron, « Le rêve asiatique de Balzac », in *L'Année balzacienne* 1968, p. 310.

4) Balzac, *Les Marana*, Pléiade, t. X, 1979, p. 1041. C'est nous qui soulignons. Toutes les références au texte des *Marana* données entre parenthèses ici renvoient à cette édition.

5) Balzac, *L'Opium*, dans *Œuvres diverses*, Pléiade, t. II, 1996, p. 815. C'est nous qui soulignons.

ardent d'une femme et le tromblon dirigé sur son amoureux. En somme, la volupté et le danger de la mort s'y croisent et s'y rattachent étroitement. D'ailleurs le terme « jalousie » signifiant « volet mobile » dans ces deux cas, ne manque pas de nous évoquer le sens premier du mot. En réalité, Perez de Lagounia, tuteur de Juana, la séquestre dans une chambre secrète afin de ne pas l'exposer au regard des hommes⁶⁾. L'écriture du début des *Marana* émane donc d'un imaginaire véhiculé par le rêve balzacien de l'Orient, dont se dégagent trois constantes : la passion totale, liée à l'idée de sensualité, la claustration jalouse, et le danger mortel⁷⁾.

Or dans les *Scènes de la vie militaire des Etudes de Mœurs*, figure une nouvelle qui a pour cadre l'Égypte : *Une passion dans le désert* (1830). Balzac y dépeint l'amour étrange d'un soldat napoléonien pour une panthère. Devenu intime avec cette bête, le soldat lui donne le surnom de sa première maîtresse, Mignonne. Bien que le vrai nom de celle-ci devienne Virginie dans l'édition définitive de Furne (1846), l'auteur, dans le texte original de l'édition Delloye et Lecou (1837), la nomme la Marana au lieu de Virginie⁸⁾. Ne s'agirait-il pas là —en partie— de cette raison que la jalousie « si atroce⁹⁾ » de la maîtresse du soldat correspond bien à « une jalousie plus forte que ne l'étaient tous ses amours ensemble [= de la Marana] » (1050)? Qui plus est, ainsi que Virginie, la Marana menace Montefiore avec un poignard. Il n'est pas donc étonnant de voir l'identification de ces deux personnages¹⁰⁾. Les osmosesthématiques entre les deux nouvelles ne s'arrêtent pas là. La panthère Mignonne, étant envisagée comme « courtisane impérieuse¹¹⁾ »

6) Balzac suggère au lecteur le caractère jaloux de Lagounia en faisant mention deux fois de Bartholo, personnage jaloux auprès de sa tutrice Rosine dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais.

7) Cf. Pierre Citron, « Le rêve asiatique de Balzac », pp. 309–311.

8) Balzac, *Une passion dans le désert*, Pléiade, t. VIII, 1977, p. 1844 (variante b de la page 1231).

9) *Ibid.*, p. 1228.

10) On peut trouver deux autres coïncidences entre le soldat d'*Une passion dans le désert* et Diard. Premièrement, de même que le premier qui est seulement nommé « Provençal », Diard est « Provençal né aux environs de Nice » (1040). Deuxièmement, ainsi que le premier, amputé de la jambe, Diard est « menacé de perdre une jambe » (1070). On pourrait interpréter cette amputation comme une métaphore sexuelle.

11) *Une passion dans le désert*, p. 1226.

ou « sultane du désert¹²⁾ », a une affinité certaine avec la courtisane la Marana, comparée elle aussi à « une reine absolue » (1046). De même que Léon-François Hoffmann établit des parallélismes entre la panthère Mignonne et la Paquita de *La Fille aux yeux d'or*¹³⁾, nous pouvons considérer que la volupté et la férocité, incarnées par cette bête, sont l'apanage même des Marana mère et fille.

D'autre part, les caresses que le soldat d'*Une passion dans le désert* fait à la panthère avec la pointe de son poignard et le meurtre de la bête par un coup de poignard, pourraient être interprétés comme une métaphore sexuelle. Le poignard faisant fonction de phallus en même temps que d'arme offensive, comme l'indique Janet L. Beizer¹⁴⁾, ce sont des impulsions à la fois érotiques et destructives qui poussent le soldat à l'acte ultime. Cela nous amène à penser que, s'il plonge son poignard dans le cou de Mignonne, de peur qu'elle ne le dévore, ce serait à cause de son angoisse de se voir dévoré et castré par la sexualité féminine. Dans *Les Marana*, au contraire, c'est la Marana qui brandit un poignard. Elle saute avec « l'agilité d'une tigresse » (1063) sur le poignard de Perez, le lui arrache des mains, et prend Montefiore avec « un bras de fer » (1065) pour le viser de ce poignard devenu sien au cœur. Quant à l'Italien, loin de lui résister, il ne fait que tomber sans force aux pieds de Juana. On voit là la subversion totale des rôles de deux sexes, subversion opérée par l'opposition de la relation soldat-panthère¹⁵⁾. En outre, « la lame du poignard, dont les rayons luisants l'aveuglaient [= Montefiore] » (1064), nous rappelle infailliblement l'aveuglement investi du complexe d'Œdipe. D'où naît le danger immédiat de la castration chez Montefiore. C'est ainsi que la Marana, munie du poignard, se procure le pouvoir phallique pour en disposer à sa guise.

Le soldat d'*Une passion dans le désert*, étant qualifié d'« une de ces

12) *Ibid.*

13) Léon-François Hoffmann, « Mignonne et Paquita », in *L'Année balzacienne 1964*.

14) Janet L. Beizer, *Family Plots, Balzac's Narrative Generations*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, pp. 77-78.

15) Nous pouvons trouver une coïncidence entre les « victimes » des deux nouvelles. De même que la panthère entame la cuisse du soldat avec ses dents aiguës, Montefiore mord le bras de la Marana.

têtes intrépides, marquées du sceau de la guerre¹⁶⁾ », apparaît comme le héros d'« une épopée¹⁷⁾ ». Tandis que Montefiore et Diard ne sont pas tous les deux des militaires professionnels à part entière, mais officiers moitié militaires, moitié civils. Cette hybridité professionnelle les entraînera à l'affaiblissement de leur masculinité. Surtout Montefiore se démarque des autres par sa beauté et sa poltronnerie, voire sa lâcheté¹⁸⁾. Le récit commence en effet après la mort du capitaine Bianchi, un de « ces hommes d'énergie » (1038) dans le 6^e de ligne, dont la bravoure est dépeinte ailleurs dans les *Contes bruns*, publiés au même moment que *Les Marana*¹⁹⁾. Comme le prouve l'incipit des *Marana*, son temps diégétique est justement « un premier moment de trouble et de désordre à la prise de Tarragone » (1037). Ainsi pour emprunter la phrase d'Owen Heathcote, « Loin de fournir un épisode de la glorieuse épopée napoléonienne, [...] *Les Marana* racontent plutôt [...] la déchéance physique et professionnelle masculine²⁰⁾. » Il s'agit donc de la crise de la masculinité et de la virilité. A preuve le corps de Montefiore, marqué des signes de la féminité, comme le montrent les expressions qui le concernent, telles qu'« un des plus jolis garçons », « l'une des plus belles figures », et « proportions délicates » (1039). Au sujet de sa toilette si soigneusement préparée pour se rendre chez Juana, l'auteur donne l'explication suivante : « en semblable occurrence, la plupart des hommes sont aussi femmes qu'une femme » (1054). Juana elle-même, après avoir deviné le vrai caractère de son amant, dit avec dédain : « Il est trop lâche, je n'en veux pas pour époux, fût-il dix fois plus beau » (1065). En un mot, toute la valeur de Montefiore et sa

16) *Une passion dans le désert*, p. 1219.

17) *Ibid.*, p. 1220.

18) Son sobriquet « *capitaine des corbeaux* » (1039) prouve sa pusillanimité aussi bien que sa beauté. Car à peine qu'il sent la poudre, il fuit les coups de fusil à tire-d'aile, ce qui fait penser aux corbeaux. En même temps, le signifiant de « corbeaux » rappelle « corps beaux ».

19) Dans *Une Conversation entre onze heures et minuit* des *Contes bruns* (1832) [recueil des trois auteurs, Balzac, Philarètes Chasles, et Charles Rabou], un personnage raconte un épisode du capitaine Bianchi qui a tué une sentinelle espagnole avec un sabre et en a mangé le cœur, d'après les conditions du pari fait avec son collègue. (*Contes bruns*, Marseille, Laffitte Reprints, 1979, pp. 9-13)

20) Owen Heathcote, « « Les Marana », ou la femme-écran », in *Balzac et la nouvelle-III, L'École des lettres second cycle, 2002-2003*, N° 13, 2003, p. 144.

raison d'être se réduisent à la beauté du corps féminisé. Cela nous autorise à dire que Montefiore, dépourvu de virilité, est un homme castré au sens symbolique du terme.

Bien que les Marana fassent leur apparition dans une ambiance tout à fait orientale, Montefiore a un profil différent de celui de la figure masculine censée incarner « les rêves de despotisme et d'autocratie²¹⁾ », rêves sur lesquels se fonde l'orientalisme balzacien. Et la figure de la courtisane dans cette nouvelle ne se présente pas, au fond, comme une femme typiquement orientale à la fois « esclave et souveraine²²⁾ », mais comme une souveraine absolue, qui risque d'entamer l'intégrité de la personne masculine par sa force castratrice. En ce point les Marana se différencient des autres femmes orientales dans *La Comédie humaine*.

II. Le « regard phallique » de la courtisane

Le récit se déroule, on l'a vu, à partir de la scène où Montefiore aperçoit une charmante jeune fille à une fenêtre. *La Comédie humaine* abonde en situations similaires, dont notamment l'ouverture de *La Maison du chat-qui-pelote* (1830) : un jeune peintre, debout au petit matin devant une vieille maison d'un marchand de draperies, guette avec patience l'apparition à la fenêtre d'une tête de jeune fille. Celle-ci, en tant qu'objet du regard masculin, se met dans une position sans défense « d'être vue en déshabillé²³⁾ ». Ce regard, étroitement lié avec le désir sensuel et celui de la possession, peut se définir comme « regard phallique », pour reprendre la formule de Luce Irigaray²⁴⁾. D'autre part, dans *Les Marana*, c'est Juana elle-même qui jette le premier regard à Montefiore avant qu'il ne s'en aperçoive. Il reçoit d'elle « une foudroyante œillade », regard qui s'accompagne d'un adjectif associé à la brutalité et à la violence de la foudre, apanage de la masculinité. D'ailleurs viennent les phrases suivantes juste après cette scène : « Tarragone violée, les cheveux épars, à demi nue, ses rues flamboyantes, inondées de soldats français tués ou tuant, valait bien un regard,

21) Pierre Citron, « Le rêve asiatique de Balzac », p. 336.

22) *Ibid.*, p. 333.

23) Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, Pléiade, t. I, 1976, p. 43.

24) Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Minuit, 1974, p. 53.

le regard d'une Espagnole intrépide » (1041–1042). Ainsi la ville de Tarragone, attaquée et prise par l'armée française, est personnifiée comme une femme violée. Cependant le regard fixé sur ce spectacle, ce n'est plus le regard d'un être mâle, mais celui « d'une Espagnole intrépide ». Là se produit l'intériorisation du « regard phallique » chez Juana. Montefiore, mis en place dans le statut de l'objet du regard, ne peut s'empêcher de tomber dans la passivité, voire dans sa propre dévalorisation. Ce rapport de forces visuelles entre les deux amants restera le même jusqu'à la fin, puisque l'affaire de cœur se développera toujours sous l'initiative de Juana. La révélation de sa présence, par exemple, malgré tant de soins scrupuleux de Lagounia pour la cacher, est imputable à sa curiosité à elle : elle veut regarder le bel officier de derrière la tapisserie. De même dans la scène suivante, alors que Montefiore se contente de « lancer un coup d'œil à la dérobée » (1045) sur elle, Juana, de son côté, le regarde en face avec « les yeux pétillants » (*ibid.*). En effet, son regard plein d'énergie et d'ardeur est fréquemment mentionné tout au long de la nouvelle. Nous pouvons citer à titre d'exemple ces phrases :

Il [= Montefiore] reconnut le sang des Marana dans l'oeillade que la jeune fille avait échangée avec lui à travers la jalousie, dans la ruse qu'elle venait d'employer pour servir sa curiosité, dans le dernier regard qu'elle lui avait jeté. (1051) [C'est nous qui soulignons]

Par ailleurs comme on le voit clairement dans cette citation, Juana se caractérise par sa curiosité, si bien que Balzac la qualifie à plusieurs reprises comme « une jeune fille curieuse ». Cela revient à dire que chez elle, le désir de voir et celui de savoir, la vision et la connaissance, sont intimement liés. Citons là ce que dit Peter Brooks de la culture moderne de l'Occident :

The relation to another body is repeatedly presented in visual terms, and the visual as applied to the body is often highly eroticized, a gaze subtended by desire. The desire can be a desire to possess, and also a desire to know; most often the two are inter-

mingled, sometimes indistinguishable²⁵⁾.

Le regard de Juana, porté sur Montefiore, s'articule profondément sur les liens indissolubles entre la vision, le désir de possession, et celui de la connaissance, comme le constate Peter Brooks. Le critique fait remarquer aussi que « While the bodies viewed are both male and female, vision is typically a male prerogative, and its object of fascination the woman's body²⁶⁾ ». Chose curieuse pour *Les Marana*, cette observation de Peter Brooks se voyant les pôles inversés, c'est Juana qui figure le sujet regardant, tandis que le corps féminisé de Montefiore voit son être réduit à n'être qu'un objet de fascination. Là encore nous avons droit à l'interversion des rôles de deux sexes. De plus, le corps de Montefiore est prédestiné à la fragmentation, voire à la mort, comme le connote la phrase suivante : « Une blessure qui lui eût déformé le nez, coupé le front, ou couturé les joues, aurait détruit l'une des plus belles figures italiennes » (1039). Dans cette citation, les parties physiques telles que le nez, le front, et les joues, se détachant de l'ensemble du visage, risquent de provoquer la fragmentation et la décomposition du corps. Il est tentant de penser que cette phrase prévient le lecteur de la désintégration de la personnalité masculine par le « regard phallique » de la femme. Cette force du regard provient justement du « sang des Marana », comme le reconnaît bien Montefiore dans la scène que nous venons de citer. Autrement dit, la courtisane dont le corps doit être exposé au regard du désir des hommes, s'approprie par contre « la prérogative mâle » qu'est la vision. Il s'ensuit qu'elle est représentée comme le véhicule d'un sexe dangereux investi du pouvoir phallique.

Comme la Marana ajoute à la dot de sa fille, le poignard qu'elle a utilisé pour menacer la vie de Montefiore, Diard s'expose lui aussi au risque virtuel que présente la femme devenue sujet du phallus. Après avoir fait beaucoup d'efforts pour acquérir une position sociale digne de sa femme d'une éclatante beauté, il échoue dans toutes les entreprises auxquelles il se risque et, au fur et à mesure que les années passent, il dissipe et perd toute son énergie. Après 15 ans de mariage,

25) Peter Brooks, *Body Work, Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1993, p. 11.

26) *Ibid.*, p. 88.

il en arrive à délaisser son épouse et ses fils pour s'adonner au jeu. Alors sur son mari délabré et dévirilisé, Juana jette « un regard perçant » (1083) dont la clarté le fait presque tressaillir. Là on retrouve le même regard phallique et castrateur que dans le cas de Montefiore. La deuxième partie qui se déroule à Paris se termine par ces phrases :

Il craignait sa femme comme le criminel craint le bourreau. Juana voyait en lui la honte de ses enfants ; et Diard redoutait en elle la vengeance calme, une sorte de justice au front serein, le bras toujours levé, toujours armé. (1083) [C'est nous qui soulignons]

La dernière partie commence par la scène où Diard part avec sa famille pour les Eaux des Pyrénées afin de récupérer de grosses sommes d'argent qu'il a perdues au jeu. A ce moment-là, « il semblait avoir retrouvé de l'énergie » (1084). Ensuite dans la scène du meurtre de Montefiore, Diard renverse le dernier « avec une agilité de tigre » (1086), lui met « hardiment » (*ibid.*) le pied sur la gorge, et lui enfonce un couteau d'acier à plusieurs reprises dans le cœur. En vertu de cet acte audacieux, il a tout à fait repris la masculinité et la virilité, nous paraît-il. Mais quand il avoue à Juana qu'il vient de tuer Montefiore, elle lui répond en laissant échapper un soupir de soulagement : « c'est le seul homme que vous eussiez le droit de tuer... » (1090). Comme le prouve l'usage fréquent du terme « vengeance » à l'égard de Juana²⁷⁾, le meurtre de Montefiore a pour motif, plutôt que la vengeance de Diard, celle de Juana elle-même : Montefiore ayant gravement porté atteinte à sa dignité. Au fond, elle accomplit sa vengeance par l'intermédiaire de Diard, celui-ci faisant fonction du « bras toujours levé, toujours armé » de Juana, raison pour laquelle nous avons souligné ces mots dans la citation ci-dessus. C'est comme si Diard, investi de l'énergie vitale de son épouse, était devenu son « bras » pour enfonce la lame du couteau dans le corps de l'objet de sa vengeance à elle. Par

27) En dehors de la citation plus haut, nous pouvons relever la phrase suivante où apparaît le mot « vengeance » : « Elle fut toute la femme, mais [...] la femme pure comme un diamant sans tache : elle qui, de ce diamant, avait la beauté, l'éclat ; et, dans cette beauté, dans cet éclat, une vengeance toute prête » (1070) [c'est nous qui soulignons].

conséquent, ce meurtre n'est pas seulement acte de destruction du corps de Montefiore, mais aussi acte de fragmentation de la personne de Diard, circonscrit au rôle du « bras » de son épouse. La fragmentation aura pour corollaire la mort. Comme le symbolise la lame du couteau cassée après le meurtre, les forces de Diard défont et sa volonté s'affaisse rapidement. Quand il est sommé de se suicider par son épouse pour éviter le déshonneur de sa famille, il n'en a plus le courage ni la résolution. C'est Juana qui saisit son mari à la gorge malgré ses cris plaintifs, et lui fait sauter tranquillement la cervelle avec un pistolet.

Ainsi tous les personnages masculins dans cette nouvelle sont des êtres efféminés et dévirilisés : outre Montefiore et Diard, « doués de cette organisation fébrile, mobile, à demi féminine » (1040), Mancini, vrai père de Juana, étant lui aussi défini comme « un homme à moitié femme » (1048). Lagounia lui-même, malgré son appellation « patriarche » (1046), ne parvient pas à imposer suffisamment son autorité paternelle. En fin de compte, celui qui inflige une punition sévère au séducteur de Juana, ce n'est pas son père adoptif Lagounia, mais sa mère la Marana, qui arrache le poignard des mains du « patriarche ». Cela nous permet de conclure que la courtisane balzacienne se présente comme un être largement à l'écart du cadre de la société patriarcale, voire une souveraineté indépendante sachant usurper le pouvoir phallique.

III. La courtisane ou la madone

Comme nous l'avons examiné plus haut, dans *Les Marana*, le regard constitue un des indices révélateurs du rapport de forces entre les deux sexes. Pour ce qui est de l'aspect visuel, nous pouvons relever un autre élément d'une grande importance : celui qu'est la représentation picturale. Comme le signale Olivier Bonard²⁸⁾, Balzac, dans les premières œuvres rédigées dans les années 1830-1833, est encore dépendant d'une source iconographique précise. *Les Marana* ne font

28) Olivier Bonard, *La Peinture dans la création balzacienne, Invention et vision picturales de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*, Genève, Droz, 1969, p. 154.

pas exception : par exemple, quand l'auteur dépeint l'intérieur de la maison de Lagounia, il le compare à « un tableau de l'école hollandaise » (1042) pour mettre en relief sa vie patriarcale. Car la peinture hollandaise dont Rembrandt, avec sa couleur brune et sa pénombre, évoque toujours au lecteur « le silence, la retraite et l'intimité des vies régulières, méditatives et laborieuses²⁹⁾ ». Il n'y a pas seulement que le décor où il soit fait référence aux beaux-arts. Les deux protagonistes masculins, eux aussi, s'y relient profondément. Montefiore, rompu aux manœuvres donjuanesques, est souvent assimilé à un artiste³⁰⁾ ou à un sculpteur³¹⁾, tandis que Diard, collectionneur des œuvres d'art, « se disait artiste » (1041). De ce point de vue, ils sont tous les deux artistes, « l'un cherchant des madones peintes, l'autre des madones vivantes » (*ibid.*). Il n'est pas donc surprenant que divers noms d'artistes et leurs œuvres se voient mentionnés dans le texte.

Qui plus est, certains tableaux jouent une fonction d'anticipation sur le récit ou servent à visualiser le rapport de forces entre les personnages. En témoigne la *Révolte de Caire* de Girodet, manifestant l'être même de Montefiore selon Owen Heathcote : « ce mélange d'éphèbe mélancolique et de libertin gracile, de jeune fille sensuelle et d'adolescent mourant³²⁾ ». Assimilé au jeune Turc mourant de ce tableau, Montefiore est donc prédestiné à la mort dès le début du texte. Ou bien « une Vierge de l'Albane » (1041) que Diard a sauvée de la fusillade serait la Vierge de *L'Annonciation*³³⁾ : on a là aussi anticipation. En effet Juana verra son honneur sauvé par le mariage avec Diard. Par ailleurs la silhouette du couple Montefiore-Juana s'embrassant, est comparée à celle d'un groupe de Canova le sculpteur. Celui-ci, dénommé « gracieux Canova » (1062), est célèbre entre autres pour ses

29) *Ibid.*, p. 94.

30) « Montefiore, en joueur expérimenté, se préparait un dénouement dont il jouissait d'avance en artiste qui aime son art » (1059) [C'est nous qui soulignons].

31) « Mais alors, avec cette science de vision qui donne à un débauché, aussi bien qu'à un sculpteur, le fatal pouvoir de déshabiller pour ainsi dire une femme, [...] il vit un de ces chefs-d'œuvre » (1045) [C'est nous qui soulignons].

32) Owen Heathcote, *op. cit.*, p. 151.

33) Au Musée du Louvre, parmi plusieurs œuvres de l'Albane, peintre des grands thèmes de la mythologie et de l'histoire sainte au XVII^e siècle, que Balzac aurait pu voir, il n'y a qu'une peinture qui traite la Vierge : *L'Annonciation*.

statues d'éphèbe gracieux et féminin. Comme le suggère Pierre Citron³⁴⁾, l'œuvre de Canova dont il s'agit ici, ce serait *Amour et Psyché* au Musée du Louvre. Dans ce groupe, Psyché apparaît comme plus âgée, plus grande, et plus mûre physiquement que l'Amour, qui s'appuie contre elle d'un air languissant et mélancolique³⁵⁾. De là se dégage la supériorité de Juana sur Montefiore sous tous les aspects psychique et physique.

Or dans le portrait de Juana, l'auteur la dépeint comme la représentation de « la Vierge de l'Espagne, celle du Murillo » (1045), opérant là une distinction nette entre celle-ci et « la Vierge de l'Italie » (*ibid.*). Quant à la Vierge de l'Italie, c'est sans aucun doute celle de Raphaël, puisque Balzac déclare ainsi dans *l'Avant-Propos de La Comédie humaine* : « Pour créer beaucoup de vierges, il faut être Raphaël³⁶⁾. » En effet, la Vierge de Raphaël fournit le modèle de nombreuses héroïnes balzaciennes, dont l'Augustine³⁷⁾ de *La Maison du chat-qui-pelote* et Eugénie Grandet³⁸⁾. Ces jeunes filles belles et vertueuses ont pour traits communs la beauté céleste et pure, dépourvue de toute sexualité³⁹⁾, et la plupart d'entre elles sont dépendantes des lois sociales et morales de la société patriarcale. A la différence de celles-ci auréolées de la virginité, Juana a son visage marqué de ces signes contradictoires, que sont la pureté et la volupté. Voici son portrait :

34) La note 1 de la page 1062 dans l'édition Pléiade des *Marana* (p. 1792).

35) Cf. Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble, A Crisis in Representation*, London, Thames and Hudson, 1997, pp. 116–118.

36) Balzac, *Avant-propos de La Comédie humaine*, Pléiade, t. I, 1976, p. 17.

37) «Aucune expression de contrainte n'altérerait ni l'ingénuité de ce visage [d'Augustine], ni le calme de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël : c'était la même grâce, la même tranquillité de ces vierges devenues proverbiales » (*La Maison du chat-qui-pelote*, p. 43) [C'est nous qui soulignons].

38) « Le peintre qui cherche ici-bas un type à la céleste pureté de Marie, qui demande à toute la nature féminine ces yeux modestement fiers devinés par Raphaël, ces lignes vierges souvent dues aux hasards de la conception [...]; ce peintre, amoureux d'un si rare modèle, eût trouvé tout à coup dans le visage d'Eugénie la noblesse innée qui s'ignore » (*Eugénie Grandet*, Pléiade, t. III, 1976, p. 1076) [C'est nous qui soulignons].

39) Danielle Oger nous dit ceci des Vierges de Raphaël : « Le champ sémantique désignant Raphaël et ses madones est « sublime, céleste, divin, angélique, virginal, pureté, grâce, ingénuité, placidité, joie tranquille, modestie ». » (Notice dans *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, 1999, p. 211)

C'était une figure blanche où le ciel de l'Espagne avait jeté quelques légers tons de bistre qui ajoutaient à l'expression d'un calme séraphique, une ardente fierté, leur infusée sous ce teint diaphane, peut-être due à un sang tout mauresque qui le vivifiait et le colorait. Relevés sur le sommet de la tête, ses cheveux retombaient et entouraient de leurs reflets noirs de fraîches oreilles transparentes [...]. Ces boucles luxuriantes mettaient en relief des yeux brûlants, et les lèvres rouges d'une bouche bien arquée. (1045)

Par son « sang tout mauresque » et ses cheveux noirs luxuriants, la figure de Juana reflète bien le rêve balzacien de l'Orient. Mais les sèmes y oscillent sans cesse entre la pureté et la volupté, comme le montrent les schémas de l'opposition tels que « figure blanche » vs « légers tons de bistre », « calme séraphique » vs « ardente fierté », « fraîches oreilles transparentes » vs « yeux brûlants », et « lèvres rouges » vs « bouche bien arquée ». Le propre de Juana consiste donc dans cette nature mobile et insaisissable, s'opposant là à l'image de la vierge traditionnellement admise dans la société patriarcale.

Etant donné que l'auteur dépeint Murillo comme « le seul artiste assez osé pour l'avoir [= la Vierge] peinte enivrée de bonheur par la conception du Christ » (*ibid.*), nous pouvons penser que le tableau auquel il fait allusion, c'est l'*Immaculée Conception* de Murillo. Il va sans dire que le thème du tableau se fonde sur le dogme chrétien, selon lequel la Vierge Marie porte son enfant Jésus-Christ sans tache de péché, à savoir sans l'intervention de l'homme. Quoique d'une façon paradoxale, cela correspond précisément à la lignée « purement féminine » (1047) des Marana, « un génie particulier, fidèlement transmis de mère en fille depuis le Moyen Age » (*ibid.*). En refusant « l'idée, la personne, le nom, le pouvoir d'un père » (*ibid.*), elles ont absolument exclu l'autorité paternelle. C'est pourquoi Juan le fils aîné, pour lequel sa mère a une prédilection secrète, était « tout Juana » (1079), alors que le cadet « Francisque était Diard » (*ibid.*). Comme le prénom Juan dérive directement de celui de sa mère Juana, Juan n'est rien d'autre qu'un dédoublement de Juana, son double. C'est comme s'il avait été mis au monde sans l'entremise d'aucun homme, ni de Montefiore ni de

Diard. Il n'y a donc aucune place pour le pouvoir paternel. C'est le pouvoir maternel qui assume la place et les responsabilités laissées vacantes par les hommes impuissants. Ainsi en transgressant les lois sociales et morales de l'ordre patriarcal, la courtisane constitue une menace terrible contre la société basée sur le principe masculin.

De même que la Fœdora de *La Peau de chagrin*, qui est aussi comparée à la Madone de Murillo⁴⁰⁾ et dont le corps est marqué des signes contradictoires⁴¹⁾, Juana qui incarne à la fois la pureté et la volupté, représente une femme idéale pour les hommes, en même temps qu'« une énigme⁴²⁾ » indéchiffrable par les paramètres masculins. Autrement dit, la Marana et Juana apparaissent comme l'altérité absolue, inaccessible aux hommes. En témoigne l'épilogue où Juana quitte la France pour revenir au pays du rêve oriental qu'est l'Espagne. Elles sont autres : là réside l'essentiel de la courtisane balzacienne.

Or pour ce qui est de la Marana, c'est que, à la différence de Juana, c'est qu'elle est totalement privée de description concrète de sa physionomie : Balzac souligne seulement la « beauté extraordinaire » ou la « toute puissante beauté » (1046). Elle se présente, pour ainsi dire, comme un être abstrait et immatériel. De sorte que l'on est tenté de penser que le récit de la violence commise par les Marana mère et fille contre les hommes sert, en quelque sorte, d'allégorie représentant la virtualité dangereuse cachée au fond du cœur énigmatique de la femme. Dans ce sens, la courtisane balzacienne incarne le côté dangereux et destructif de la féminité. Certes, le sang des Marana s'est éteint avec Juana, mais la courtisane en son essence demeurera profondément enracinée dans l'espace réaliste de la France : aux Marana

40) *La Peau de chagrin*, Pléiade, t. X, 1979, p. 153.

41) Chez Fœdora, on peut trouver la coexistence de la volupté et de la froideur. Le héros de *La Peau de chagrin* parle ainsi d'elle : « Je trouvait la passion empreinte en tout. L'amour était écrit sur les paupières italiennes de cette femme, sur ses belles épaules dignes de la Vénus de Milo, dans ses traits, sur sa lèvre supérieure un peu forte et légèrement ombragée. [...] Oui, ces richesses féminines, [...], les promesses que cette riche structure faisait à la passion, étaient tempérés par une réserve constante, par une modestie extraordinaire, qui contrastaient avec l'expression de toute la personne » (*ibid.*, p. 151). D'ailleurs il voit en Fœdora « deux femmes séparées par le buste » (*ibid.*).

42) *Ibid.*, p. 149.

succéderont l'Esther de *Splendeurs et misères des courtisanes* et la Valérie de *La Cousine Bette*. Cela nous amène à conclure que la Marana et Juana constituent le prototype de la courtisane balzacienne.

Kyoko MURATA

Professeur

à l'Université féminine d'Osaka