



De Sade à Balzac, présence et renouveau du monstre libertin

Anne Cécile Wald Lasowski

Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique

annew@comunidad.unam.mx

<https://orcid.org/0009-0007-8146-2192>

Reçu le 20-08-2025 / Évalué le 12-09-2025 / Accepté le 01-10-2025

Résumé

Cet article montre l'évolution du monstre libertin de Choderlos de Laclos à Balzac, en passant par Sade. Le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil, personnages principaux des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos représentent une monstruosité fondée sur la manipulation et l'immoralité. Chez Sade, le libertin apparaît tel un monstre pleinement assumé : scènes de débauche et violences absolues développent une esthétique de la démesure. Le sadisme revendique la supériorité du libertin sur les lois sociales et religieuses. Balzac, dans *La Fille aux yeux d'or*, s'inscrit à la suite de ces représentations : Henri de Marsay, séducteur froid et dominateur, se donne lui-même comme un « monstre ». La mort brutale de Paquita rappelle les mises en scène sadiques. Toutefois, Balzac reconstruit cet héritage libertin : derrière ce tableau violent, il dévoile une autre monstruosité, celle que met à nu *La Comédie humaine* : la monstruosité moderne, sociale, psychologique, de la société contemporaine.

Mots-clés : monstruosité, libertinage, désordre, immoralité

De Sade a Balzac, presencia y renuevo del monstruo libertino

Resumen

Este artículo muestra la evolución del monstruo libertino desde Choderlos de Laclos hasta Balzac, pasando por Sade. El vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil, protagonistas de *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, representan una monstruosidad basada en la manipulación y la inmoralidad. Con Sade, el libertino se muestra como un monstruo plenamente asumido: escenas de desenfreno y violencia absoluta desarrollan una estética del exceso. El sadismo reivindica la superioridad del libertino sobre las leyes sociales y religiosas. Balzac, en *La muchacha de los ojos de oro*, se inscribe a raíz de estas representaciones: Henri de Marsay, seductor frío y dominante, se concibe él mismo como un « monstruo ». La brutal muerte de Paquita evoca la puesta en escena sádica. Sin embargo, Balzac reconstruye esta herencia libertina: tras esta escena de violencia, el autor revela otra monstruosidad, la que expone *La Comedia humana*: la monstruosidad moderna, social, psicológica, reflejo de su época.

Palabras clave: monstruosidad, libertinaje, desorden, inmoralidad

From Sade to Balzac: the presence and renewal of the libertine monster

Abstract

This article shows the evolution of the libertine monster from Choderlos de Laclos to Balzac, considering Sade as well. The Viscount de Valmont and the Marquise de Merteuil, main characters in Choderlos de Laclos's *Dangerous Liaisons*, represent a monstrosity based on manipulation and immorality. In the Marquis de Sade's work, the libertine character appears as a fully assumed monster: scenes of constant debauchery and absolute violence develop an aesthetic of excess. Sadism asserts the superiority of the libertine character over social and religious laws. Balzac, in *The Girl with the Golden Eyes*, adheres to those representations: Henri de Marsay, a cold and domineering seducer, shows himself as a "monster". The brutal death of Paquita recalls the sadistic staging. However, Balzac reconstructs this libertine heritage: behind this scene of violence, the author reveals another monstrosity, the one that bears *The human Comedy*: the modern, social, and psychological monstrosity, a reflection of his time.

Keywords: monstrosity, libertinism, disorder, immorality

1. Le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil, deux personnages en monstre

C'est en 1782 que Pierre Choderlos de Laclos publie son célèbre roman épistolaire, *Les liaisons dangereuses*, qui bouleverse les lecteurs de la fin du XVIII^e siècle. L'auteur, on le sait, y dépeint ses personnages principaux, le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil, comme deux libertins détestables, séducteurs hypocrites, manipulateurs et cruels, qui suscitent à la fois horreur et fascination. La marquise de Merteuil incarne ainsi un monstre de volonté, rejetant les règles de la société pour n'obéir qu'à ses propres principes. À ses yeux, tous les moyens sont bons. S'appuyant sur la rationalisation du désir et la maîtrise absolue des émotions, le personnage transforme le raisonnement en un appareil logique monstrueux. Son complice, le vicomte de Valmont représente, lui aussi, un monstre de perversion, qui séduit les femmes pour assouvir les désirs de vengeance de son amie. Celles qui croisent son chemin y voient clair (quand elles ne sont pas aveuglées par son charme) : « monstre que vous êtes » (Choderlos de Laclos, 1981 : 21), « un pareil monstre » (194) ou « c'est ce monstre encore » (355).

Les deux personnages sont définis comme des monstres en raison de leur manque total de moralité, s'accordant à leur volonté de manipuler les

autres sans scrupules ni remords. La fin du roman marque la chute de la marquise de Merteuil, qui, de monstre moral au long de l'intrigue, finit par être un monstre physique (anticipant, à sa manière, *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde) :

J'avais bien raison de dire que ce serait peut-être un bonheur pour elle de mourir de sa petite vérole. Elle en est revenue il est vrai, mais affreusement défigurée, et elle y a particulièrement perdu un œil. Vous jugez bien que je ne l'ai pas revue, mais on m'a dit qu'elle était vraiment hideuse. Le marquis de..., qui ne perd pas l'occasion de dire une méchanceté, disait hier, en parlant d'elle, que la maladie l'avait retournée et qu'à présent son âme était sur sa figure (378).

La dernière lettre du roman marque la défaite de Mme de Merteuil à travers sa défiguration par la petite vérole. La maladie met fin à son règne, à son rayonnement. Le masque du visage, le visage comme masque social - arme fatale du personnage tout au long du roman - est brisé.

Dans sa structure même, le roman épistolaire se présente à la fois comme un jeu de cartes hasardeux, où chaque lettre naît de situations particulières, envoyée ici et là, au gré des circonstances, et un système rigoureusement ordonné qui n'oublie jamais le cœur de la cible. L'écrivain se dissimule dans l'ombre en vrai marionnettiste qui tire les ficelles. Que le spectacle commence ! La polyphonie des points de vue fait bouger les lignes au crescendo des tensions narratives. L'espace est fragmenté. Chaque correspondant « tire la couverture à soi », si l'on ose dire. C'est ainsi qu'extrêmement longues, les lettres du Vicomte de Valmont révèlent un libertin qui prend goût à l'écriture et se laisse prendre au vertige de sa propre séduction. Arme de pouvoir et de destruction, moteur des confidences et des aveux, chronique des événements : la multiplication des lettres construit un univers rythmé par le caché/dévoilé qui fait paraître les manœuvres des libertins *d'autant plus* monstrueuses aux yeux du lecteur qu'il peut, lui, prendre toute la mesure de leur hypocrisie et de ses conséquences. Le lecteur n'est-il pas à la fois témoin, spectateur, complice et, dans tous les cas, voyeur tout au long du roman par lettres, - pour autant que « le roman libertin doit donner à voir ; le roman par lettres n'a de définition que celle-là ; la rencontre des deux était naturelle » (Melançon, 2004 : 280), - pour autant qu'étymologiquement (cf. *monstrare*), le monstre est ce qui est montré du doigt, ce qui est donné à voir et s'affiche dans toute

son ampleur. C'est dans ce sens que Charles Baudelaire s'interroge sur l'origine des vices et des perversions de l'homme :

Hélas ! les vices de l'homme, si pleins d'horreur qu'on les suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion !) de son goût de l'infini ; seulement, c'est un goût qui se trompe souvent de route. C'est dans cette dépravation du sens de l'infini que gît, selon moi, la raison de tous les excès coupables [...] (1966 : 29).

À partir de l'interjection « Hélas ! », le poète exprime son désarroi face à la condition humaine, pétrie de contradictions : si le vice, destructeur et immoral, signifie la chute de l'homme, il désigne également sa soif de l'infini, sa volonté de dépasser les limites, d'atteindre l'absolu au-delà du monde fini et déterminé. Tel est le paradoxe : dans les excès du vice, l'être humain cherche l'inatteignable ! Le personnage de la marquise de Merteuil illustre parfaitement ce paradoxe observé par Baudelaire. En effet, elle détruit des vies pour le plaisir du jeu en vérifiant sa puissance dans la manipulation, mais elle manifeste par là même la volonté de dominer sa vie, de s'imposer comme l'égale des hommes, de dépasser le pouvoir patriarcal.

2. La logique du monstrueux chez Sade

De la même manière, les personnages de Donatien Alphonse François de Sade se caractérisent par leurs excès dans l'exercice de la cruauté, par une surenchère continue dans la violence de la débauche. Dans toute son œuvre, les monstres sont omniprésents, toujours plus corrompus, toujours plus meurtriers. Riches, parfaitement insérés, occupant les meilleures places, ils profitent de leur puissance pour recréer un ordre féodal et briser, dans le secret, les préceptes religieux, les valeurs morales, les règles sociales. C'est ainsi que Sade réfléchit sur la puissance et l'attrait du mal dans *Les 120 journées de Sodome* :

Le désordre de la nature porte avec lui une sorte de piquant qui agit sur le genre nerveux peut-être bien autant et plus de force que ses beautés les plus singulières. Il est d'ailleurs prouvé que c'est l'horreur, la vilenie, la chose affreuse qui plaît quand on bande : or, où se rencontre-t-elle mieux qu'en un objet vicié ? (Sade, 1904 : 54).

À la fin du XVIII^e siècle, dans un monde qui a perdu la transcendance en rejetant le sacré, le monstre - dans la nature ou dans la société, dans l'ordre physique ou psychologique - devient l'une de ses figures de substitution. C'est ainsi qu'un monde rigoureux et ordonné intéresse moins l'être humain qui se veut supérieur, au-dessus des lois communes, que le « piquant » des transgressions. Et le marquis développe, en effet, une esthétique fondée sur l'apologie de la violence : les corps sont en permanence soumis aux humiliations, aux tortures, aux viols, avant la mise à mort. Les agressions se succèdent sans interruption, jusqu'au vertige. Depuis les titres qui annoncent la perversité, comme *Les 120 journées de Sodome* ou encore *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, jusqu'à son écriture « excessive », ses personnages libertins, ses histoires obscènes, toute son œuvre est imprégnée d'une monstruosité stupéfiante. Alors que les victimes répondent à un idéal de beauté classique (parfaitement stéréotypé), ses héros sont, quant à eux, marqués de particularités physiques qui soulignent leur différence à travers la démesure.

De nouveau dans *Les 120 journées de Sodome*, Madame Champville se voit dotée d'un « clitoris saillant de plus de trois pouces » (40). Le sexe de la femme, dans son énormité, devient ici phallus dans le partage des attributs masculins/féminins au bénéfice de la surpuissance sexuelle. Dans *La Philosophie dans le boudoir*, Augustin se trouve doté, selon Mme De Saint-Ange, d'un « membre de treize pouces de long sur huit et demi de circonférence » (Sade, 1994 : 102). Devant cette mesure démesurée, si l'on peut dire, Dolmancé s'exclame, inévitablement : « Ah ! Juste ciel ! Quel monstre ! » (102). Dolmancé lui-même possède également un organe si grand qu'il incarne immédiatement la monstruosité physique propre au libertin. La taille des organes génitaux est spécifiée pour la plupart des personnages de Sade, masculins et féminins. C'est un détail fondamental, d'une importance capitale pour l'auteur, qui assure à ses personnages de faire partie des amis de la société du crime, une signature, au-delà des précisions minutieuses que multiplie le récit : « L'ordre, en assurant un dépliage rigoureux et gradué des figures et épisodes, permet au moindre détail de spécifier la variation et légitime le récit qui la présente. » (Hénaff, 1978 : 44).

Rappelons que *détailler* est un terme de commerce qui signifie débiter un tout en différentes parties pour en permettre la circulation. De là l'importance du détail, essentiel pour Sade dans la construction des scènes de débauche, marquées inévitablement – puisque « débauche » il y a – par le débordement, par l'outrance dans la violence sexuelle. L'espace total, totalisant, de la scène s'appuie ainsi sur ces points d'ancrage à partir desquels s'ordonne la représentation.

Le corps de ses victimes réduit à l'état de chose, d'objet sensible (aux vexations, à la douleur), le libertin, tel Minski, s'affiche comme un être totalement hors normes, dans tous les sens du terme, au-delà des « standards » physiques et psychologiques. Doté d'un membre viril fortement imposant – « dix-huit pouces de long sur seize de circonférence » (Sade, 1797 : 326) –, il se définit ainsi : « je suis un monstre, vomi par la nature pour coopérer avec elle aux destructions qu'elle exige... je suis un être unique dans mon espèce. » (326-327). Voilà une déclaration ouverte, comme un défi lancé au monde au nom de la Nature (qui constitue, de même que la Raison, l'un des arguments majeurs des libertins) : c'est que « vomir » doit être pris comme on le dit des volcans, comme on le dit du Vésuve qui « vomit des flammes » (1752 : 933), explique le Trévoux, ou figurément, comme on dit que « les scélérats vomissent des blasphèmes contre Dieu » (933). La naissance de Minski est une expulsion violente, soudaine et blasphématoire. Qu'elle provoque la peur et le dégoût, n'importe ! Le monstre est chez lui dans le monde, pour y exercer sa cruauté.

Si, pour Mikhaïl Bakhtine, le corps grotesque « absorbe le monde et est absorbé par ce dernier » (1970 : 333), chez Sade, le corps monstrueux est, lui aussi, à sa manière, un corps absolu qui dévore le monde. Monstruosité cérébrale et physique s'associent pour commander la destruction. Loin de toute vision idyllique, champêtre, pastorale, les catastrophes *naturelles* ne sont-elles pas dans l'ordre des choses ! Le tremblement de terre de Lisbonne de 1755 n'a-t-il pas fait plus de cinquante mille morts, et le jour de la Toussaint qui plus est ! Pleinement conscients, les libertins de Sade assument parfaitement leur monstruosité. Ils ont une guerre à mener, et à gagner, en pleine connaissance des buts et des moyens. Le mot libertin, du reste, vient du latin *libertinus*, le fils de l'esclave affranchi dans l'Antiquité

romaine. Ce mot appartient au langage juridique et s'inscrit dans une idée de liberté, une volonté d'affranchissement aux yeux de l'autorité sociale, religieuse et politique : « LIBERTIN signifie aussi, Qui fait une espèce de profession de ne point s'assujettir aux Lois de la Religion, soit pour la croyance, soit pour la pratique », note le *Dictionnaire de l'Académie française* (1762 : 33). L'incroyance est la profession de foi de ceux qui, par ailleurs, occupent les postes de pouvoir pour mieux se défaire de toutes les entraves. On le dit « d'une personne qui hait toute sorte de sujétion, de contrainte » (33).

De là qu'à travers sa quête de jouissances perpétuelles, le libertin interroge les normes établies par la société et la religion. Monstre « utile », il met en jeu les ressources du raisonnement à partir d'une totale liberté de pensée, loin des cadres aveuglants imposés par l'Église. C'est ainsi qu'il sert de *révélateur* des formes d'assujettissements imposées par la société, c'est ainsi qu'il met à nu ce que la société elle-même a de monstrueux. Dans sa lucidité cynique et cruelle, le libertin double (remplace et dépasse) le philosophe rationaliste des Lumières qui dénonce les préjugés, le despotisme, l'intégrisme religieux.

Ce n'est pas seulement qu'*El sueño de la razón produce monstruos* (*Le sommeil de la raison engendre des monstres*), comme l'écrit, comme le peint Goya, c'est qu'il y a un usage de la raison propre aux esprits monstrueux. L'œuvre de Sade s'inscrit dans la crise de la raison de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Bien sûr, l'éloge des ruines et de la nuit chez Diderot, l'exaltation des émotions nées dans le silence, les tourments des cœurs solitaires ouvrent la voie aux élans généreux du romantisme, mais ils annoncent aussi les œuvres les plus sombres, où les cachots couvrent l'inceste et le viol, en passant des caprices de la folie de Goya aux romans gothiques de Walpole, Radcliffe et Lewis. C'est, chaque fois, s'agissant de ces derniers, un défi au lecteur qui, confronté aux démons intérieurs de l'âme humaine, pénètre dans un univers où toutes les transgressions, toutes les cruautés, toutes les perversions s'exposent à ses yeux.

C'est peu dire que l'écriture de Sade violente le lecteur. Est-il seulement « lisible » ? Est-il seulement possible de soutenir sa lecture, d'un bout à l'autre, aussi bien pour ses contemporains que pour les lecteurs du XIX^e siècle ? ... De là, d'un côté, tant de refus chez ceux qui, à la seule vue du nom

de Sade, rejettent le livre sans l'ouvrir et, de l'autre, tant de précautions, tant d'évitements pour ne pas « avouer » qu'on l'a lu. Charles Nodier en témoigne en 1831 :

Je n'ai point d'idée nette de ce qu'il a écrit. J'ai aperçu ces livres-là : je les ai retournés plutôt que feuilletés, pour voir de droite à gauche si le crime filtrait partout. J'ai conservé de ces monstrueuses turpitudes une impression vague d'étonnement et d'horreur (1831 : 59).

Nodier, qui a évidemment lu Sade, qui a une idée très nette du contenu de ses romans, ne reconnaît ici qu'un examen général - « retourner », c'est examiner une question sous un aspect nouveau, à partir de diverses perspectives, par exemple - au titre d'une vérification qui confirme bien, finalement, de « monstrueuses turpides ».

C'est dans le *Dictionnaire universel de la langue française* que Nodier fixe le concept de sadisme :

Aberration épouvantable de la débauche ; système monstrueux et antisocial qui révolte la nature (de Sade, nom propre) (1834 : 642).

De l'œuvre de Sade au sadisme, la monstruosité passe en système, menaçant l'ordre social et l'ordre naturel, fondés à la date sur une conception de la nature humaine définie par le romantisme. L'« aberration » elle-même relève à la fois de l'astronomie (comme un astre noir qui s'écarte de son orbite), de la pathologie (comme une anomalie, une altération de la pensée, un trouble du cerveau) et de la généralité des comportements et des mentalités (comme une déviation du sens commun, hors du bon sens, qui, on le sait depuis Descartes, est « la chose du monde la mieux partagée »).

Il reste que, chez chacun de nos romanciers libertins, l'écriture a fixé sur le papier des formes diverses de monstruosité. À la fin du XVIII^e siècle, l'Enfer des bibliothèques est pavé de romans dont l'influence - directe ou transversale, réelle ou imaginaire - ne demande qu'à s'exercer.

3. Du lieu clos au labyrinthe social : où se cache le monstre ?

Publié en 1843, *La Fille aux yeux d'or* d'Honoré de Balzac est un court roman, fort étrange, qui, dans sa mêlée d'influences, d'inspirations, de

couleurs différentes, paraît à l'écart au sein de *La Comédie humaine*. La *mise à part* de ce récit - mystérieux, menaçant, cruel - doit être interrogée.

Après une première partie développant une longue analyse « sociologique » de Paris et de ses habitants, description si minutieusement détaillée qu'elle s'impose comme un massif monumental à l'entrée du texte, Balzac invite son lecteur à s'imprégner d'une atmosphère intime, sensuelle, orientale, à travers laquelle l'étau se resserre, comme un goulot d'étranglement, en lui faisant découvrir l'intérieur d'un boudoir (qui annonce le lieu clos, le lieu du crime, cher aux romans policiers à venir, jusqu'au *Mystère de la chambre jaune*). Plus d'échappatoire. Au cœur de Paris, dans le repli secret de la capitale grondante, grouillante, tumultueuse, le piège se referme. Pour autant que le roman s'achève dans le sang d'un corps poignardé ; de la même manière que *Le Chef-d'œuvre inconnu* s'achève sur la destruction de *la belle Noiseuse*, le tableau brûlé par son créateur avant de se suicider ; de la même manière que la scène sadienne se termine avec la mort d'une victime.

C'est que Henri de Marsay endosse à sa manière la figure du libertin héritée du XVIII^e siècle, en la marquant, cependant, de traits nettement plus modernes, appartenant à la société nouvelle. Le contexte social - qui a fait naître aussi bien « le roué » (cruel, cynique, méprisant) que « le petit-maître » (léger, indifférent, multipliant les conquêtes) et *l'ami du crime* du marquis de Sade - n'est plus le même. Mais on voit Henri de Marsay, membre de la toute puissante société des Treize, séduisant, froid manipulateur, prendre plaisir à dominer son entourage. La jeune et belle Paquita Valdés n'est-elle pas elle-même réduite à un objet de plaisir, qui sera rejeté après usage ?.... C'est ainsi que notre libertin organise un rendez-vous en projetant sur elle, avec désinvolture, ce désir d'appropriation et de possession :

Me voilà, aujourd'hui, attendant cette fille dont je suis la chimère et ne demandant pas mieux que de me poser comme le monstre de la fresque
(Balzac, 1843 : 260).

Les réflexions de de Marsay renvoient à une scène peinte de l'antiquité romaine (exposée au musée de Naples) représentant *la Femme caressant sa chimère*, la créature mythologique composée pour moitié d'un lion, pour l'autre d'une chèvre, avec la queue d'un serpent (le motif connaîtra un

regain de succès dans la peinture symboliste et décadente de la seconde moitié du XIX^e siècle). Tel est le personnage, - qui renouvelle l'image du sultan attendant qu'une femme du sérail serve ses plaisirs, - qui rappelle en lui le dandy vaniteux, sûr de lui, séducteur absolu, aimant à se « poser » en adoptant une attitude originale, recherchée. Il n'empêche. Le « monstre » est bien là, le monstre est dans la place, qui patiente avant de dévorer la belle soumise à ses désirs.

Passant de la figure mythologique à sa présence réelle, le nouveau libertin a un rôle à jouer, froidement, dans une sorte de devenir-monstre au long du récit, pour le malheur de la jeune femme désirée. C'est ainsi que son prénom, Paquita, est très peu mentionné dans le texte au profit de la périphrase, *la fille aux yeux d'or*, qui fait étinceler, qui fait miroiter « l'or » au cœur du désir. Revenant comme un refrain, son inscription en italiques pique l'œil du lecteur, comme un appel, un clignement complice, une mise en alerte. Paradoxalement, le prénom Paquita choisi par Balzac est le diminutif de Francisca qui signifie « celle qui est libre » en espagnol. Choix très ironique, on le voit, puisque ce personnage est esclave de sa maîtresse, esclave de son amant, vendue par sa mère pour quelques billets.

Sa violente meurtrière, quant à elle, se prénomme Margarita, prénom dont l'origine grecque désigne une « perle », témoignant de nouveau de l'ironie du romancier, car si la perle est fréquemment associée à la pureté, à l'innocence, à la douceur de l'amour, la maîtresse secrète de Paquita – possessive, jalouse, meurtrière – ne possède aucun de ses traits. Balzac attribue ces prénoms avec ironie, ajoutant une pointe d'humour tragique au récit ! Plus loin dans le texte, de Marsay réfléchit à la moralité au sein de la société et fait allusion au roman de Choderlos de Laclos et très probablement, sans le nommer (étant donné la réputation sulfureuse du marquis), à *Justine, ou les Malheurs de la vertu*, pour autant que - parmi d'autres œuvres du début du XIX^e siècle - Justine est bien le prénom de la femme de chambre de la comtesse Foedora dans *La Peau de Chagrin* (comme l'illustre la gravure de Philibert Langlois qui la montre, agenouillée aux pieds de sa maîtresse pour la déchausser, dans l'édition de 1838) :

Ma parole d'honneur ! l'homme est un bouffon qui danse sur un précipice. On nous parle de l'immoralité des Liaisons Dangereuses, et de je ne sais quel autre livre qui a un nom de femme de chambre ; mais il existe un

livre horrible, sale, épouvantable, corrupteur, toujours ouvert, qu'on ne fermera jamais, le grand livre du monde (290).

Balzac parie sur la surenchère. Laclos ? Sade ? Immoraux, cyniques, monstrueux ? ... Vous n'avez rien vu ! C'est peu de chose avec les vices, les dessous, de la société réelle, ce livre « toujours ouvert » qui constitue *la comédie humaine* de ce temps. En montrant la vie réelle, c'est une monstruosité plus étonnante encore que je vais vous montrer, explique le romancier. Autant de manœuvres impitoyables, au-delà des puissants jaloux de leur autorité, des ambitieux habités par la soif de parvenir, des bourgeois orgueilleux sous le masque de l'hypocrisie, des avarés dont l'égoïsme exacerbé est porté au dernier degré de l'inhumanité... De nouveau, une fois encore, le roman livre le secret.

C'est ainsi qu'à la fin du texte, découvrant le corps poignardé et sans vie de Paquita Valdés, Henri de Marsay l'admire avec fascination et distance, sans remords ni tristesse, dans une froideur absolue. C'est bien lui, de Marsay « le monstre de la fresque » qui, cette fois, dans un ultime renversement, caresse du regard celle qui n'est plus qu'un être brisé, détruit, devenu une dernière fois un objet de jouissance esthétique. Ce regard froid est celui du libertin, qui observe sans trembler. Monstre social au cœur de la société. Puisque surenchère il y a, cette scène renvoie effectivement au final de la débauche dans l'œuvre de Sade, que conclut le meurtre comme une possession absolue du corps (que nul, après le libertin, ne pourra posséder).

Mais, au-delà des *120 jours de Sodome*, le roman de Balzac s'achève comme *La Mort de Sardanapale* d'Eugène Delacroix exposée au Salon de 1828, dans l'association expressive de ses couleurs puissantes qui mettent la peinture à feu et à sang :

La Fille aux yeux d'or expirait noyée dans le sang. Tous les flambeaux allumés, un parfum délicat qui se faisait sentir, certain désordre où l'œil d'un homme à bonnes fortunes devait reconnaître des folies communes à toutes les passions, [...] déchiqueté à coups de poignard par son bourreau [...] (299).

Cette description sensuelle et sanguinaire à la fois rappelle en effet la toile de Delacroix, où le coup de pinceau traduit le mouvement et la violence, où le ton chaud, intense, des couleurs amplifie la cruauté de la

scène, où le jeu des lumières éclaire le torse nu des femmes que les gardes s'apprêtent à égorger. Véritable danse macabre, dans l'ondulation chorégraphique des corps qui se tordent, qui ondulent, sous la lame du couteau.

Revisitant l'esthétique de Sade, *la Mort de Paquita Valdés* selon Balzac allie crime et luxure à travers le décor de la pièce, son mobilier, ses parfums, ses couleurs, ce désordre libertin qui caractérise la scène sexuelle familière des hommes « à bonnes fortunes » ; le *boudoir* devenu le cadre idéal au déchainement de la marquise de San-Réal, criminelle monstrueuse ; le lieu du plaisir, échauffant la luxure, métamorphosé en espace tragique, impasse fatale, où le démon de la possession signe sa victoire. La mort devient l'apothéose de la débauche, son terme fulgurant, couronnant le désordre du plaisir par celui du corps « noyé dans son sang », quand la violence du crime se nourrit de la sensualité de l'atmosphère :

Cette retraite a été construite pour l'amour. Aucun son ne s'en échappe, tant on y veut ambitieusement garder les accents et les musiques de la voix aimée. Quelques forts que soient des cris, ils ne sauraient être entendus au-delà de cette enceinte. On y peut assassiner quelqu'un, ses plaintes y seraient vaines comme s'il était au milieu du Grand-Désert (282).

C'est ainsi, on l'a vu, que Balzac recrée le lieu clos des romans sadiens, ordonné, retiré, silencieux, avant que n'éclatent le carnage et son opéra de couleurs. On voyage beaucoup chez Sade, souligne Roland Barthes, mais le terme du voyage est le même. *Terminus ad quem*. C'est le lieu où l'on va. Du final rhétorique du discours au final romanesque. De l'errance du personnage à son exécution.

Le modèle du lieu sadien est Silling, le château que Durcet possède au plus profond de la Forêt Noire et dans lequel les quatre libertins des Cent-vingt Journées s'enferment pendant quatre mois avec leur sérail. Ce château est hermétiquement isolé du monde par une suite d'obstacles [...] (Barthes, 1971 : 21).

Tout comme les moines se retirent de la vie sociale pour les rituels de la vie monastique, les libertins de Sade se conforment aux exigences de leur ordre, à l'écart du monde, là où le plaisir dans le crime obéit à des règles

strictes, fondées sur l'escalade dans la répétition, l'aggravation dans l'engrenage, jusqu'à la mort.

Mais chez Balzac, c'est au sein de Paris, au cœur du monde civilisé, que les enfants de lord Dudley (enfants du roman gothique) exercent leur cruauté : ce n'est pas simplement qu'il y a un monstre dans le labyrinthe, c'est que le labyrinthe lui-même est monstrueux, qu'il s'agisse du Vieux-Paris et de son coupe-gorge ou du faubourg Saint-Germain, dont les bals et les salons dorés cachent bien des violences. Voilà l'échafaudage des lieux et des hommes que restitue, qu'explore *la Comédie humaine*, où chaque immeuble recèle ses passions invouables.

Bien sûr, Balzac ne cite pas directement, explicitement, l'œuvre de Sade. Si influence, si héritage il y a, Balzac le transforme en drame social et psychologique, comme une pièce supplémentaire à sa *Comédie humaine*. Rappelons ici l'étude d'Emile Faguet consacrée à Balzac :

[Il] aimait à pousser à outrance, au-delà des limites du vrai ordinaire et moyen – et le vrai ordinaire et moyen est le vrai gibier du vrai réalisme – l'horreur des situations, la scélératesse, la perfidie et la bassesse des hommes ; il ouvrait les voies en un mot à cette « littérature brutale » que J. J. Weiss a dénommée d'un nom très heureux. Il aimait les sujets plus scabreux, équivoques et infâmes (Splendeurs et misères des courtisanes, La fille aux yeux d'or, Une passion dans le désert). Il aimait le violent et le brutal [...] (1913 : 140).

La brutalité en littérature est ancienne, elle est sans doute à l'origine de la littérature. Mais c'est le lien entre le souci réaliste et l'outrance de l'horreur qu'il faut interroger, comme si Balzac trahissait « le vrai réalisme » pour en créer un autre à travers le rouge sanglant, puissant et magnifique, qui marque la mort atroce de Paquita ; brouillant les rapports entre l'ordinaire et l'exceptionnel, le banal et l'iconique ; ouvrant la voie au sublime (dans l'horreur), du cadavre de la jeune femme gisant sur le sol à celui de sa meurtrière représentée en tête de Méduse, en bacchante échevelée :

La marquise avait les cheveux arrachés, elle était couverte de morsures, dont plusieurs saignaient, et sa robe déchirée la laissait voir à demi nue, les seins égratignés. Elle était sublime ainsi. Sa tête avide et furieuse respirait l'odeur du sang (Balzac, 1843 : 299).

4. Concert de couleurs et symphonie du crime

La Fille aux yeux d'or s'apparente bien à un tableau, à un « concert de couleurs » dominé par l'alliance du rouge et de l'or, qui – au-delà de l'opposition réalisme/romantisme, ordinaire/sublime, volupté/violence, boudoir/échafaud – éclabousse la scène telle une toile de Jackson Pollock, portée au-delà des limites de la représentation dans l'intensité de son flamboiement.

C'est qu'au début du récit, au moment de la rencontre entre de Marsay et Paquita, le rouge éclatant signe la volupté orientale, la sensualité, le plaisir charnel. Mais, très vite, ce rouge passionnel s'assombrit et fait place au rouge pourpre du sang - de même que, chez Sade, on passe du rouge dont se maquillent les femmes pour « relever l'éclat de leur beauté » (Sade, 1904 : 160) à celui du sang qui recouvre les « armes meurtrières » (Sade, 356) -. Le titre initial, *La Femme aux yeux rouges*, renvoie à cette variété des valeurs du rouge, du désir flamboyant à la brutalité du crime. Le changement du titre pour les « yeux d'or » renforce ce passage au symbolique, dans une aura mystérieuse, étrange, poétique. Chaque fois, cependant, la référence aux yeux reste intacte. C'est à travers eux, à travers le regard, que se joue le lien entre les personnages. Celui de Paquita, avec ses « deux yeux jaunes comme ceux des tigres » (Balzac, 1843 : 259), dont de Marsay est épris. Celui de sa mère « dont les yeux jaunes trahissaient les sentiments serviles » (274) ...

Mais une autre référence s'impose dans l'usage de l'expression qui désigne la jeune femme, qui la *caractérise*. Combien de *Dictionnaires* et *nouveaux dictionnaires d'histoire naturelle*, combien de *Tableaux d'ornithologie* décrivent, par exemple, l'Amazone jaune du Brésil dont « l'iris des yeux est rouge » (Buffon, 1799 : 208) comme le fait l'*Abrégé de l'histoire naturelle d'après Buffon, classé par ordres, genres et espèces selon le système de Linné*, de même que l'Aourou-Couraou dont « l'iris des yeux est de couleur d'or » (208). N'est-ce pas à la manière d'un naturaliste que Balzac décrit Christemio le mulâtre, dont les yeux noirs « avaient la fixité des yeux d'un oiseau de proie, et ils étaient enchâssés, comme ceux d'un vautour, par une membrane bleuâtre dénuée de cils » (Balzac, 1843 : 270). On croit lire Buffon qui décrit dans son *Histoire naturelle des oiseaux*,

le Calao de l'île Panay, dont l'œil est « entouré d'une membrane brune dénuée de plumes » (1780 : 146).

Drôles d'oiseaux, en effet. Il y va, d'un côté, du classement des « espèces » humaines à laquelle se voue *La Comédie humaine* sur le modèle des sciences naturelles et, de l'autre, de la personnalité de chaque individu au cœur de la classe à laquelle il appartient, dont Balzac pousse à l'extrême la singularité, jusqu'à faire vivre Paquita Valdés le temps d'un roman, sacrifiée aux exigences d'un réalisme brutal, outrancier, monstrueux, qui défie le siècle du Progrès en révélant ses plaisirs et ses crimes.

Bibliographie

Académie française, 1762. *Libertin*. In : *Dictionnaire de l'Académie Française* (vol. 2). Paris : Chez la Veuve de Bernard Brunet, p. 33.

Bakhtine, M. 1970. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

Balzac, H. de. 1843. *La Fille aux yeux d'or*. Paris : Furne.

Barthes R. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Le Seuil.

Baudelaire, C. 1966. *Les Paradis artificiels*. Paris : Flammarion.

Boiste, P. C. V., Nodier, C. 1834. *Sadisme*. In *Dictionnaire universel de la langue française*. Paris : Lecointre et Pougin, p. 642.

Buffon, G. L. Leclerc de, 1780. *Histoire naturelle des oiseaux* (vol. 7). Paris : Imprimerie royale.

Buffon, G. L. Leclerc de, 1799. *Abrégé de l'Histoire naturelle de Buffon. Oiseaux. Classé par ordres, genres et espèces, selon le système de Linné* (vol. 2). Paris : Chez Rousseau Imprimeur.

Choderlos de Laclos, P. 1981. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Flammarion.

Faguet, E. 1913. *Balzac*. Paris : Hachette.

Hénaff, M. 1978. *Sade : l'invention du corps libertin*. Paris : PUF.

Melançon, B. 2004. Épistolarité et libertinage. Note sur quelques romans du tournant des Lumières. In : *Du genre libertin au XVIII^e siècle*. Paris : Desjonquères, p. 272-284.

Nodier, C. 1831. *Souvenirs, épisodes et portraits* (vol. 2). Paris : Alphonse Levasseur.
Sade, D. A. F. de. 1797. *La nouvelle Justine ou les malheurs de la Vertu, suivie de l'Histoire de Juliette* (vol. 7). Imprimé en Hollande.

Sade, D. A. F. de. 1904. *Les 120 journées de Sodome ou l'École du Libertinage*. Paris : Club des bibliophiles.

Sade, D. A. F. de. 1994. *La Philosophie dans le boudoir*. Paris : Bookking International.

Trévoux. 1752. *Vomir*. In *Dictionnaire universel français et latin* (vol. 7). Paris : Compagnie des libraires associés, p. 933.



© *Synergies Mexique*, n° 15, Année 2025.

Revue du GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702526h>

Bibliothèque nationale de France - Novembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-mexique>

