



HAL
open science

El verdugo d'Honoré de Balzac De l'Espagne, du secret et des têtes coupées

Maria Zerari-Penin

► **To cite this version:**

| Maria Zerari-Penin. El verdugo d'Honoré de Balzac De l'Espagne, du secret et des têtes coupées.
| Iberic@l, 2012, 1, pp.31-40. hal-04061029

HAL Id: hal-04061029

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04061029>

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El verdugo d'Honoré de Balzac De l'Espagne, du secret et des têtes coupées

Maria ZERARI-PENIN

Resumen: *El Verdugo* (1830) de Honoré de Balzac es un corto relato cuya trama pseudo-histórica no deja de fascinar. Así pues, el contexto de la guerra de la independencia española abarca una terrible historia de cabezas cortadas, de noble familia ejecutada por uno de sus miembros, designado por los suyos como verdugo a fin de salvar la honra familiar. El relato abarca, por lo tanto, de manera más o menos solapada, la historia íntima, más bien turbia, de una familia ficticia, la cual parece sugerir algo acerca de la secreta historia de la familia de Balzac e incluso acerca del mismísimo Honoré.

Palabras claves: España negra, España heroica, secretos de familia, verdugo, novela corta, siglo XIX, Balzac.

Au sein de *La Comédie humaine* ou de la très française « planète Balzac », pour emprunter au François Mauriac de *Galigai* une formule qui a fait fortune, se trouve une courte nouvelle au titre étrange parce qu'étranger : *El Verdugo*. Cette nouvelle, dont les prémices paratextuelles annoncent une matière espagnole, n'a que très sommairement attiré l'attention des hispanistes¹, quand bien même, dans le domaine français, critiques et écrivains ont pu prêter quelque attention à ce récit². Or cette nouvelle pseudo-historique, qu'aureole une atmosphère espagnole des plus captivantes, nous semble relever de ces « miniatures » romanesques foncièrement performantes que le Proust lecteur de Balzac mettait au plus haut³. Ce texte, au pli tragique, brosse ainsi l'héroïque portrait d'une grande famille de la Péninsule tout entière plongée dans la tourmente de ce que, d'un côté des Pyrénées, l'on a appelé la guerre d'indépendance et, de l'autre, la guerre d'Espagne (1808-1814).

De fait, c'est sans doute pour ses tenants historiques et ses aboutissements idéologiques que ce récit fut « traduit » en castillan et publié, dès 1848, dans *El Semanario Pintoresco Español*, à travers une adaptation qui, s'il était besoin, visait à conférer un surcroît d'héroïsme aux personnages espagnols et à noircir les protagonistes français⁴. Toutefois, c'est surtout pour ses implications fantasmagiques et son rapport avec la thématique du secret que cette nouvelle, riche des liens souterrains qu'elle entretient avec

1. Jean Sarraïlh a été l'un des premiers hispanistes à accorder quelques lignes à *El Verdugo*, voir « Sur quelques histoires espagnoles de Balzac », *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Massachusetts, Wellesley College, 1952, p. 529-540.

2. S'il est vrai que la critique balzacienne s'est ponctuellement intéressée à notre récit, à ce jour, ce sont Pierre Citron et Michel Butor qui ont examiné avec le plus d'attention *El Verdugo*. À ce propos, voir LEATHERS, Victor L., *L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1931, p. 46-49 ; CITRON, Pierre, « Introduction », *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 1123-1143 ; BUTOR, Michel, « Trois nouvelles espagnoles de Balzac », *Thélème*, Revista Complutense de Estudios Franceses, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998, n° 13, p. 219-251.

3. Dans sa correspondance, Marcel Proust fait l'éloge de certaines des courtes nouvelles de Balzac, en soulignant que parfois l'art de la « miniature » égale celui de la « fresque », sur ce point voir TADIÉ, Jean-Yves, « Proust, lecteur de Balzac », in *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1993, n° 14, p. 311-320. Stefan Zweig, quant à lui, classe *El Verdugo* parmi les « chefs-d'œuvre de petit format », voir ZWEIG, S., *Balzac, le roman de sa vie* (1946), trad. de Fernand Delmas, Paris, Albin Michel, « Le livre de poche », 2010, p. 127.

4. Sur la première adaptation espagnole de *El Verdugo*, voir ANOLL VERDELL, Lidia, « *El Verdugo de Balzac dans la presse périodique espagnole du XIX^e siècle* », *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, juillet-septembre 1985, n° 3, p. 291-297.

d'autres récits balzaciens, a éveillé notre intérêt.

À travers une lecture un peu oblique, bien que guidée par le fil rouge du secret, nous avons examiné l'image de l'Espagne que dessine *El Verdugo* – celle d'un pays à la fois étrange et attendu ainsi que mythologiquement ténébreux, à l'exemple de son peuple. L'appréhension de cette Espagne « mythologique » a fait place à l'examen d'une autre *patrie* plus secrète encore : celle-là même, à la fois originellement illustre et symboliquement obscure, que constitue, dans *El Verdugo*, la famille Léganès. Enfin, une famille pouvant en cacher une autre, passant du fictionnel au biographique, autrement dit, pour l'occasion, des têtes coupées aux « fantômes » du passé, certaines traces du roman familial d'Honoré de Balzac ont été désignées, comme autant de secrets en demi-teinte ou de Polichinelle.

Paratexte et intrigue

Avant d'être incluse dans le cinquième tome des *Études philosophiques*, avec pour date de rédaction officielle « octobre 1829 », la nouvelle *El Verdugo* parut le 30 janvier 1830 dans la revue *La Mode*⁵. Selon les indications de l'édition de la Pléiade⁶, dans sa version originale le récit de Balzac avait pour surtitre *Souvenirs soldatesques* et pour sous-titre *Guerre d'Espagne (1809)*. Ce dispositif paratextuel finit par s'alléger et, comme l'indique le « Catalogue des ouvrages que contiendra la *Comédie humaine* »⁷, c'est bien sous le titre simplifié *El Verdugo* que Balzac avait prévu d'insérer son récit dans la deuxième partie de son œuvre tripartite composée d'*Études de mœurs*, d'*Études philosophiques* et d'*Études analytiques*.

Titre à l'évidence énigmatique – peu parlant pour un lecteur non hispanophone, lequel par rapprochement phonique aurait pu, à la rigueur, entendre l'ancien vocable *borrero*⁸ –, si *El Verdugo* n'est pas le seul titre balzacien à la fois troublant et suggestif, voire un rien *secret*⁹, il est bien le seul titre en langue étrangère de la *Comédie humaine*. Laconique dans sa formulation, il confère une sorte d'étrangeté au texte qu'il désigne, en posant en quelque sorte question tout en suggérant la couleur, à défaut de l'annoncer clairement. Et cette couleur est couleur locale, un saisissant mélange de rouge et de noir – un rouge des plus noirs, en somme –, car *El Verdugo* est l'histoire des sanglantes retombées d'une révolte contre l'occupant français lors de la campagne napoléonienne en terre d'Espagne, dans les premières années dudit conflit.

Que l'on en juge plutôt : un soulèvement ayant été mené par les membres d'une grande famille d'Espagne, en guise de représailles et à la suite des autres habitants de la ville, les meneurs de la révolte, le marquis de Léganès et les siens, seront condamnés à mort par le général G.t.r. Et l'intervention de l'officier français Victor Marchand permettra seulement la grâce de Juanito, l'aîné de la famille Leganès, ainsi que le choix de la décapitation, en lieu et place de l'infamante pendaison, mais ce, selon l'idée de G.t.r., à condition que ce fils fasse office de bourreau envers tous les siens. Encouragé par son noble père, Juanito acceptera donc d'exécuter tous les siens, devenant ainsi « El Verdugo ». Telle est la mince

5. Comme son titre l'indique en partie, la revue *La Mode*, qui fut fondée en 1829, était tournée vers la mode et la littérature. Selon les historiens de la presse, *La Mode* ne laissa pas toutefois, dès 1831, au nom d'un fervent légitimisme, de prendre part au débat politique en attaquant violemment Louis-Philippe.

6. C'est ce qu'indique Pierre Citron dans ses notes à *El Verdugo*, voir BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 1816. C'est cette édition que nous avons utilisée pour le présent article.

7. Voir BALZAC, Honoré de, « Catalogue des ouvrages que contiendra la *Comédie humaine* », in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I, p. CXXV.

8. « Borrero. (Del francés *bourreau*). sustantivo masculino, anticuado. Verdugo, ejecutor de justicia », Real Academia española, *Diccionario de la lengua española*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1992, I, p. 313.

9. Sur la question de l'opacité, du mystère de certains titres balzaciens, à l'exemple de celui de la nouvelle *Sarrasine*, voir BARTHES, Roland, *S/Z* (1970), Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p. 24.

intrigue, fort efficiente, d'un récit narrativement *déviant* « par rapport au type », d'après les termes de Julien Gracq¹⁰, puisqu'à travers l'ellipse et le raccourci, les non-dits et l'explicite, *El Verdugo* va de l'avant en faisant l'économie des amples développements du récit canonique à la Balzac.

L'Espagne : « un singulier pays »

Cette intrigue, ancrée dans un contexte de type historique, a pour cadre géographique un espace délimité, quoiqu'en partie imaginaire, qui se trouve présenté dès l'*incipit* : « Le clocher de la petite ville de Menda venait de sonner minuit »¹¹. Cet *incipit* introduit avec efficacité le lieu commun retravaillé par les Romantiques d'une Espagne à la fois chrétienne (« le clocher ») et nocturne, soit potentiellement dangereuse (écrire « minuit » revenant, bien entendu, à annoncer l'heure du crime). Or ce lieu apparemment amène, dont est mentionné de façon normative « le beau ciel » traversé par « le scintillement des étoiles » et « la douce lumière de la lune », n'est rien d'autre qu'une aire du secret. C'est en effet sur les hauteurs de cette ville agréable, où l'on compte un « château illuminé » et en fête, qu'un soulèvement a été préparé par le vieux marquis de Léganès. C'est dans cette ville de Menda, qui correspond historiquement et géographiquement à la ville de Santander – avec son ancien château, sa ville haute et sa ville basse – qu'une révolte secrètement fomentée par les Espagnols se fait jour. Aussi Menda, cette cité imaginaire qui, dans un brouillage typiquement balzacien, porte le toponyme réel d'un hameau de Galice, se transforme-t-elle l'espace d'un instant en une sorte de *locus terribilis* habité par l'angoisse et la mort. Au cœur d'une douce nuit où il y a bal au château, la découverte par le jeune officier Victor Marchand de lumières dans la ville basse, en dépit de leur interdiction en cette nuit de la Saint-Jacques, entraîne une suite d'événements désastreux : le repérage par l'officier d'un bateau ennemi ; le meurtre d'un soldat français venu à la rescousse ; la traque de Marchand par les fils du marquis ; sa fuite grâce à l'intervention de Clara, la fille de Léganès ; l'écrasement de l'insurrection espagnole et les sanglantes représailles françaises. Sous les yeux de Victor Marchand, puisque la narration use souvent de la focalisation interne, le paisible décor devient donc un antre inquiétant où il règne un « mystère » (*sic*), ou quelque chose de caché finit par être découvert : les voiles d'un navire dans l'Océan, signe patent du débarquement redouté des Anglais, preuve manifeste d'un complot et d'une alliance politique et, au demeurant, souvenir historique des tentatives de débarquements britanniques sur la côte nord de l'Espagne dans les années 1808-1809. Une fois le mystère éclairci, jusqu'à la fin du récit, le lieu de l'action est dès lors traversé par la violence et la mort, tant à l'extérieur du château qu'à l'intérieur. Et la trêve apparente, l'affabilité du marquis envers Victor Marchand et ses soldats tout comme l'inclination de Victor et de Clara font place à la haine des deux camps en présence, *les Français* et *les Espagnols*, selon une terminologie récurrente dans le texte qui n'envisage les personnages qu'en terme de pure nationalité, autant dire d'altérité mortifère : un phénomène que les nécessaires majuscules des substantifs « Français » et « Espagnols », dans leur sorte de sévérité graphique, paraissent figurer textuellement.

Le récit, qui dès la troisième page du texte n'est plus qu'une somme de tensions, reconduit donc l'image, divulguée par le romantisme, de Mérimée (avec *Le théâtre de Clara Gazul*, 1825) à Hugo (avec *Hernani*, 1830), d'une Espagne obscure, insaisissable et dangereuse que d'autres écrivains plus tardifs retiendront encore¹². En fait, l'Espagne de Balzac, qui est propre à nombre d'auteurs du XIX^e siècle, est avant tout une zone *exotique*, une zone *autre*, étrangement inquiétante, ou encore « un singulier pays »,

10. GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 22.

11. BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1133.

12. Sur l'Espagne noire dans la littérature française du XIX^e siècle, voir AVRIL, Yves, « L'Espagne de Barbey d'Aurevilly », *Études littéraires*, 1969, vol. 2, n° 1, p. 33-55.

pour reprendre la formule que consigne *La muse du département*¹³ (1847). Il s'agit là d'une patrie du silence et du secret, à la fois très proche et très lointaine, où le sens de l'honneur clôt les bouches et dicte les conduites familiales jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Comme cela se vérifie aussi dans *Les Marana* (1834), pour Balzac, le cadre de la guerre d'Espagne est l'un des sombres supports sur lequel certains de ses personnages se détachent idéalement. Au vrai, en matière de fond noir, Balzac ne pouvait trouver mieux, ou plutôt pire, que le contexte de la guerre d'Espagne, puisque, d'après Napoléon lui-même, cette « sale guerre » fut une « véritable plaie », ressemblant, qui plus est, aux dires des mémorialistes, à une sorte de cauchemar éveillé, ce qu'attestent de façon terrible et magistrale *Les désastres de la guerre d'Espagne* de Goya, cette violente série de gravures produite « entre 1810 et 1820 dans le secret de l'atelier »¹⁴. Pays conçu comme arriéré, sauvage et austère, l'Espagne qui se trouve esquissée dans *El Verdugo* est une Espagne de convention dont l'archaïsme supposé paraît tenir des clichés de la légende noire. Pays du sens de l'honneur poussé à l'extrême, cette Espagne « noire » se présente aussi, de façon paradoxale, comme une patrie éminemment héroïque¹⁵, comme l'un des derniers bastions d'une très illustre et vaillante aristocratie face à cette France bourgeoise et contemporaine que personnifie quelque peu le vil général G.t.r. et même le roturier Victor *Marchand*, malgré la noblesse d'âme qui le caractérise.

Profils espagnols

Exception faite du Français Victor Marchand, dans un tel contexte, le récit met principalement l'accent sur les figures espagnoles, sur cette famille Léganès hautement aristocratique, si l'on en croit « la grandesse » du marquis¹⁶. Cette famille, au titre historiquement avéré (non en Cantabrie, mais en Castille) et dont on connaît, sous le règne de Philippe IV, l'historique premier marquis¹⁷, se compose, en plus d'un père et d'une mère, d'une fratrie constituée de trois fils et de deux filles. Cependant, au sein de cette famille, quatre figures se distinguent clairement, à savoir les parents et les deux aînées : Juanito et Clara. Ce carré de personnages est dominé par la figure du père, lequel, en dépit de son âge avancé, est le *pater familias* ou le mâle dominant du groupe. Il s'agit d'un père tout-puissant, éminemment énergique – phallique – qui dicte sa loi et à qui tous obéissent, à commencer par le fils aîné. Ce fils, on le sait, sous l'injonction du père qui le jauge et le somme d'exécuter ses ordres, se voit forcé d'accepter de décapiter son géniteur ainsi que chacun des membres de sa famille, afin de sauvegarder le nom de la lignée. Autant dire qu'en un certain sens ces relations père-fils, que fonde la *potestas* paternelle, pourraient trouver leur glose et leurs prolongements symboliques dans le mythe freudien des origines exposé dans *Totem et tabou* (1913), même si, en apparence, Juanito tue le père despotique contre sa volonté, du moins, consciente, contrairement à la horde primitive qui est, quant à elle, volontairement meurtrière. Dès lors, subrepticement, le récit laisse entrevoir les liens obscurs qui unissent les membres de la famille Léganès. Dans ce qui constitue le cœur même du texte, à savoir le moment où Juanito doit décapiter tous les siens,

13. « L'Espagne est un singulier pays, dit Mme de La Baudraye, il y reste quelque chose des mœurs arabes », BALZAC, Honoré de, *La Muse du département*, éd. de Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « folio classique », 1984, p. 110.

14. Nous empruntons l'expression à CHIMOT, Jean-Philippe, « Les désastres de la guerre », *Amnis*, [en ligne], 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, 6, Disponible sur <URL : <http://amnis.revues.org/900>>, [consulté le 18 janvier 2012].

15. Sur ce « négatif de la légende noire », voir LAFON, Jean-Marc, « L'impact littéraire de la guerre d'indépendance espagnole en France aux XIX^e et XX^e siècles », *Bulletin hispanique*, 2001, vol. 103, n° 2, p. 543-562.

16. Dans le texte le marquis est qualifié de « vieillard le plus entiché de sa grandesse qui fût en Espagne », BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1134.

17. À ce sujet, voir ARROYO MARTÍN, Francisco, « El marqués de Leganés. Apuntes biográficos », *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, H.^a Moderna, 2002, t. 15, Serie IV, p. 145-185.

devant le désarroi du jeune homme, et en raison de l'urgence due à la situation, les langues du père et de la sœur se délient, laissant échapper des secrets très intimes, qui ne sont pas loin d'être des secrets d'alcôve. En effet, pour encourager son frère à la mettre à mort, la sœur agit et parle avec ce dernier comme une femme face à son amant :

Mon cher Juanito, dit [Clara] en lui passant le bras autour du cou et l'embrassant sur les paupières ; si tu savais combien, donnée par toi, la mort me sera douce. Je n'aurai pas à subir l'odieux contact des mains d'un bourreau. Tu me guériras des maux qui m'attendaient, et... mon bon Juanito, tu ne me voulais voir à personne, eh bien ?¹⁸.

On le voit, la mort donnée par le frère se trouve ouvertement conçue comme une douceur, si ce n'est comme une petite mort. En outre, le rapport exclusif de Juanito à sa sœur est explicitement abordé dans son aspect de jalousie érotique : aux dires de Clara elle-même, le corps de la sœur semble avoir été conçu par le frère comme quelque chose d'interdit à tous les autres, pour avoir été rêvé par Juanito comme son objet. En parallèle, deux autres aspects de la situation familiale, sans doute enfouis jusque-là, se trouvent mis au jour. C'est ainsi que face à la pusillanimité de Juanito, le père remet en cause sa propre paternité à travers une question, aux allures d'affront verbal, destinée à la mère comme au fils : « Est-ce mon fils, madame ? »¹⁹. Le soupçon de l'adultère surgit alors et la personne de la mère s'en trouve mise à mal à travers une question qui tombe comme un couperet. Enfin, le suicide final de la mère – lequel a lieu pour épargner au fils une partie de son inhumaine besogne – se présente comme la conséquence d'un amour filial qui dépasse tous les autres et inhibe, pour finir, le fils devenu bourreau. Le « Elle m'a nourri », qui échappe à un Juanito accablé, sera le tremplin du suicide maternel : un suicide par amour qui s'apparente bel et bien à un nouveau saut de Leucade, puisque c'est par amour maternel que la mère se jette dans le vide²⁰.

Le fils, le héros du texte, ce très méritant coupeur de têtes, ce parricide par obéissance et non par rébellion, rejoint par son geste le héros tragique, héros tragique qui, on le sait, est presque toujours aussi innocent que coupable, d'où sa nature même. Or ce parricide héroïque garde son mystère d'un bout à l'autre de son parcours. Ténébreux au mental comme au physique, il est à proprement parler un héros très « secret », pour être absolument « séparé » de tous les autres en raison d'un destin ayant fait de lui un être résolument à part. Il est, de plus, un personnage quasiment muet, un taiseux, et ce peut-être moins du fait des terribles circonstances qui sont les siennes qu'en raison de son essence de *véritable Espagnol*, selon l'une des formules du texte, c'est-à-dire d'Espagnol type, si l'on admet la traditionnelle typologie des Nations²¹ reconduite par Balzac à la suite de son ami Stendhal²². Le *topos* de l'Espagnol grave, renfermé et secret parce que mélancolique, qui s'oppose à celui du Français léger et disert, de tempérament « cholérique », trouve ici une incarnation idéale. Au total, Juanito n'existe dans le récit que pour être, au sens propre, le sombre et sublime défenseur du Nom du père, étant entendu que la décapitation du marquis est ce qui permet au fils de conserver le titre paternel, avant que « El Verdugo » ne devienne le véritable titre de noblesse du jeune homme, selon la volonté du Roi. Bourreau des siens,

18. BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1140.

19. *Ibid.*, p. 1140.

20. « La marquise comprit que le courage de Juanito était épuisé, elle s'élança d'un bond par-dessus la balustrade, et elle alla se fendre la tête sur les rochers », BALZAC, Honoré de, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1142.

21. À ce sujet, voir OROBITG, Christine, « La typologie des nations et l'Espagnol mélancolique : notes pour l'interprétation d'un cliché », *Revue de synthèse*, Paris, Albin Michel, janv.-mars 1995, 4^e série, n° 1, p. 99-128.

22. « Le caractère espagnol fait une belle opposition avec l'esprit français ; dur, brusque, peu élégant, plein d'un orgueil sauvage, jamais occupé des autres : c'est exactement le contraste du XV^e siècle avec le XVIII^e siècle », STENDHAL, « De l'Espagne », in *De l'amour* (1822), Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 172.

fil innocent et *enfant maudit*²³, pour avoir obéi à la volonté de son père, pour ne pas avoir voulu être un faible ou un « raté de la famille »²⁴, et avoir donc décapité tous les siens, il reste au final le fatal gardien des secrets de son clan dont il porte le deuil pathologique, tel un héros du romantisme noir que tourmente le poids de la faute et que hante l'idée fixe du suicide :

Malgré les respects dont il est entouré, malgré le titre d'*El Verdugo* (le Bourreau) que le roi d'Espagne a donné comme titre de noblesse au marquis de Léjanès, il est dévoré par le chagrin, il vit solitaire et se montre rarement. Accablé sous le fardeau de son admirable forfait, il semble attendre avec impatience que la naissance d'un second fils lui donne le droit de rejoindre les ombres qui l'accompagnent incessamment²⁵.

Têtes coupées / fantômes / fantasmes

Cette nouvelle, qui est une histoire de bourreau dans la droite ligne de tout un courant dit gothique ou frénétique, est par conséquent une histoire de têtes coupées. C'est une histoire de caboches que l'on coupe, mais aussi que l'on perd et, de surcroît, la nuit de la Saint-Jacques, autrement dit la nuit où l'on fête le saint patron de l'Espagne, ce tueur de Maures qui, précisément, mourut décapité. Il faut dire que la littérature post-révolutionnaire et l'art du XIX^e siècle dans son ensemble ont été singulièrement travaillés par les têtes tranchées, comme l'ont rappelé maintes études²⁶. De fait, Balzac, à l'exemple de tant d'autres de ses contemporains, fut passablement obsédé par l'exécution de Louis XVI, par les anecdotes relatives aux bourreaux de la Révolution et, mieux encore, par la figure même de l'exécuteur, ce qu'illustrent bien, sur le mode romanesque, *Un épisode sous la terreur* (1842) (récit mettant en scène le bourreau de Louis XVI) et, sur le mode documentaire, *Les mémoires de Sanson* (1829), à la rédaction desquelles l'écrivain participa. En faisant de son héros un bourreau malgré lui, Balzac mettait en lumière cette figure du bourreau malheureux et mal aimé si prisée par les auteurs du XIX^e siècle, comme en témoignent des textes aussi différents que *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) de Victor Hugo et le poème *El Verdugo* (v. 1835-1838) de José de Espronceda²⁷. Du reste, le motif de la tête coupée est omniprésent dans l'imaginaire du Balzac romancier, lequel a parsemé ses récits de têtes ou de membres tranchés²⁸, comme autant d'éléments révélateurs d'une lancinante peur de la castration.

23. Voir BALZAC, Honoré, *L'enfant maudit* (1831-1837), in *La Comédie humaine, op. cit.*, X, p. 865-960.

24. Nous empruntons cette expression au titre français d'une étude balzacienne bien connue. Voir LUCEY, Michael, *Les ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, traduit de l'anglais par Didier Eribon, Paris, Fayard, 2003.

25. BALZAC, Honoré de, *El Verdugo, op. cit.*, p. 1142-1143.

26. À ce propos Jean Clair écrit : « L'une des images les plus insistantes du XIX^e siècle aura donc été celle d'une tête séparée de son corps. Le thème de la tête coupée, que le sujet soit historique, religieux, mythologique, semble dominer en effet l'iconographie du siècle, têtes naturalisée, tête en cire, tête moulée, têtes sculptée, gravée, dessinée et peinte, têtes d'assassins, têtes de régicides, têtes d'anarchistes, têtes prototypiques d'assassins, de violeurs, têtes d'hommes politiques, têtes de victimes, têtes de saints, têtes de héros ou de martyrs, que de têtes décollées ! », « Naissance de l'Acéphale », in *Crime et châtement*, catalogue de l'exposition du même nom (Musée d'Orsay, 16 mars-27 juin 2010), Jean Clair (dir.), Paris, Gallimard, 2010, p. 29-49. Sur le thème de la tête coupée, voir aussi WALD LASOWSKI, Patrick, *Guillotinez-moi !*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2007; SANGSUE, Daniel, « De quelques têtes coupées dans la littérature du XIX^e siècle », in *Crime et châtement, op. cit.*, p. 75-83.

27. Sur ce poème du grand romantique espagnol José de Espronceda, qui porte le même titre que la nouvelle balzacienne et qui peut se lire comme le lamento, plein d'une amère ironie, d'un bourreau professionnel, voir SEBOLD, Russell P., « Criminal sin delicto : *El Verdugo* de Espronceda », in SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (dir.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Marta Cristina Carbonell (éd.), Barcelona, Universidad, 1989, p. 647-661.

28. À titre d'exemple, on peut retenir le thème du bras coupé dans *Un grand d'Espagne* (1832) et le motif de la tête tranchée dans *La duchesse de Langeais* (1839-1843), texte que Balzac avait originellement intitulé *Ne touchez pas la hache* (1834).

Dans *El Verdugo*, comme souvent, le plus intéressant n'est pas ce qui est le plus conscient et qui tient du projet d'écriture et du pacte de lecture. Le plus troublant est tout autant l'histoire de famille dessinée en creux par le récit que le roman familial de Balzac plus ou moins dissimulé par le texte. Pour finir, il convient donc de souligner, dans le sillage de la critique balzacienne, combien le roman familial qu'esquisse *El Verdugo* trouve des correspondances dans l'histoire personnelle de Balzac. Que l'on se souvienne seulement de l'attachement, non dénué d'ambiguïté, qui lia Honoré à sa (petite) sœur Laure, laquelle, devenue M^{me} Laure Surville, se fera la biographe du grand homme²⁹. Que l'on songe surtout au fait que la nouvelle fut précisément écrite en 1829, année de la mort, à plus de quatre-vingts ans, du vieux père de l'écrivain : ce Bernard-François, d'ascendance paysanne, qui sentait son Balssa à deux mètres (il n'était *Balzac* que depuis ses vingt ans). Ce Bernard-François avait épousé à plus de cinquante ans la très jeune future mère d'Honoré, et ce père notre écrivain l'aurait voulu « de Balzac » et non « Balzac » tout court. Or, c'est justement à la mort de ce père, à la fois déprécié et sans doute jaloué, que Balzac écrit *El Verdugo*, sa première histoire de parricide. C'est pourquoi, en signant *El Verdugo* du nom « H. de Balzac », l'auteur semble avoir voulu attirer l'attention sur la brillante particule et régler de la sorte ses comptes avec la roture paternelle, lui qui, rêvant de noblesse, signa ses premiers romans sous de chatoyants pseudonymes (*Lord R'hoonel*, *Horace de Saint-Aubin* etc.), en reléguant aux oubliettes le prosaïque nom du père. On l'aura compris, cette folie des grandeurs nominale, cette fascination nobiliaire tant moquée par les contemporains de Balzac³⁰, trouve de puissants échos dans l'histoire de *El Verdugo* dont le nœud de l'intrigue réside tout entier dans le désir de sauvegarde d'un nom prestigieux, dans la conservation vitale et mortifère d'un titre de noblesse.

À côté du motif larvé de l'inceste avec la sœur et du thème du parricide, le récit amorce un portrait de mère aimante, de bonne mère ou « suffisamment bonne » – pour faire nôtre l'expression, bien connue, de Winnicott. Cette figure maternelle se présente comme l'envers de la mère de Balzac, puisque l'on sait que ce dernier ne se sentit jamais aimé de retour par sa mère, ce dont témoigne à l'envi la correspondance de l'écrivain. De là, sans doute, le thème de « l'enfant maudit » qui court d'un texte balzacien à l'autre et, tout particulièrement, dans la nouvelle, déjà mentionnée, dont le titre exhibe ladite formule et date des années 1831-1836. Au sein de *El Verdugo*, dans un étrange renversement, l'auteur mélange ainsi les cartes identitaires, redistribue les rôles et les données, faisant en sorte qu'au cœur de la fiction, Juanito, l'aîné des fils, soit à la fois le fils préféré et le bâtard potentiel, alors que dans la vraie vie, c'est Henry, le cadet, le fils adultérin, qui fut l'enfant chéri d'Anne-Charlotte-Laure Sallambier, la mère d'Honoré.

Aussi, dans *El Verdugo*, Balzac se dévoile-t-il tout autant qu'il ne se cache, comme il le fera par la suite dans beaucoup d'autres récits. En ce sens, le futur créateur de la *Comédie humaine*, qui devait bientôt se rêver « secrétaire » de la Société française³¹, s'est ici bel et bien constitué en *secrétaire* de sa petite histoire, à savoir, littéralement, en détenteur des secrets d'un autre groupe, d'une société autre, tout aussi complexe que la grande, mais bien plus intime : sa propre famille.

Nouvelle aussi brève que fascinante, *El Verdugo* est un texte à plusieurs fonds, un texte à tiroirs secrets. Sous couvert d'une anecdote prétendument historique, ce récit englobe, de façon furtive, l'esquisse d'un double roman familial, celui du personnage et de son créateur. Pour ne pas être original, ce phénomène littéraire d'emboîtement d'une histoire de famille dans une autre n'en reste pas moins frappant, comme est d'ailleurs frappant le traitement, allusif, mais prégnant, qui est réservé à la famille

29. SURVILLE, Laure, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Nouvelle Jaccottet, Bourdillat & Cie, 1858.

30. Voir GOULD, Charles, « "M. de Balzac" : le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, v. 15, n° 15, p. 379-393.

31. « La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire », BALZAC, H., « Avant-propos », in *La Comédie humaine*, I, *op. cit.*, p. 11.

fictive bientôt décapitée. Or cette agressivité fictionnelle – celle du sanguinaire G.t.r. reconduite, par devoir, par le bourreau Juanito – cache peut-être un autre acharnement, celui de Balzac lui-même envers ses personnages, si l'on en croit l'écrivain Pierre Michon : « De l'inqualifiable simplicité de la littérature... Oui, à la fin ils sont morts, le vieux Goriot, le beau Rubempré, la chaude Esther, la gentille Henriette. [...] Le récit n'est écrit que pour les mettre à mort ³²».

Dans cette logique, *El Verdugo* pourrait bien illustrer une semblable volonté de mise à mort textuelle. Auquel cas, au-dessus de G.t.r et de Juanito, les bourreaux de papier, se trouverait une autre figure, tapie dans les zones d'ombre de l'implicite. Cette figure, bien entendu, ne serait rien moins que l'auteur en personne, tel un bourreau face à ses créatures, un « H. de Balzac » fort d'une signature dont le sens caché finalement se dévoile : l'initiale du prénom finissant par retentir, pour ainsi dire, à la façon d'un coup de *hache* sur un billot.

32. MICHON, Pierre, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 12.

Bibliographie

- ANOLL VERDELL, Lúdia, « *El Verdugo de Balzac dans la presse périodique espagnole du XIX^e siècle* », *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, juillet-septembre 1985, n° 3, p. 291-297.
- ARROYO MARTÍN, Francisco, « El marqués de Leganés. Apuntes biográficos », *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, H.^a Moderna, 2002, t.15, Serie IV, p. 145-185.
- AVRIL, Yves, « L'Espagne de Barbey d'Aurevilly », *Études littéraires*, 1969, vol. 2, n° 1, p. 33-55.
- BALZAC, Honoré de, « Catalogue des ouvrages que contiendra la *Comédie humaine* », in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I.
- , *El Verdugo*, in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X.
- , *La Muse du département*, éd. de Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « folio classique », 1984.
- BARTHES, Roland, *S/Z* (1970), Paris, Seuil, coll. « Points », 1976.
- BUTOR, Michel, « Trois nouvelles espagnoles de Balzac », *Thélème*, Revista Complutense de Estudios Franceses, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998, n° 13.
- CHIMOT, Jean-Philippe, « Les désastres de la guerre », *Amnis*, [en ligne], 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, 6, Disponible sur <URL : <http://amnis.revues.org/900>>, [consulté le 18 janvier 2012].
- CITRON, Pierre, « Introduction », *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 1123-1143.
- CLAIR, Jean, « Naissance de l'Acéphale », in *Crime et châtiment*, catalogue de l'exposition du même nom (Musée d'Orsay, 16 mars-27 juin 2010), Jean Clair (dir.), Paris, Gallimard, 2010.
- GOULD, Charles, « "M. de Balzac" : le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, v. 15, n° 15, p. 379-393.
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- LAFON, Jean-Marc, « L'image littéraire de la guerre d'indépendance espagnole en France aux XIX^e et XX^e siècles », *Bulletin hispanique*, vol. 103, n° 2, p. 543-562.
- LEATHERS, Victor L., *L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1931.
- LUCEY, Michael, *Les ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, trad. de l'anglais par Didier Eribon, Paris, Fayard, 2003.
- MICHON, Pierre, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.
- OROBITG, Christine, « La typologie des nations et l'Espagnol mélancolique : notes pour l'interprétation d'un cliché », *Revue de synthèse*, Paris, Albin Michel, janv.-mars 1995, 4^e série, n° 1.
- SANGSUE, Daniel, « De quelques têtes coupées dans la littérature du XIX^e siècle », in Clair, Jean, *Crime et châtiment*, catalogue de l'exposition du même nom (Musée d'Orsay, 16 mars-27 juin 2010), Jean Clair (dir.), Paris, Gallimard, 2010.
- SARRAILH, Jean, « Sur quelques histoires espagnoles de Balzac », *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Massachusetts, Wellesley College, 1952.
- SEBOLD, Russell P., « Criminal sin delito : *El Verdugo* de Espronceda », in SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (dir.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Marta Cristina Carbonell (éd.), Barcelona, Universidad, 1989, p. 647-661.
- STENDHAL, « De l'Espagne », in *De l'amour* (1822), Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- SURVILLE, Laure, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Nouvelle Jaccottet,

Bourdillat & Cie, 1858.

TADIÉ, Jean-Yves, « Proust, lecteur de Balzac », in *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1993, n° 14, p. 311-320.

WALD LASOWSKY, Patrick, *Guillotinez-moi!*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2007.