

MARTONYI ÉVA

**L'IMAGINATION DE BALZAC DANS LE ROMAN
"LA PEAU DE CHAGRIN"**

/Doktori értekezés/

S Z E G E D

1977

31431



TABLE DES MATIERES

PREMIERE PARTIE

I. Introduction	1
II. La genèse de l'œuvre	
1. La manière de vivre et d'être dans le monde - l'époque	25
2. La période de la naissance de l'idée de <i>La Peau de chagrin</i>	35
3. La publication	49
4. Les sources et les interférences	56

DEUXIEME PARTIE

I. La composition	67
1. Le roman et la vie de l'auteur	73
2. Le roman et le conte	84
II. Les personnages	
1. Personnages réels - personnages imaginaires	91
2. La description des personnages: l'aspect physique et le regard	95
3. "Les puissances du génie"	102
4. Les personnages et le talisman	116
III. L'Imagination romanesque et deux autres domaines de l'imagination: la peinture et la musique	136
Conclusions	154
Notes	161
Bibliographie sommaire	175

INTRODUCTION

L'Imagination est généralement définie comme la faculté qu'a l'esprit de produire des images - celles-ci étant soit la simple reproduction des sensations en l'absence des objets qui les ont provoquées, soit des créations libres de la fantaisie. Ce qui revient à distinguer deux formes d'imagination, l'une en relation directe avec les perceptions, l'autre dont l'essence consiste à s'affranchir du monde sensible.

Les notions de l'image, l'imagination et l'imaginaire varient selon les différentes positions des systèmes philosophiques depuis Épicure jusqu'aux psychanalystes. Dans le sensualisme épicurien nous trouvons une fusion totale entre l'image et la perception. L'imagination est une sorte de vision. La surface des objets émet sans cesse des particules qui, rencontrant l'œil, provoquent la vision; ces particules gardent la forme des objets d'où elles émanent et ainsi la vue nous renseigne sur la nature des objets.

Le sensualisme stoïcien établit une différence de degré entre l'image et la sensation. L'image peut être imprimée dans l'âme sans être produite par un objet réel, et peut être infidèle à l'objet. La philosophie scolaïque n'ajoute rien à la définition de l'image par Epicure et par les Stoïciens et c'est chez

Descartes et les Cartésiens que nous trouvons l'affirmation que l'image est une affection du corps. Les images sont des figures matérielles tracées dans l'organisme. Elles sont une preuve de l'union de l'âme et le corps. L'entendement est le maître des images mais l'imagination peut aussi bien être une cause d'erreur que les inclinations et les passions.

Leibniz distingue deux sortes de perceptions qui ne diffèrent qu'en degré. La perception claire fait connaître les aspects permanent du réel, la perception confuse se rattache à l'expérience interne et, à condition qu'elle ne soit obscurcie par les besoins du corps, peut aller plus loin que la lumière naturelle de la raison. L'image joue le rôle d'un élément organisateur qui introduit dans la connaissance toute la richesse de la vie affective.

Chez Kant l'image est un pont jeté entre la sensibilité et l'entendement. La matière de la connaissance étant fournie par les sens, sa forme par les synthèses a priori de l'entendement, l'imagination qui relie ces deux sources hétérogènes participe de l'une et de l'autre. Le caractéristique profonde de l'Imagination est la finalité subjective entre la forme de l'objet et la faculté de connaître du sujet. L'Imagination dans ses fins esthétiques vivifie les facultés de

connaître, est une source d'idées et aussi d'expressions justes de ces idées, un pouvoir de communication entre les âmes, par le langage, la peinture ou la plastique ce qu'un état d'esprit a d'inexprimable.

Chez Bergson l'Imagination est "mémoire imaginative". Le souvenir-image est cette réalité qui échappe à la conscience. L'image ainsi confondue avec le souvenir ne contient aucune autre possibilité que de figurer à l'arrière-plan de la perception. Si l'on constate une activité imaginative propre, il faut faire appel aux rêves et aux états semblables: l'hallucination par exemple. L'intuition est le pouvoir créateur qui représente le véritable domaine imaginaire. La simple mémoire onirique ne peut pas être identifiée au génie, bien que l'on reconnaissse souvent une sorte de parenté entre le rêve, le délire et l'œuvre d'art.

La Phénoménologie et la philosophie existentialiste précisent le véritable caractère de l'image en face de la perception. Sartre établit la distinction très nette de l'image et de la perception comme étant deux actes de pensée qui s'opposent. Dans la perception les rapports sont multiples entre l'objet perçu et les autres objets, il faut les découvrir par observation lente. Dans la conception ou idée la conscience se place d'emblée au cœur de l'objet et aperçoit tous

les rapports possibles avec les autres objets et leurs dépendances: c'est le savoir. Dans l'image, la conscience se donne l'objet immédiatement mais seulement par rapport à sa propre intention. L'intention de la conscience sur l'objet détermine la forme sous laquelle il apparaît. L'objet en image est donc tout autre que l'objet perçu et pour marquer cette opposition, il faut renoncer au mot image toujours pris dans le sens de "double" ou de "copie"; il faut aussi renoncer au nom même d'Imagination, pour la fonction créatrice de l'esprit, et appeler du seul nom qui lui convienne: l'Imaginaire.

Le psychanalyse cherche l'Imagination dans les formes élémentaires de l'instinct et la tendance. Il faut saisir la source même du pouvoir évocateur avant les formes diverses qu'il peut revêtir. Le point de départ sera donc l'état de rêve. Freud et les psychanalystes ont insisté sur le travail mental qui est présent dans l'interprétation du rêve. Il s'agit du travail de reconstitution du rêve qui consiste à retrouver les véritables images issues des désirs, le "rêve latent" seul réel, qui se dissimule dans l'interprétation erronée de la conscience. Nous retrouvons les éclats refoulés, les

instincts bridés, les interdictions subies qui sont les éléments inspirateurs du rêve. Celui-ci est leur expression directe. Il n'est pas une connaissance, mais une simple manifestation de la permanence inconsciente de tendances que l'on croyait anéanties par la morale éducative. Il est l'effet d'un mécanisme associatif qui s'oppose à la finalité rationnelle que l'esprit introduit dans le travail mental à l'état de veille.

Or, parmi les rêves, rares sont ceux qui témoignent réellement d'une intention inventive. La plupart sont sans intérêt. Qu'ils se rattachent à des sensations éprouvées dans le sommeil ou à des souvenirs qui réapparaissent, ils ne manifestent pas une réelle création. /1/

La plupart de ces considérations sont entrées dans le domaine de la critique littéraire. Les différentes écoles qui se sont formées ce dernier temps se basent presque sans exception sur les résultats de ces recherches. Les rapports sont évidemment les plus étroits entre la psychanalyse et les écoles psychanalytique et psychocritique de la critique littéraire. Elles prennent une nouvelle attitude en face de l'imagination. Tandis que pour la critique classique l'imagination est conçue comme une faculté

de combinaisons abstraites sans rapport avec l'affection et la personnalité de l'auteur, pour le "psychologue", la "fantaisie imaginative" est en quelque sorte un rêve et ne peut être le produit d'une analyse combinatoire. Le rôle de la personnalité du créateur est donc important, de ce point de vue. Même si l'écrivain emprunte à l'histoire ou à la légende la fable de son œuvre, il la modifie et la modification varie selon que l'écrivain est Corneille ou Racine. La psychocritique voit donc dans les fables le produit "d'une imagination vivante, centrée, orientée." /2/

A partir du moment, où la critique accepte que la conscience connaît bien des modes et des degrés, - écrit Jean-Pierre Richard - qu'elle n'existe pas seulement en nous à l'état réflexif, elle peut tout aussi bien vivre de manière pré-réflexive ou extra-réflexive, se manifester à travers la sensation, le sentiment et la rêverie: "La critique peut dès lors s'en aller dans les sous-bois, suivre des pistes à demi recouvertes, s'enfoncer dans les en-dessous de l'œuvre, afin d'y découvrir des points d'émergence et de clarté". /3/

La critique se propose alors l'analyse des métaphores obsédantes, la découverte des mythes personnels, etc. Les thèmes, les images peuvent être étudiés aussi en dehors d'une œuvre particulière et en eux-mêmes.

Ainsi, on pourrait trouver les modèles de toute imagination, les fondements des religions et des légendes. On peut, comme Bachelard, dresser un catalogue objectif des principaux complexes imaginaires à travers lesquels le langage poétique rêve l'objet, s'invente et nous exprime. /4/ On peut tenter, comme R. Barthes, une sorte de psychanalyse sociale des mythes. /5/

A partir de ce moment une question primordiale se pose. D'après la réponse que l'on y donne, la critique se sépare en deux tendances bien différentes. La première, "met entre parenthèse l'extérieur" et néglige volontairement tous les alentours de l'œuvre. Cela ne l'empêche pas de reconnaître l'existence d'une structure inhérente de l'œuvre comme le résultat d'une recherche du meilleur équilibre possible.

La deuxième, insiste sur l'importance des faits extérieurs à l'œuvre, comme la réalité socio-historique, la biographie etc. et essaie de dégager les mythes personnels par rapport à ceux-ci. Ici, nous revenons encore à la question de l'imagination et de l'imaginaire, telle qu'elle est posée par J-P. Sartre, car ces conclusions servent pour base à des analyses ultérieures. Dans l'Imaginaire, il décrit essentiellement le type existentiel de l'œuvre d'art, et il constate que l'œuvre d'art est un irréel. Ce qui est réelle, c'est une chose matérielle visitée de temps à autre,

chaque fois où le spectateur - il cite l'exemple de la peinture - prend l'attitude imageante. "Car le réel et l'imaginaire, par essence, ne peuvent coexister. Il s'agit de deux types d'objets, de sentiments et de conduites entièrement irréductibles". /6/

Dans L'Imagination il essaie de définir l'image et il constate qu'il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'images dans la conscience, l'image est un certain type de conscience. L'image est un acte et non une chose. L'image est toujours conscience de quelque chose qui est autre que le soi. /7/

Or, pour Jean-Pierre Richard et Gorges Poulet la question se pose de la façon suivante: "... la littérature ... est un monde entièrement imaginaire. C'est le résultat très pur de l'acte par lequel, en transmuant ses objets en pensée, l'écrivain a fait s'évanouir tout ce qui n'est plus celle-ci. Reste donc une pensée. Elle existe, pénétrable, parcourable. Elle s'ouvre sur une suite de cavernes, toutes différentes, toutes à la fois vides et pleines, où retentit la même exclusive affirmation de l'existence. Qui s'y engage n'a pas seulement à quitter le monde des objets il a aussi à quitter sa propre personne. Car, la pensée, dès qu'elle devient pensée, se veut seule, ne souffre plus aucun compagnon..... la

critique ne peut se contenter de penser une pensée. Il faut encore qu'à travers celle-ci elle remonte d'image en image jusqu'à des sensations. Il faut qu'elle atteigne l'acte par lequel l'esprit pactisant avec son corps et avec celui des autres, s'est uni à l'objet pour s'inventer sujet". /8/

Ces remarques nous indiquent deux points importants. Il faut distinguer le réel /la réalité/ primaire et le réel /la réalité/ secondaire, imaginé de l'œuvre d'art. Le deuxième point est en rapport avec cette distinction est posé le problème, comment la critique peut-elle établir un lien entre la réalité vécue de l'écrivain et l'expression de celle-ci dans son œuvre? Est-ce que c'est possible de remonter d'image en image, de retracer le cheminement de l'imagination de l'écrivain?

Pour cette analyse nous avons choisi un auteur, Balzac, qui est considéré comme "réaliste par excellence" mais qui, possédant une imagination extraordinaire, savait créer tout un monde extrêmement riche et varié, ayant son indépendance relative. Parmi ces œuvres très nombreuses nous avons choisi un roman, La Peau de chagrin pour des raisons suivantes:

- c'est son premier roman qui connaît un véritable succès au près du public, et il devient conscient de sa vocation littéraire,

- contrairement à ses œuvres précédentes, il prend un sujet d'actualité, il raconte les événements de l'année de l'écriture - 1830,
- le roman contient de nombreux éléments autobiographiques,
- c'est un récit fantastique en même temps que réaliste; l'existence de ces deux aspects se prête bien à une analyse du fonctionnement de l'imagination de l'auteur.

Pour notre travail, évidemment, on ne peut pas ne pas tenir compte de l'existence de l'énorme nombre de travaux écrits sur Balzac, à partir du moment où il commence à devenir célèbre, connu, lu et relu par des générations successives.

Certains appréciations sont bien connues et toujours valables, comme celle d'Engels sur le réalisme de Balzac: "Balzac, que j'estime être un maître du réalisme infiniment plus grand que tous les Zola passés, présents et à venir, nous donne dans la Comédie Humaine l'histoire la plus merveilleusement réaliste de la société française, en décrivant sous forme d'une chronique des moeurs, presqu'année en année, de 1818 à 1848, la pression de plus en plus forte que la bourgeoisie ascendante a exercée sur la noblesse qui s'était reconstituée après 1815 et qui dans la mesure du possible relevait le drapeau de la vieille politesse française. Il décrit

comment les derniers restes de cette société, exemplaire pour lui, ont peu à peu succombé devant l'intrusion du parvenu vulgaire nanti d'argent ou ont été corrompu par lui; comment la grande dame dont les infidélités conjugiales n'avaient été qu'un moyen de s'affirmer, moyen qui répondait à la manière dont on avait disposé d'elle pour le mariage, a cédé la place à la bourgeoise qui se procure un mari afin d'avoir de l'argent ou de toilettes; autour de ce tableau central, il brosse toute l'histoire de la société française, où j'ai plus appris, même en ce qui concerne les détails économiques /par exemple la redistribution de la propriété réelle et personnelle après la révolution/, que dans tous les livres des historiens, économistes, statisticiens professionnels de l'époque, pris ensemble. Sans doute, en politique, Balzac était légitimiste, sa grande œuvre est une élégie perpétuelle qui déplore la décomposition irrémédiable de la haute société, toutes ses sympathies vont à la classe condamnée à disparaître. Mais malgré tout cela, sa satire n'est jamais plus tranchante, son ironie plus amère que quand il fait précisément agir les aristocrates, ces hommes et ces femmes pour lesquels il ressentait une si profonde sympathie. Et, les seuls hommes dont il parle avec une admiration non dissimulée, ce sont ses adversaires politiques les plus acharnés,



les héros républicains du Cloître-Saint-Merri, les hommes qui à cette époque /1830-1836/ représentaient véritablement les masses populaires. Que Balzac ait été forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques, qu'il ait vu l'inéluctabilité de la fin de ses aristocrates chéris et qu'il les ait décrits comme ne méritant pas un meilleur sort; qu'il n'ait vu les vrais hommes de l'avenir que là seulement où l'on pouvait les trouver à l'époque, cela, je le considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et l'une des caractéristiques les plus marquantes du vieux Balzac." /9/

Georges Lukács a développé ce jugement d'Engels sur Balzac en faisant une application théorique à la littérature des idées théoriques de la philosophie. C'est Lukács qui nous a mis en garde contre une application trop hâtive des analyses théoriques et politiques à la littérature. "La victoire du réalisme" est toujours la victoire du réel, une victoire sur les préventions erronées, les préjugés, les représentations incomplètes etc. L'écrivain authentique possède toujours ce don de fraîcheur spontanée dans sa représentation artistique. Lorsque, dans le procès du reflet littéraire de la réalité, la pensée et l'être entrent en contradiction, il a assez de capacités, de courage

et de sincérité pour se mettre sans arrière-pensée aux côtés de la réalité - dans son activité figurative - et pour laisser les faits de la vie réfuter ses propres idées". /10/

Concernant cette activité figurative, il souligne l'importance du côté esthétique: "Ce grand mouvements populaire /voir ci-dessus/ - progressiste, en dernière analyse - a trouvé en Balzac son expression artistique la plus haute." /11/ Lukács dans son essai intitulé Balzac et le réalisme français, /12/ écrit des pages bien profondes sur la question du rapport du réel et de la littérature, mais malheureusement, dans les détails ces constatations sont parfois inexactes.

Cette ligne de pensées a ouvert la voie à toute une série d'interprétations, dont les représentants les plus remarquables sont en France, ce dernier temps: Marcel Reboussin /Balzac et le Mythe de Foedora/; Pierre Barbéris /Balzac et le Mal du siècle; Balzac, une mythologie réaliste/, Linda Rudich /Une interprétation de La Peau de chagrin/ et André Wurmser /La Comédie Inhumaine/; qui est au fond un pamphlet et doit être lu comme tel/. /13/

Reboussin prend l'image de La Peau de chagrin: "Foedora c'est la société" comme point de départ et analyse l'œuvre de Balzac dans ses rapports avec la

réalité socio-historique de l'époque. Barbéris analyse en détail la période de jeunesse de Balzac, avec de vastes recherches sur des documents, des manuscrits et d'analyses textuelles, il démontre l'interdépendance de l'œuvre et l'histoire /dans Balzac et le Mal du siècle, - et dans Balzac, une mythologie réaliste, il donne une version abrégée de cet ouvrage, mais y ajoutant des considérations théoriques très enrichissantes sur le rôle de la critique littéraire, toujours d'un ton polémique./ Rudich, dans son interprétation de La Peau de chagrin distingue nettement une partie réaliste et une partie fantastique du roman, une distinction qui n'est pas tout à fait fondée, à notre avis, car elle est un peu mécanique, et ne tient pas compte de l'ensemble de l'œuvre.

Wurmser semble avoir rien compris de La Peau de chagrin, nous utilisons son livre comme un terme /négatif/ de comparaison.

Un autre groupe des ouvrages sur Balzac est celui des grandes synthèses comme Ernest-Robert Curtius, Per Nykroq, /Pensée de Balzac dans la Comédie humaine/ ou Maurice Bardeche /Balzac romancier/, Bernard Guyon /La création littéraire chez Balzac/. /14/ Ces grandes synthèses sont toujours très intéressantes mais pas toujours utilisables pour une analyse de détails, ^{nous} comme celle que nous sommes proposée.

Il existe aussi tout un groupe de ce que nous appelons d'interprétations subjectives, personnelles comme celle de Georges Poulet /Etudes sur le temps humain/ qui est brillante, ingénueuse mais parfois inconsistente. Gaëtan Picon /Balzac par lui-même/ donne également une interprétation très personnelle de cet écrivain. Albert Béquin, /Balzac lu et relu/ essaie de découvrir le secret de la création balzaciennne. /15/

L'école structuraliste a également ouvert une nouvelle voie d'interprétation. Le fondement théorique est de Roland Barthes /dans: Introduction à l'analyse structurale/; il a fait l'analyse structurale de Sarrasine, un ouvrage dont les conclusions relèvent de la psychanalyse. /16/ A part de cet ouvrage il n'existe - au moins à notre connaissance - aucune interprétation psychanalytique proprement dite de l'œuvre de Balzac, bien que les interprétations personnelles, citées ci-dessus en contiennent pas mal d'éléments.

Il n'existent pas non plus de travaux sur le fonctionnement de l'imagination de Balzac. Celle-ci a été traitée par plusieurs critiques, de l'école dite classique, qui ont démontré certains traits du génie de Balzac. Comme Picon dit: "Si on a longtemps

fait gloire à Balzac d'avoir fondé le roman d'observation réaliste, les meilleurs ont toujours senti ce qu'il y avait en lui de poésie. Bourget lui-même l'appelle "un visionnaire analytique" et Hofmannsthal a salué en termes magnifiques "cette imagination débordante et d'une richesse infinie, l'imagination créatrice la plus fertile et la plus dense qui ait existé depuis Shakespeare". /17/

Georges Poulet parle de "l'opération quasi magique de l'imagination évocatrice" de Balzac /18/ mais il ne cherche pas de trouver d'où cela vient et par quel cheminement elle trouve son expression artistique. Il se contente de constater l'existence du génie.

Albert Prioult fait une allusion, quoique très vague, à la réalité vécue de l'écrivain, comme engendrant l'œuvre: "Cette étude est la preuve enfin que Balzac fut plutôt démiurge et animateur de son œuvre immense que créateur ex-nihilo, qu'il fut un imagier plus riche qu'un inventeur de thèmes; et que sa pensée a procédé par lentes cristallisations autour d'une donnée souvent confuse, à peine dégagée de quelque classification. /19/

Albert Béguin a introduit la notion de "Balzac le visionnaire", dans une interprétation personnelle,

mais ayant beaucoup de netteté et de force. Balzac est visionnaire, car il substitue au monde donné un autre monde, qui lui emprunte ses éléments, il les organise différemment selon les lois d'une mythologie personnelle. La création balzaciennne est poétique, mystique, elle est donc visionnaire dans ce sens. Il nous semble qu'une constatation de Béguin est très importante, notamment celle-ci: "Les romans apparemment réalistes recouvrent les mêmes mythes que les contes fantastiques et les études philosophiques." /20/

Pourtant, quand il entre dans les détails de son analyse il est moins convaincant, à cause de la façon indéfinie, incohérente de son interprétation: "Mais ce n'est là encore que le bric-à-brac balzacienn, cette imagination à la fois merveilleusement féconde et dédaigneuse de tout choix sévère, qui l'autorise à risquer le côtoiemment téméraire du mélodrame et de mauvais goût. Seulement, comme toujours chez cet étonnant génie, le mouvement dramatique, la précipitation de l'aventure lancée vers son inévitable catastrophe, emportent tout l'attirail facile et lui confèrent tant de vie, que le lecteur, privé de défense et hors d'habitude, ne songe plus à juger la qualité des détails. Le secret de ce sortilège tient, cependant, à des raisons plus profondes: c'est

que, sous le drame le plus apparent, drame de passion et de mort, Balzac cache à demi, révèle à demi un autre drame, celui d'une quête, d'une connaissance, d'une plongée dans le mystère de choses". /21/

Ceux qui font des louanges du génie de Balzac, du Balzac visionnaire, n'acceptent pas en général l'existence des idées cohérentes de l'œuvre de Balzac, l'existence d'une structure, d'une fondement esthétique, ou pensent que ces deux sont incompatibles. "Chez Balzac, l'intelligence finit toujours par céder à l'emportement visionnaire". /22/ André Allemand pose la question de l'unité et structure de l'univers balzacienn, mais après de longues analyses où il prend comme point de départ que "Créer pour Balzac c'était donc procéder avant tout à la totalisation ou à l'unification des éléments tirés de l'observation de la réalité quotidienne" /23/ n'arrive pas à trouver une réponse à la question. Il reconnaît la grandeur de la Comédie humaine mais il attire notre attention à ces fautes /manque de mesure, d'harmonie et de proportions etc./ Pierre Laubriet, dans son livre l'Intelligence de l'art chez Balzac va un peu dans le même sens, mais il reconnaît l'existence d'un système cohérent. /24/

Toutes ces interprétations opèrent souvent avec les notions de la psychanalyse. Comme celle de Nykrog

qui essaie de découvrir les secrets de la création balzaciennne en analysant son milieu, avec des réserves faites à la psychanalyse, et en introduisant la société comme élément déterminatif.

"A cette explication du psychiatre /25/ le sociologue répondra qu'il est fort probable que Balzac était un introvert dont l'extroversion tendait à devenir consciente et qui par conséquent pouvait étudier en lui même leur conflit "venimeux et plein de dépréciation réciproque", mais que cette constatation n'explique pas mieux l'œuvre que ne le fait l'étude de la biographie de l'auteur. L'importance donnée à un conflit intérieur de ce type à ce moment de l'histoire ne s'explique que par la structure de la société française à l'époque, et probablement en particulier par la montée du capitalisme libéral aux dépens de structures aristocratiques." /26/ C'est la même constatation que celle de Goldmann, qui parle de ce changement de structure sociale et économique qui fait que les valeurs qui entourent l'individu se présentent désormais comme des valeurs commerciales qu'on achète et vend sur le marché et auxquelles on accède par la médiation dégradante de l'argent. /27/

A l'autre bout de cet éventail il y a Wurmser, qui n'accepte que Balzac le réaliste, n'accepte que

le rôle de l'observation et refuse celui de l'imaginaire ou visionnaire. "Pour faire pousser du blé, c'est du blé qu'il faut mettre en terre, et pour faire pousser du vrai, du vrai. C'est avec des éléments authentiques, authentifiées que Balzac construit ses romans, reconstruit la réalité. Il ne puise que dans l'existant ..." /28/ Donc, les œuvres où l'invention "semble emporter sur le vrai", sont à écarter parmi les grandes œuvres de Balzac. Ainsi, les Romans et contes philosophiques ne sont pas un "joyau de la Comédie Humaine" /Bernard Guyon/ mais "les choses fumeuses que Balzac introduisait de force dans la Comédie Humaine, la plus puérile de son œuvre: la Peau de chagrin, Melmoth réconcilié - et le plus inactuel surtout: les Proscrits, Maître Cornélius, l'Enfant maudit, l'Elixir de longue vie, Jésus Christ en Flandre, Sur Catherine de Médicis. /29/

Ces œuvres ne sont à considérer d'après lui que comme un début assez maladroit d'une création littéraire, les romans de la "muc". "Le morceau de maroquin, le pacte diabolique, les orgies sont encore de lord R'Hoone, Paris, le mal de jeunesse, la frénésie de vivre sont déjà Balzac." /30/

Nous n'avons donné qu'un aperçu succinct des principaux ouvrages sur Balzac, avec une attention spéciale à la question de l'imagination balzacienne, ou bien à la compréhension des rapports de l'"invention"

et du "vrai". Et surtout, nous n'avons cité que les ouvrages relativement récents, parus dans la plupart depuis les années 60.

Concernant le roman La Peau de chagrin, il existent quelques ouvrages qui méritent une attention spéciale; outre les travaux déjà mentionnés de Barbéris, deux thèses de doctorat et des articles dans la périodique l'Année Balzacienne. Étant donné que les fondements théoriques de la plupart de ces travaux sont différents des nôtres, nous ne les mentionnons qu'au fur et à mesure, où il y a des points convergeants ou divergeants avec notre analyse et nous avons évité de notre mieux la répétition de certains résultats déjà obtenus. /31/

Notre analyse du roman se base sur une hypothèse première: Il n'y a pas d'opposition entre le réel et le fantastique dans ce roman, il n'y a pas de parties réalistes et fantastiques qui se figurent l'une à côté de l'autre, le fantastique fait une partie essentielle du roman, aussi bien que le réel, si on enlève le fantastique, il n'y a plus de roman.

Balzac écrit dans la préface de la première édition du roman qu'il "invente le vrai" et nous allons essayer de déterminer le rôle de l'invention et du vrai dans cette œuvre. Inventer, c'est créer ou découvrir quelque chose, mais aussi imaginer de façon

arbitraire, sans respecter la vérité, la réalité. Dans les arts, l'invention signifie la faculté de construire dans l'imaginaire. On parle ainsi de l'invention et de l'observation chez le romancier. Le vrai - c'est ce qui existe indépendamment de l'esprit qui le pense - opposé à l'imaginaire. Le mot imaginaire est pris ici dans le sens habituel, quotidien, non pas dans celui de Sartre. Il signifie le domaine de l'imagination qui a - à notre avis - sa propre vérité mais celle-ci n'est pas indépendante de la réalité existant en dehors de l'imagination.

Autrement dit, dans le domaine de l'imaginaire tout peut être vrai, une œuvre littéraire ~~est~~ a sa vérité intrinsèque qu'il faut accepter comme telle. Une œuvre qui naît dans l'imagination de l'auteur et qui trouve son cheminement vers l'imagination du lecteur ne peut être détachée de la réalité vécue par l'auteur, et par le lecteur. Les deux sont liés par des liens très peu connus et sans doute extrêmement compliqués. ~~et~~ Le rôle d'une analyse de l'imagination dans une œuvre précise ne peut être qu'un essai d'élucidation de certains facteurs de ce procédé, dont les résultats ne sont peut-être valables que dans un domaine très restreint.

L'imagination du lecteur fonctionne comme un pôle opposé à l'imagination de l'auteur dans un même domaine de l'imaginaire. Chaque œuvre, dès le moment de sa parution est supposée d'être lue. D'abord par le public contemporain, puis elle continue à être lue par les publics successifs, dans la mesure où elle prend sa place dans l'héritage culturel de l'humanité. Ces lectures successives sont, bien sûr, différentes, pour plusieurs raisons. Une lecture naïve est différente de la lecture critique. Cette dernière tâche d'être objectif ou scientifique et évite d'être influencée trop par sa propre imagination. Une lecture contemporaine est aussi différente, car le lecteur est guidé d'une façon très précise par Balzac, leur but est de connaître la réalité, et le lecteur connaît à peu près la même réalité que l'auteur. Un roman, au moment de sa parution est presque toujours "lisible" mais aussi "scriptible". Ce dernier signifie qu'il est possible de l'écrire, de le ré-écrire dans le monde qui est celui du lecteur. "Le texte scriptible c'est nous en train d'écrire". /32/ La lisibilité est une condition sine qua non des lectures successives, mais la scriptibilité non. Balzac, d'après Barthes, est lisible, mais pas scriptible dans notre monde. C'est là où le rôle

de la critique littéraire intervient, et fournit ses propres lisibilités. "A mesure que le temps passe, l'œuvre tend à devenir objet et peut être lue d'une manière moins passionnelle ou passionnée, mais plus scientifique; elle fait partie d'un ensemble mieux connu, mieux repéré, et relève des techniques ou de possibilités de décryptage impensables ou prématurées au moment de la production. Les lisibilités par définition se suivent, se contredisent, éventuellement - mais pas n'importe comment - se complètent." /33/

Chaque nouvelle lecture peut donc compléter les lectures précédentes et dégager la signification de l'œuvre. Le rôle de la critique est non seulement ce décryptage, mais aussi de retrouver les lisibilités perdues. Barbéris suggère qu'il faut chercher celles-ci dans le vocabulaire, dans la manière de vivre et d'être dans le monde, dans l'absence de certains renseignements concernant la genèse, dans le cheminement souterrain de l'écriture, dans les repentis de l'auteur, dans les autocensures, dans les interférences et utilisation^s, dans les relances qui jalonnent le cheminement depuis les premières notes jusqu'au manuscrit, etc. Ces points relèvent de ce qu'on appelle d'habitude la genèse de l'œuvre et qui sera analysée, au moins en partie et dans la mesure de nos possibilités, dans la première partie de ce travail.

II. La genèse de l'œuvre

1. La manière de vivre et d'être dans

le monde - l'époque

L'époque de la Restauration est surtout caractérisée par des mouvements opposés, les uns veulent maintenir et renforcer le pouvoir royal, les autres souhaitent installer des libertés démocratiques.

La monarchie constitutionnelle de Louis XVIII, frère de Louis XVI, édite une Charte qui octroie l'égalité civile et la liberté individuelle. Le préambule de cette Charte est significatif car tout en mettant l'accent sur les libertés accordées, il s'attache à souligner que des mesures ont été prises pour que l'intégrité du pouvoir royal ne soit nullement remise en question. *34/*

La vie politique de la Restauration se concentre autour des ministres de la Chambre, élue par une minorité de riches propriétaires. La première Chambre de Louis XVIII est dominée par des royalistes extrémistes, aussi bien qu'il sera obligé de la dissoudre. Les ultra-royalistes commencent à se grouper autour du comte d'Artois, frère du roi, et pendant quelques années la terreur blanche règne. Les excès des royalistes sont surtout commis dans le Midi de la France. Les ultras provoquent des désordres et commettent des attentats.

Un nouveau régime commence par des succès sur le plan politique international et intérieur. Le roi obtient l'évacuation du territoire occupé par les troupes alliées en 1810 et à l'intérieur un redressement appréciable des finances est effectué. Parallèlement à la stabilisation, quelques mesures libérales sont prises, dans l'esprit de libéralisation de la Charte, mais cette tendance est vite stoppée par un événement inattendu: l'assassinat du duc de Berry, héritier de la maison de Bourbon. Cet assassinat déchaine de nouveau les passions et permet aux royalistes de resserrer leurs liens et force le pouvoir royal de suivre une ligne plus réactionnaire. Les nouvelles lois électorales sont le premier signe du succès ultra. L'opposition libérale se développe pourtant, depuis 1818. Elle est assez vive chez les étudiants, se traduit par les sociétés secrètes et par des mouvements, comme celui des quatre sergents de La Rochelle qui sera sévèrement réprimé.

A la mort de Louis XVIII /1824/, son frère, le comte d'Artois, devient roi sous le nom de Charles X. Il est imprégné d'une volonté de réaction monarchique et nobiliaire. Il fait voter la loi du milliard: la loi accordant aux nobles émigrés pendant la Révolution des indemnités dont le montant s'élève à un milliard.

Mais les élections de 1827 marquent de nouveau un progrès des libéraux, Charles X essaie de constituer un ministère de transition qui cède bientôt au ministère de Polignac. Celui-ci entre en conflit avec la Chambre, la roi la dissout et signe des ordonnances qui restreignent le régime constitutionnel et la liberté de presse. Ces restrictions provoquent les trois journées d'insurrection des 27, 28 et 29 juillet 1830. Après les protestations de nombreux journalistes et hommes politiques, les insurgés marchent sur le centre de Paris, le roi abdique, Polignac est condamné à perpétuité.

L'accord se fait sur la candidature du duc d'Orléans, qui devient "roi des Français", selon le titre que la Constituante avait déjà donné à Louis XVI. D'après la proclamation faite en faveur du duc d'Orléans "il est un prince dévoué à la cause de la Révolution, il est un roi citoyen". On pouvait donc s'attendre à voir Louis - Philippe et son gouvernement prendre bientôt des décisions en accord avec les professions libérales. Mais les dissensions profondes existaient parmi ceux qui l'ont porté au pouvoir. Les uns souhaitent s'en tenir à des mesures plus symboliques que profondes, les autres voulaient, par une extension

du droit de vote, entraîner le régime vers une évolution vraiment démocratique. La loi électorale du 19 avril 1831 exclut du droit de vote ceux qui ne payent pas une somme importante d'impôts directs, elle ne peut donc pas satisfaire ceux qui souhaitent l'évolution démocratique. L'opposition des légitimistes, restés fidèles à Charles X, se montre bientôt, en même temps que l'opposition républicaine. Celle-ci s'appuie sur le mécontentement du peuple, dont la misère allait en croissant en raison d'une crise économique. A Lyon une insurrection des canuts /ouvrières de la soie/ est durement réprimée. Grâce au gouvernement Guizot, qui installe un régime d'un~~e~~ relative immobilisme politique et social, ainsi qu'une nouvelle stabilité économique, dont se félicite la bourgeoisie de province, la Monarchie du juillet se maintiendra quand même jusqu'à 1848.

Balzac vit dans son temps. Si son jugement des événements est contradictoire, cela est le reflet d'une époque qui est, elle-même, pleine de contradictions. Tantôt il est conscient de la portée des "journées glorieuses" de 1830, tantôt il n'attache pas une grande importance à celles-ci. Dans la préface de *La Peau de chagrin*, il écrit: ".... le temps marche si vite, la vie intellectuelle déborde partout

avec tant de force, que plusieurs idées ont vieilli, ont été saisies, exprimées, pendant que l'auteur imprimait son livre; il en a sacrifié quelques unes; celles qu'il a maintenues, sans s'apercevoir de leur mise en œuvre, étaient sans doute nécessaires à l'harmonie de son ouvrage." /35/

Il exprime ici une idée très importante, celle de l'interdépendance de l'œuvre et des événements historiques. Pourtant, l'harmonie de l'ouvrage emporte chez lui sur la fidélité du chroniqueur. Balzac dans La Peau de chagrin n'est pas le chroniqueur des événements de 1830, au moins pas dans le même sens que Flaubert était le chroniqueur de la révolution de 1848. Flaubert s'était trouvé en personne aux endroits où il fait évoluer ses personnages. Balzac ne se trouvait pas à Paris pendant les trois jours violentes de 1830. Ses amis journalistes l'ont mis au courant des événements lors de son retour à Paris. Il ne met pas son personnage non plus au milieu de ces événements. Son héros, Raphaël de Valentin, apparaît, comme par hasard, au moment où tout est déjà fini, la monarchie de Louis Philippe installée.

Trois ans de recul lui suffiront pour voir d'une façon très lucide les jeux de la politique et de la morale. Il va de plus en plus vers une désillusion

totale, le "mal du siècle" qui marque d'un emprunt profond la génération de Balzac. Il écrira dans une page supprimée de l'illustre Gaudis Bart /1833/ : "Le révolution enfanta, comme chacun le sait, beaucoup de vieilles idées, que d'habiles spéculateurs essayèrent de rajeunir. Depuis 1830, plus spécialement, les idées sont devenues des valeurs; et, comme l'a dit un écrivain assez spirituel pour ne rien publier, on vole aujourd'hui plus d'idées que de mouchoirs. Peut-être un jour, verrons nous une Bourse pour les idées; mais déjà, bonnes ou mauvaises, elles se cotent, se décotent, s'importent, se portent, se vendent, se réalisent et se rapportent". /36/

Or, déjà dans La Peau de chagrin on peut dégager les germes d'une désillusion. On peut se demander si le fait que Balzac était absent de Paris pendant la révolution, est une explication suffisante pour l'absence de la chronique des événements dans le roman. Il aurait pu reconstruire les événements d'après les chroniques et y faire participer son héros. Barbéris souligne l'importance de cette absence: "Mais cette manière de ne pas parler de la révolution de Juillet, n'est-ce pas la manière

la plus terriblement éloquente, justement d'en parler? Entre la jeunesse de Raphaël et l'orgie chez le banquier, il y a eu les barricades et la monarchie nouvelle. Si Balzac, comme on l'a vu, n'a rien fait pour dire où était Raphaël au moment des trois journées, si l'on peut affirmer que la vente de l'île de la Loire se place pendant l'été 1830, s'il y a continuité parfaite, et que rien ne vient interrompre, du 2 mai, date de la rupture avec Foedora, et du début de la folle vie de Raphaël, à cette fin d'octobre qui verra la tentative de suicide et l'orgie chez le banquier, n'est-ce pas dire que ce qui s'est passé fin juillet dans le rues de Paris n'a aucune importance, que la vie, que la condition humaine n'en ont été modifiées en rien?" /37/

La même idée est d'ailleurs exprimée par un contemporain: "Il n'y avait pas eu de révolution, il n'y avait eu qu'un simple changement dans la personne du chef d'Etat". /38/ Pourtant, même si au fond rien n'est changé après les trois journées, il y a quelque chose de nouveau sur le plan psychologique de la jeunesse, les convives de l'orgie chez le banquier expriment pour la première fois leur désillusion: "Vierges du fait, nous étions hardis en paroles; mais marqués maintenant par le fer chaud

de la politique, nous allons entrer dans ce grand bâgne et y perdre nos illusions". /³⁹/

Voici leur opinion des événements qui viennent de se dérouler: "L'infâme Monarchie renversée par l'héroïsme populaire était une femme de mauvaise vie avec laquelle on pouvait rire et banqueter; mais la patrie est une épouse acaciâtre et vertueuse, il nous faut accepter, bon gré, mal gré, ses caresses compassées". /⁴⁰/

La conversation des convives de ce banquet exprime bien l'avis d'un groupe social, cynique et désillusionné, et en même temps l'opinion de l'auteur: "Or, comme nous ^{nous} moquons de la liberté autant que du despotisme, de la religion aussi bien que de l'incrédulité; que pour nous la patrie est une capitale où les idées s'échangent et se vendent à tant la ligne, où tous les jours amènent de succulents dîners, de nombreux spectacles ..." /⁴¹/

Rien ne caractérise mieux l'atmosphère de l'époque que ces paroles. Cela peut être surprenant, car nous les trouvons dans un roman qui prétend être avant tout moral et philosophique, un récit fantastique, dans lequel l'évolution du personnage romanesque ne dépend pas directement de la réalité où il vit, mais essentiellement des éléments surnatu-

rels. Or, ces éléments ne peuvent entrer en vigueur qu'en se rattachant à la réalité. Le personnage qui participe au fantastique doit retrouver la réalité. Cela se réalise dans ce roman sur plusieurs échelons. Ici, nous considérons seulement un élément de la composition, une partie du roman, où les éléments réalistes semblent emporter sur les éléments fantastiques: la scène qui se déroule chez le banquier, où le personnage principal est placé dans une réalité non-inventée.

Par ces réflexions sur l'époque et sur l'œuvre nous voulions démontrer qu'il y a une expérience historique à la base de ce roman aussi, mais le degré de l'expression est moins fort que dans cette partie de l'œuvre de Balzac que l'on nomme généralement les grands romans réalistes.

Il s'agit sans doute de "l'immense problème méthodologique du lien de l'articulation entre formes et structures sociales et structures littéraires de l'homologie entre des contradictions dans le socio-historique vécu et des complexes dramatiques dans l'écrit. ... Le personnage du jeune homme ou du fantastique dans la littérature romantique, tout ceci est bien entendu à lire en relation avec des situations que les écrivains n'ont certes pas inventés ...

**mais il faut insister sur le caractère indirect,
non immédiat, et riche en opérations obliques ou
surprenantes, du processus! /42/**

2. La période de la naissance de l'idée de La Peau de chagrin

Évidemment, il est extrêmement difficile de constater, faute de documents authentiques et détaillés, à partir de quel moment l'idée d'une œuvre apparaît dans l'imagination de l'écrivain. Pourtant, il existent toujours des indices, parfois indirects, qui peuvent nous renseigner concernant la naissance d'une idée, ou d'un sujet. Nous considérons la période qui va de 1820 à 1831 et nous essayons de retrouver dans les œuvres de cette époque certains thèmes qui apparaîtront dans La Peau de chagrin.

Balzac fait des études à la Faculté de Droit en 1816-18, puis il devient stagiaire chez un notaire. Pendant cette époque il rédige les Notes sur la philosophie et la religion, et les Notes sur l'immortalité de l'âme. Après avoir écrit une mauvaise tragédie sur Cromwell, dans sa fameuse mansarde de la rue Lesdiguières, il rédige en 1819 la première version de Sténie ou les Erreurs philosophiques puis, en 1820, Falthurne. /43/

Dans Falthurne, dont le sous-titre est "Manuscrit de l'abbé Salvonati, traduit de l'italien

par M. Matricante, instituteur primaire", le personnage et l'histoire sont évidemment imaginaires. L'intrigue se situe dans une Italie imprécise, elle est terriblement enchevêtrée et se termine par une fin brusquée. Falthurne est une jeune fille d'une très grande beauté mais que son magnétisme fait soupçonner de sorcellerie. Voici la première manifestation du goût de Balzac pour le magnétisme, vraisemblablement sous l'influence de Swedenborg. Dans le personnage de Falthurne il faut voir une ébauche lointaine du personnage de Séraphitus-Séraphita/ écrit en 1834/ où d'autres idées du philosophe suédois seront utilisées; par exemple le personnage qui n'est pas de ce monde, qui peut s'élever directement aux cieux, ainsi qu'un autre thème mystique, celui de l'androgynat.

Sténie ou les erreurs philosophiques est un roman par lettres que Balzac esquisse également dans sa mansarde de la rue Lesdiguières. L'intrigue se déroule à Tours, sa ville natale, ou dans les environs de cette ville. Le jeune Jacob de Ryes, revenant à Tours après une longue absence, rencontre sa sœur de lait, Stéphanie de Formosaud /Sténie/, qu'il avait laissée toute jeune fillette. La mère de Sténie l'oblige à épouser M. de Plancksey.



Désespoir de Jacob, qui était devenu amoureux de Sténie. Au cours d'une promenade à Saint-Cyr-sur-Loire, Sténie elle-même amoureuse du jeune homme, est près de succomber. Le mari, informé, provoque ^{Jacob} ~~Jean~~ en duel, et celui-ci, peu après, succombe à une "inexplicable mort". Le thème de la mort inattendue et inexplicable reviendra dans La Peau de chagrin.

En 1821 Balzac rencontre Laure de Berny, de vingt-deux ans de son ainée, qui va devenir sa maîtresse en 1822, sera son initiatrice dans tous les domaines et restera pour lui un soutien et le guide le plus sûr.

Il continue à rédiger des œuvres variées, en collaboration d'abord, puis seul, mais toujours sous des pseudonymes, et à des fins lucratives. C'est une masse considérable de produits romanesques, qu'il appellera plus tard "petites opérations de littérature marchande" ou même "cochonneries littéraires".

Il écrit en 1822 l'Héritière de Biraque, une parodie du roman noir, très à la mode à l'époque, où apparaît un mystérieux vieillard, qui rappelle l'antiquaire de La Peau de chagrin. Cette année est marquée par plusieurs d'autres ouvrages, comme Jean Louis, ou la Fille retrouvée, puis Clotilde de Lu-signan. Tous les deux sont des parodies du style romantique, plus spécialement de Walter Scott. Pour ce dernier il utilise le pseudonyme de Lord R'hoone.

Le Centenaire qui date également de cette année est signé Horace de Saint-Aubin. C'est une transposition dans le monde moderne de Mathurin. Le centenaire a le même pouvoir mystique que Melmoth, et c'est un pacte avec le diable qui lui donne un pouvoir extraordinaire. Sous le même pseudonyme et pendant la même année il publie le Vicaire des Ardennes, où nous retrouvons le thème de la mort inexplicable d'une jeune fille. En 1823, toujours sous le pseudonyme Horace de Saint-Aubin, il publie La Dernière fée, inspirée par les Mille et une nuits, où un talisman apparaît, cette fois sous la forme d'une lampe merveilleuse. En 1824 Annette et le Criminel constitue un autre livre dans le style du roman noir, mais Wann Chlore - un ouvrage non signé - est déjà une tentative de roman psychologique.

En 1825 Balzac est présenté à la duchesse d'Abbrantès et leur liaison va commencer. Il est de quinze ans plus jeune qu'elle. Il se fait éditeur et entreprend la publication des œuvres de La Fontaine et de Molière. Pendant cette année il commence à écrire l'ouvrage qui deviendra la Physiologie du mariage.

1826 marque les débuts de ses difficultés financières. Il obtient un breveté d'imprimeur et ouvre un atelier. Un an plus tard, avec des capitaux fournis par Mme de Berny et par sa famille, il entre dans une

société de fonderie de caractères. En 1828 la société de fonderie est remaniée, il en est écarté. Bientôt l'imprimerie est liquidée, il a 60 000 francs de dettes.

Il travaille à plusieurs ouvrages notamment Le Dernier Chouan. Ce roman paraît au mois de mars de l'année 1829. C'est son premier roman signé sous son véritable nom. Le titre définitif en sera en 1834 les Chouans. Le point de départ historique du roman est l'insurrection, en 1800, des compagnards d'Ille-et-Vilaine, insurrection réprimée par Bonaparte. Les Chouans sont, dans une certaine mesure, un roman historique, sous l'influence ^{de} Walter Scott. La Révolution était assez récente pour que son histoire pût passionner un public, où se trouvaient encore de nombreux témoins de l'époque peinte par l'auteur. Certains personnages du roman ont leur originaux dans la réalité, d'autres sont inventés. Ce n'est pas un roman à clé, et ce n'est même pas une reconstruction fidèle de l'histoire - c'est plutôt une étude de moeurs et une très belle histoire d'amour.

Il faut noter pourtant que ce roman représente un premier pas vers le souci du réel. Balzac séjourne à Fougères pendant deux mois où il étudie le milieu et la région avant de commencer l'écriture et note minutieusement tout ce qui lui peut servir.

A la fin de l'année 1929 il publie la Physiologie du mariage. La première version avait été esquissée en 1824 sous le titre Code conjugal, le titre définitif en sera Physiologie du mariage ou Méditation sur le bonheur et le malheur conjugal. Cette œuvre n'est pas un roman. Les anecdotes qui l'illustrent n'ont pas de lien entre elles; les personnages qui y figurent épisodiquement ne sont généralement désignés que par des initiales ou des prénoms. Visiblement, malgré la gravité du ton de l'œuvre, Balzac voulait s'amuser. Mais la Physiologie est beaucoup plus qu'une série de boutades ou de paradoxes agressifs. La lecture du livre permet déjà non seulement d'entrevoir, mais de discerner très précisément un sens psychologique très aigu, le même dont Balzac fera preuve dans ses études ultérieures de la société et de l'âme humaines. Telle réflexion égarée parmi les aphorismes sans portée, pourrait trouver place dans les Illusions perdues ou dans Splendeurs, Et misères des courtisanes. On peut y démontrer l'influence de Laurence - Sterne " le plus original des écrivains anglais" - d'après Balzac.

Avant de passer à l'année 1830, nous pouvons donc constater en guise de conclusion: tandis que dans Falthurne l'intrigue et les personnages sont entièrement imaginaires, dans Sténie nous trouvons déjà une

déscription de la ville de Tours et de ses alentours, les Chouans ^{Sont} écrits après des études minutieuses de l'endroit et des personnages, ainsi, l'auteur "s'approche de la réalité".

Pour la Physiologie du mariage, nous connaissons sa liaison avec Mme de Berny. Cette tentative de jeunesse porte en germe des aperçus plus vastes et plus pénétrants de l'œuvre de Balzac, un sens psychologique très aigu.

Les années 1830 et 31 sont marquées par un changement de la mode de vie de Balzac. Il commence sa vie mondaine, il entre dans la société, il a des amitiés littéraires et artistiques. Ces années sont marquées également par un travail acharné, surtout pour les divers périodiques.

La Revue des Deux Mondes publie en janvier 1831 une partie de l'Enfant maudit qui fera plus tard partie des Romans et contes philosophiques /nous y retrouverons le thème de la mort par "caisissement"/.

La participation de Balzac à la Revue de Paris est plus importante. En octobre 1830 il publie l'Élixir de longue vie qui entrera également dans les Romans et contes philosophiques. Cette histoire effroyable comporte des éléments mystiques et sur-naturels et traite du sujet de la mort. En novembre

1830: Sarrasine, une l'histoire étrange de l'amour d'un castrat et d'un jeune homme brillant, voué à l'échec. En décembre 1830: Une passion dans le désert, l'histoire d'une passion étrange d'une pâtre femelle et d'un soldat de l'armée d'Egypte. En février 1831: le Réquisitionnaire qui contient également des éléments mystiques, de la télépathie; la mère meurt par un choc au même moment où son fils est fusillé. En mars 1831: les Proscrits, un court roman, dont l'intrigue se déroule en Italie, en 1380. Les personnages sont un jeune homme mystique et le vieux Dante Alighieri. L'influence de Swedenborg est visible par le motif de l'échelle de Jacob; le vieux savant dont nous n'apprenons le nom qu'à la fin du récit, rappelle l'antiquaire de La Peau de chagrin, par sa physique, par ses habits, et le motif du suicide apparaît également. En août 1831: L'Auberge Rouge, qui est en rapport avec La Peau de chagrin, car il raconte la vie de Taillefer, un des personnages de ce roman. Ici aussi, la mort de celui-ci intervient par un choc émotionnel.

Il faut mentionner la participation de Balzac à d'autres périodiques, ce qui complètera la liste des ouvrages constituant le volume des Romans et

Contes philosophiques, par Zéro et l'Église, ouvrages qui deviendront Jésus Christ en Flandre, puis l'Étude de femme et El Verdugo.

La Silhouette était un hebdomadaire, fondé par Emile de Girardin, en 1829. Plusieurs œuvres de Balzac furent y publiées, en avril 1830 la Vendetta, en octobre 1830 Zéro. Dans le premier roman il donne libre cours à son goût pour les scènes féroces et mélodramatiques, le deuxième raconte une vieille légende des Flandres, de l'apparition de Jésus Christ pour des voyageurs d'une chaloupe assaillie par une violente tempête et chavirée. La Caricature était un journal satirique hebdomadaire fondé en novembre 1830. Très hostile au gouvernement de Louis Philippe, illustré par Daumier, Gavarni, etc. La caricature était un genre très en honneur, et l'influence des caricaturistes sur le public était réelle. Balzac déclare dans une des pages qu'il a fournie à ce journal que la caricature se vendra toujours, car "en notre bienheureux pays on se passerait plus volontiers de manger que de médire" /44/. C'est probablement à ce journal que Balzac a donné le plus grand nombre d'articles. Ce ne sont généralement pas les plus importantes ni les plus caractéristiques. Ils traitent de sujets variés et souvent d'après le goût satirique

du journal. Cette collaboration durera de 1830 à 1832. La plupart de ces articles n'est pas signé de son vrai nom, il utilise un de ses pseudonymes. C'est la Caricature qui insère en décembre 1830 La Danse des pierres, une partie du récit intitulé Jésus Christ en Flandres, dont l'autre s'intitule originellement Zéro. L'ensemble constitue un récit fantastique mais d'un symbolisme évident. Les diverses versions que Balzac a faites de ses récits sont très importantes pour la pensée religieuse de Balzac, la conclusion en est qu'il faut défendre l'Église, la plus belle, la plus vaste, la plus vraie, la plus féconde de toutes les puissances.

La Mode, une publication créée en 1829 par Emile de Girardin et qui eut énormément de succès publie également des articles de Balzac, jusqu'en 1830. Ces œuvres insérées dans cette publication sont L'Adieu, Étude de femme, El Verdugo.

L'Adieu porte d'abord le titre Souvenirs soldatesques /dans le journal la Mode de 15 mai et du 5 juin/. Balzac voulut contribuer au récit de l'épopée napoléonienne en racontant un épisode particulièrement dramatique de la retraite de Russie. Il ne s'est pas attaché à faire œuvre d'historien rigoureux, bien que les sources qu'il a utilisées ne lui aient pas manqué, non plus que les traditions orales qu'il a pu receuillir.

Le passage de la Berezina est à considérer comme un remarquable morceau de bravoure où l'auteur apparaît comme plus soucieux de pathétique que de stricte exactitude.

Mais, surtout, le récit développe un thème cher à Balzac: certains sentiments d'une exceptionnelle violence, douleur ou joie, sont capables de provoquer un réel "foudroiemment physique" qui amène la mort subite.

L'Etude de femme, est un très court récit, qui figu-
rera plus tard dans les Scènes de la vie privée
/1835/ Les personnages sont la marquise de Listomere,
née de Vandenesse et Tastignac qui fait un mauvais
coup d'elle.

El Verduo qui raconte un épisode de la guerre
d'Espagne de 1809, des massacres, des tueries, la
vendetta, et sacrifice de la femme, est sans aucun
intérêt spécial pour l'œuvre ultérieur.

Parmi les 13 récits du volume Romans et contes
philosophiques, parus en 1831, il ne manquent plus
que les Deux rêves, parus en mai 1830, ce qui est
une partie d'un livre sur Catherine de Médicis, un
récit qui n'est tout à fait un roman historique ni
tout à fait un roman philosophique; et le Chef-d'œuvre

inconnu, paru en juillet-août 1831, dans la revue l'Artiste. Ce dernier est un conte fantastique dont le personnage principal est le peintre Frenhofer, victime d'une hallucination artistique qui lui fait préférer à la peinture de la réalité la poursuite d'un rêve chimérique et qui ne voit plus son œuvre mais l'idée qu'il a de son œuvre.

Nous ne tenons pas compte ici des remaniements de ces récits que Balzac a faits lors de l'établissement du plan définitif de la Comédie Humaine, où il regroupe une partie de ces récits sous le titre des Etudes philosophiques, car nous n'avons considéré que l'époque de 1820 à 1831 - comme la période de création qui donne naissance à une série d'œuvres dont les rapports sont plus ou moins évidents avec le roman analysé en détail.

A peu près en même temps, en avril 1830, Balzac publie un volume intitulé les Scènes de la vie privée. Ce volume comporte la Vendetta, Une double famille, la Paix du ménage, Gobseck, le Bal de Sceaux et la Maison du Chat-qui-pelete. Tous ces récits, mais surtout les trois derniers, annoncent déjà Balzac le grand réaliste. On n'y trouve aucun élément fantastique ou surnaturel, les personnages et les situations sont décrits avec un grand souci pour

le réalisme. Gobseck annonce le thème de l'avarice, Le Bal de Sceaux décrit la vie de l'aristocratie et La Maison du Chat-qui-pelote le milieu bourgeois d'une part, et il donne une description subtile d'un artiste, d'autre part. L'analyse de ces œuvres mériterait un travail à part, ce qui dépasserait les cadres de notre thèse.

Conclusions:

Balzac, sorti de la période d'une création sans beaucoup de valeurs, ~~faite~~ dans le genre des romans noirs et de la littérature romantique dans le mauvais sens du mot, suit deux tendances. Nous risquons même de dire que ces deux sont d'une valeur à peu près égale dans sa première période de création. Il y a la tendance réaliste, si on peut le dire, représentée surtout par le volume des Scènes de la Vie privée, et une autre, qui est plus difficile à définir, car il ne s'agit pas d'une orientation ni purement fantastique ni purement réaliste.

En tout cas, pour cette dernière tendance nous pouvons déjà constater qu'elle est caractérisée par

- la contiguïté du fantastique et du réaliste, et par
- un fort penchant vers les éléments surnaturels;

Les thèmes préférés de cette tendance sont: la mort, la vie au-delà de la mort, la mort provoquée par une émotion intense, la divination et le magnétisme.

Ainsi, la Peau de chagrin n'est pas une œuvre qui fait exception dans une création essentiellement réaliste, mais une œuvre qui fait partie intégrale de toute une création artistique qui a ses antécédents, ses liens avec d'autres romans et ses suites.

3. La publication

Le 17 janvier 1831 Balzac vend aux libraires Gosselin et Canel un roman intitulé *La Peau de chagrin*. Il s'engage à livrer le manuscrit complet un mois plus tard, le 15 février. Il a trente et un ans, il déploie une activité fiévreuse, la promesse ne l'effraie pas. Malgré ses capacités assez surhumaines, la promesse n'est pas tenue, le travail avance d'abord très lentement. Il mène une vie de dandy, il sort beaucoup, il reçoit chez lui. En mars il décide de fuir Paris, pour travailler, d'abord il va chez les Carraud, en avril à la Soulaunière chez Mme de Berny. Il pense à se présenter comme candidat aux élections de 1831, car la politique pourrait lui offrir la voie de la fortune et de la gloire. Puis soudain, il abandonne toute idée de candidature et continue à travailler fiévreusement à *La Peau de chagrin*. L'impression et les corrections retardent aussi la parution du livre, qui finira par sortir le 1 août 1831.

Le succès est immédiat. La première édition sera épuisée en quelques jours. Dès le mois de septembre une deuxième édition, d'un tirage presque double, paraît sous le titre de Romans et contes philosophiques.

Ce succès remporté par le livre n'est pas une affaire de chance, car Balzac l'avait préparé par des méthodes subtiles, en organisant une campagne de presse. Les articles sont pris en charge par ses amis ou par Balzac lui-même sous différentes pseudonymes. / 45 / Les fragments du roman sont publiés dans les deux plus grands périodiques littéraires du temps, la Revue des Deux Mondes /le 15 mai 1831/ et la Revue de Paris /le 29 mai 1831/. Dans divers salons des lectures sont données, entre autres chez Mme Récamier, où le roman est accepté favorablement. / 46 /

Ce succès est bien différent de celui remporté par ses deux ouvrages précédents, les Chouans et la Physiologie du mariage. Les Chouans, livre paru en mars 1829, obtient un accueil favorable par un public qui n'est pas nombreux mais de qualité. L'importance de ce roman est que Balzac, après tant d'années d'apprentissage, après des œuvres dans le style des romans noirs et des mélodrames qui, dans la plupart du temps, ne sont pas signés de son vrai nom, le signe comme Honoré de Balzac, car il sait d'avoir écrit son premier vrai roman. Après la parution de ce roman, Balzac écrit à son éditeur: "Pour vendre un livre, il faut un bon article inséré dans le corps d'un journal ... Le Chouan se vendra comme cela et pas autrement". / 47 /

Cette lettre marque le début d'une activité d'organisation et de publicité, lancée par l'auteur lui-même, pour assurer un bon accueil de ses livres.

La Physiologie du mariage est sortie en décembre 1829. Le livre remporte aussitôt un succès, bien que d'un autre genre que celui des Chouans ou de la Peau de Chagrin. Écrit par un jeune célibataire, ce livre sur le mariage prouve une étonnante connaissance des femmes et l'auteur proclame beaucoup d'idées que les femmes pensaient toujours mais n'osaient jamais dire. Il est alors très bien accueilli par les femmes surtout. Ses nombreuses lectrices se forment une certaine image de l'auteur qui, d'après Balzac, n'est pas conforme à la réalité. Si bien, qu'il se sent obligé de donner quelques explications dans la préface de la Peau de Chagrin. Il se plaint de la fausseté de cette image, non pas parce qu'il a peur d'une mauvaise réputation mais par des considérations qui témoignent d'une très grande lucidité concernant le rôle et la place d'un écrivain dans la société. "Cette œuvre - la Physiologie du mariage - est attribuée par les uns à quelque vieux médecin, par d'autres à un débauché courtisan de la Pompadour, ou à quelque misanthrope n'ayant aucune illusion, et qui, dans toute sa vie, n'avait pas rencontré une seule femme à respecter. L'auteur s'est souvent amusé de ces erreurs et les

agréait même comme autant d'éloges; mais il croit aujourd'hui que, si un écrivain doit se soumettre, sans mot dire, aux hasards des réputations purement littéraires, il ne lui est pas permis d'accepter avec la même résignation une calomnie qui entache son caractère d'homme". /⁴⁸ /

C'est également dans la préface de la première édition qu'il se présente à ses lecteurs, et définit les liens qui existent entre l'ouvrage et son auteur. "Si les personnages qui ont gratuitement médité l'auteur de la Physiologie, malgré les prudentes précautions de la préface, veulent, en lisant ce nouvel ouvrage, être conséquents, elles devraient croire l'écrivain aussi délicatement amoureux qu'il était naguère perverti. Mais l'éloge ne le flatte-rait pas plus que le blâme ne l'a froissé. S'il est vivement touché des suffrages que ses compositions peuvent obtenir, il se refuse à livrer sa personne aux caprices populaires. Il est cependant bien difficile de persuader au public qu'un auteur peut concevoir le crime sans être criminel!... Aussi, l'auteur, après avoir été jadis accusé de cynisme, ne serait pas étonné de passer maintenant pour un joueur, pour un viveur, lui dont les nombreux travaux décelent

une vie solitaire, accusent une sobriété sans laquelle la fécondité de l'esprit n'existe point. /⁴⁹/

L'idée qu'il exprime ici est extrêmement importante du point de vue du fonctionnement de l'imagination romanesque. "Concevoir le crime sans être criminel" - cela veut dire que l'écrivain doit être capable de sortir de ^{la} sphère de la réalité vécue, pour créer, inventer une autre réalité, celle de l'imaginaire.

C'est également dans cette préface que Balzac expose ses idées sur l'art littéraire, sur le rôle de l'observation et de l'expression, ainsi que sur les facultés que l'écrivain doit posséder pour être vraiment un "génie". Ces idées de Balzac seront traitées plus tard, en rapport avec l'imagination de ses personnages romanesques et, en partie, en rapport avec l'analyse des différents domaines de la création artistique.

* * *

Pour revenir à des éditions ultérieures de la Peau de chagrin, il faut mentionner la deuxième qui paraît dans 3 volumes intitulés Romans et contes philosophiques en septembre 1831, avec une introduction de Philarète Chasles, inspirée, au moins en partie, par Balzac. Ce volume comporte outre le roman: Sarrasine, la Comédie du diable, El Verdugo, l'Enfant maudit, l'Élixir de longue vie, les Proscrits, le Chef d'œuvre inconnu, le Réquisitoire, Étude de femme, les Deux Rêves, Jésus-Christ en Flandre, l'Église.

Après la troisième édition du roman, publiée en 1833, la quatrième est importante, celle de 1835, parce qu'elle porte le titre définitif des Études Philosophiques. Cette édition, dont la publication durera jusqu'à 1840 - donc toujours deux ans avant la première apparition du titre de la Comédie Humaine - n'est, en fait qu'un regroupement d'œuvres antérieurement parues sous les rubriques Romans et contes philosophiques, Nouveaux contes philosophiques et le Livre mystique.

Dans la construction ultérieure de la Comédie Humaine, plusieurs de ces œuvres ont été réparties sous des rubriques, qui souvent, d'ailleurs, leur conviennent mieux, dans les Scènes de la vie parisienne, de la Vie privée ou de la Vie de province.

L'une /la Comédie du diable/ ne figure pas dans la Comédie Humaine. /50/

La Peau de chagrin portera le numéro 107 dans la deuxième partie de la Comédie, et constituera le premier ouvrage des Études philosophiques.

Dans la préface de la Comédie Humaine Balzac définit ainsi la place de ce roman, après avoir donné le plan de son œuvre: "Telle est l'assise pleine de figures, pleine de comédies et tragédies sur laquelle s'élèvent les Études Philosophiques, seconde partie de l'ouvrage, où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment et dont le premier ouvrage, la Peau de chagrin, relie en quelque sorte les Études de moeurs aux Études philosophiques, par l'anneau d'une fantaisie presqu'orientale où la Vie elle-même est peinte aux prises avec le Désir, principe de toute Passion." /51/

4. Les sources et les interférences

Ces problèmes relèvent également de ce qu'on appelle généralement la genèse de l'œuvre et concernent les influences littéraires, philosophiques ou autres que l'auteur peut subir. Elles peuvent aller des lectures de jeunesse jusqu'à des études approfondies des questions théoriques et philosophiques. Balzac, dans son enfance, pendant les années au collège des Oratoriens, avait été saisi par une "véritable fureur de lecture". Il a dévoré d'innombrables ouvrages, parfois trop difficiles pour son âge, et il en a même tombé sérieusement malade. L'effet nuisible de la lecture, les "ravages de la pensée" ont été évoqués dans Louis Lambert, un roman en partie autobiographique, paru en 1832. La famille de Balzac possédait une bibliothèque importante, où se trouvaient surtout des auteurs mystiques, car les parents s'intéressaient beaucoup à ces œuvres en vogue. Balzac aussi, par un instinct naturel, a été porté vers le mysticisme. Mais il y avaient aussi d'autres ouvrages, des romans, des œuvres historiques et scientifiques, ainsi, le jeune Balzac avait des connaissances remarquables dans ces domaines. Ses œuvres de jeunesse fournissent les preuves de

son érudition littéraire, philosophiques et scientifique. /51/

Concernant notre roman, *La Peau de chagrin*, la question des sources et des interférences concerne avant tout le genre fantastique, cette tendance littéraire, qui va de pair avec le romantisme, qui est née vers la fin du XVIII^e siècle et qui connaît son épanouissement justement vers les années 30 du XIX^e siècle.

Quelles sont les sources de cette tendance? D'après P.-G. Castex: "En 1770, les philosophes sont près de triompher; l'esprit scientifique et positif a gagné une grande partie du public éclairé. Or, précisément vers la même date, les recherches occultes qu'ils ont épurement dénoncées, bénéficient d'une faveur nouvelle. La coïncidence de ces deux faits apparemment contradictoires n'est certes pas fortuite. Plus s'acharne l'esprit critique et plus s'affirme le besoin de croire; le mouvement illuministe est une protestation contre l'implacable philosophie qui détruit des mythes consolants. Pourtant, les illuminés ne rencontreraient pas tant de crédit si les philosophes n'avaient, sans le vouloir, travaillé pour eux: l'affaiblissement de l'Église favorise leur propagande. Ils s'adressent à une société dont

la foi est ébranlée et la ferveur souvent intacte. Ils séduisent des esprits que le dogme ne satisfait plus et que l'angoisse du doute a saisis". /52/

Les ouvrages du vulgarisation des sciences occultes apparaissent vers la fin du XVIII^e siècle et gagnent toute de suite un grand succès au près du public. Les représentants les plus remarquables de ces tendances sont Emmanuel Swedenborg, Martines de Pasqually et Claude de Saint-Martin. Ce sont des visionnaires qui entretiennent des communications avec l'au-delà, qui pratiquent l'ascèse pour gagner le concours des anges ou des esprits. Swedenborg croit à la possibilité des correspondances entre l'univers spirituel et l'univers matériel, et il prétend de se mettre en rapport avec les anges qui peuplent les espaces interplanétaires. Pasqually pratique une discipline rigoureuse pour obtenir le salut, il établit les sciences ésotériques, la science des nombres, de la divination et de l'exégèse hermétique. Saint-Martin prétend avoir des visions, de l'expérience intérieure, par une contemplation mystique. Ces œuvres ont été connues par Balzac, elles figuraient dans la bibliothèque familiale. Les rapports avec La peau de chagrin sont moins évidents, bien que les noms de ces "illuministes"

sont mentionnés dans le roman, et nous pouvons dégager leur influence dans l'idée de la puissance par le Savoir, et dans celle d'un détachement possible de toutes les souillures terrestres.

Les vulgarisateurs de l'illuminisme sont en France Lavater et Mesmer. Le premier étudie la physionomie, science d'après laquelle dans le visage se reflète l'âme entière de l'homme. Nous savons quelle importance Balzac attache à la physionomie et avec quelles soins minutieux il décrit ses personnages. Le deuxième, Mesmer, un médecin allemand, étudie le magnétisme animal, l'influence qu'une personne peut exercer sur une autre au moyen des mouvements appelés "passes". La possibilité de ces contacts est sûrement reconnue par Balzac, il en donne plusieurs exemples dans ces premiers romans. La grande mode de l'illuminisme produit également des aventuriers bien connus de l'époque, comme Casanova, Cagliostro, Saint-Germain.

Les tendances mystiques, ésotériques entrent dans la littérature fantastique dont le véritable créateur en France est Cazotte. Il prend l'occultisme de plus en plus au sérieux et se voue à la fin de sa carrière à la recherche d'une vérité transcendante. Son conte le plus connu est Le Diable amoureux /1772/.

que Balzac a certainement connu. Son récit est plein d'incidents surnaturels, mais ce qui est intéressant c'est qu'il propose chaque fois une explication naturelle, tout en réservant la possibilité d'une explication surnaturelle. "Il se tient ainsi à mi-chemin entre le récit féerique qui brave la vraisemblance et le récit réaliste qui écarte le mystère, ou plutôt il concilie par son ingéniosité deux formes opposées d'imagination et donne une existence littéraire à ce genre mixte, appelé à une grande fortune qui prendra, avec le romantisme, le nom du genre fantastique." /53/

Un autre représentant français du genre est Charles Nodier. Son conte Trilby parut en 1822. Il met l'accent sur ce qu'il y a d'imprévisible pour le sens commun dans les rapports des hommes entre eux ou des hommes avec le monde. Le lecteur et l'auteur sont troublés ou doutent, ne serait-ce que pour un instant, que les faits s'expliquent naturellement.

Ce qui sépare ces deux auteurs, c'est le fait que le premier appartient au fantastique, et le dernier au merveilleux. Cette distinction a été faite par de P.-G. Castex, qui donne la définition du genre fantastique en le délimitant du merveilleux. "Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépassement de l'esprit.

Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs." /54/ Cette définition du genre fantastique a servi comme point de départ de plusieurs réflexions sur le genre; un ouvrage récent, celui de Todorov /55/ y ajoute quelques précisions par l'introduction de l'étrange, de la poésie et de l'allégorie dans la définition du fantastique. Pour l'analyse du roman nous avons utilisé ces réflexions dans la deuxième partie de notre travail. Car *La Peau de chagrin* correspond entièrement à la définition du fantastique /Selon Castex et Todorov/, et même si l'influence directe de Cazotte ou de Nodier, /ou bien d'autres auteurs du genre fantastique/ n'est pas évidente, il est difficile à imaginer qu'il n'aie pas été influencé d'une façon ou autre par ce genre bien à la mode à l'époque.

Parmi les sources livresques de *La Peau de chagrin* il faut mentionner Maturin, cet écrivain irlandais qui est généralement considéré comme un des représentants les plus remarquables de l'école fantastique. Son roman, Melmoth the Wanderer, a paru en

1820. Son influence sur Balzac est visible par le fait qu'il lui a emprunté son héros pour une histoire fantastique, Melmoth reconcilié /1835/. Mais déjà dans Le Centenaire /1822/, puis dans Massimila Doni, /1839/ et dans l'Elixir de longue vie /1830/ son influence est indiscutable. On retrouve le souvenir de Maturin dans La Peau de chagrin, surtout dans certains détails, comme la description du magasin d'antiquité et dans la figure de l'antiquaire qui rappelle celle de Melmoth. /56/

D'autres sources extérieures influencent l'imagination de Balzac dans la période de création en question. En parlant des mythes de l'époque romantique certains critiques évoquent Faust et Don Juan ainsi que Manfred et Melmoth /abstraction faite de l'origine populaire des deux premiers et de l'origine littéraire des deux autres/. On retrouve alors "le mythe du surhomme" chez Balzac - non sans rapports avec le mythe napoléonien - doué de facultés presque surhumaines, ~~il meurt~~ pour avoir voulu forcer les portes du mystère et affronter les puissances supérieures. Le héros de La Peau de chagrin, Raphaël de Valentin et Louis Lambert devraient donc s'inscrire dans cette lignée. /57/

En prenant la définition du mythe d'après Morier,

on peut effectivement trouver des rapports avec ces héros: "Le mythe est un moyen d'expression primitif; que partout où la science projette sa lumière, le mythe cède le pas à l'explication rationnelle des phénomènes; mais que partout où la connaissance psychologique demande une confession /religieuse ou psychanalytique/, le mythe éclaire le diagnostic et constitue le premier pas d'une thérapeutique de l'âme. En fait, le mythe n'est nulle part réduit au rang de pur moyen d'expression poétique. D'un symbolisme infiniment plus riche et profond que le Fable, plus naïve et plus humain que l'Allégorie, le Mythe est un merveilleux facteur d'équilibre qui renvoie chaque jour l'homme à sa place dans le Cosmos et dans la Société". /58/

La valeur symbolique et allégorique de La Peau de chagrin est incontestable, mais les rapports avec les mythes mentionnés sont, à notre avis, plus subtile et beaucoup plus compliqués. Concernant par exemple le Faust de Goethe la question se pose de la façon suivante: Balzac admire ce chef-d'œuvre, mais il est beaucoup plus sensible à l'aspect satanique de Méphistophélès qu'au personnage de Faust lui-même. /59/ Le

satanisme, le pacte avec le Diable s'inscrit plutôt dans la lignée de la littérature mystique, plus précisément dans cette lignée qui ne cherche plus le salut par les contacts avec des esprits, non pas une communion avec les anges ou avec Dieu, mais qui porte les signes d'une obsession des activités maudites, une chute démoniaque.

Balzac écrit dans son carnet des sujets à propos de la Peau de chagrin: "L'invention d'une peau qui représente la vie. Conte oriental." /60/ L'inspiration par des contes des Mille et Une Nuits est donc certaine.

Pour terminer cette revue des sources livresques il faut encore parler de l'influence d'E.T.A. Hoffmann. Les contes d'Hoffmann venaient d'être traduits en français quelques années avant la composition de la Peau de chagrin. Bien qu'il est traduit, Hoffmann ne sera jamais trop populaire en France. Pourtant, c'est bien évident que la critique contemporaine fasse le rapprochement entre La Peau de chagrin et les contes d'Hoffmann. Nous citons une remarque de la presse contemporaine qui va dans ce sens: "Voici encore un homme de talent qui va demander au foyer du voisin une étincelle pour allumer le sien" /61/ Balzac réagit toute de suite et ses paroles montrent bien ce qu'il pense des influences et des emprunts:

"Vous accusez peut-être légèrement la jeune littérature de viser à l'imagination des chefs-d'œuvre étrangers. Croyez-vous que le fantastique d'Hoffmann n'est pas virtuellement dans Micromégas, qui lui-même était déjà dans Cyrano de Bergerac où Voltaire l'a pris? Les genres appartiennent à tout le monde et les allemands n'ont pas plus le privilège de la lune que nous celui du soleil et l'Écosse celui des brouillards ossianiques. Qui peut se flatter d'être inventeur. Je ne me suis vraiment pas inspiré d'Hoffmann que je n'ai connu qu'après avoir pensé mon ouvrage." /62/

D'ailleurs Balzac finira par lire tout Hoffmann et il en écrira à Mme Hanska: "J'ai lu Hoffmann en entier, il est au-dessus de sa réputation; il y a quelque chose mais pas grand' chose; il parle bien musique, il n'entend rien à l'amour ni à la femme; il ne cause point de peur, il est impossible d'en causer avec des choses physiques". /63/

Les connaissances de la littérature anglaise de Balzac sont également remarquables, elles vont des romans noirs, dans le genre d'Ann Radcliffe, jusqu'à Walter Scott, en passant par Laurence Sterne, dont il emprunte l'épigraphe de la Peau de chagrin, avec renvoi à Sterne /Fristam Shandy chap. CCCXXII./. C'est une ligne serpentine, tracée en l'air, du bout de sa canne, par le caporal Trim. Cette ligne en

courbe représente la vie humaine /64/.

Comme nous n'avons pas envisagé l'analyse de toutes les sources et intérferences de la création balzaciennne, nous sommes contentés d'en tracer tout simplement quelques lignes, qui nous permettent de mieux situer le roman et qui nous semblent nécessaires pour une analyse approfondie du texte, ce que nous allons faire dans la deuxième partie de notre travail.

DEUXIEME PARTIE

I. La Composition

L'Intrigue du roman est relativement simple. C'est l'histoire de la vie d'un homme, dès le début jusqu'à sa mort prématurée. Or, cette histoire n'est pas présentée d'après l'ordre chronologique des événements et ceux-ci ne suivent pas le déroulement normal du temps réel. Il y a un écart sur deux plans:

- le roman a une composition ternaire,
- le roman n'adopte pas la chronologie linéaire du temps réel.

Bien que ces deux problèmes sont d'une importance égale, nous allons nous occuper surtout du premier, c'est à-dire de la composition ternaire du roman. La deuxième question, relative à la structure temporelle a été abondamment traitée par la littérature balzacienne, notamment par Pierre Barbéris et par François Bilodeau. Ainsi, nous jugeons inutile de refaire la même analyse, nous nous contentons de citer ici quelques conclusions de ces travaux que nous avons utilisées comme point de départ pour notre analyse.

Barbéris constate que "La composition ternaire du roman n'est pas un artificiel découpage, mais un moyen de mieux faire sentir le lien qui unit le présent au passé. C'est le présent qui conduit à se souvenir d'un passé qu'on

eut sans doute aisément oublié si la Révolution avait enfanté un monde meilleur, mais c'est aussi le passé ainsi évoqué qui fait comprendre combien lourd est le présent. Il y a peut-être là l'amorce du grand retour en arrière de la Comédie Humaine, ce pèlerinage aux sources du XIX^e siècle qui sera l'exploitation et la reconstitution de la société française sous l'Empire et la Restauration. Il y a là, peut-être, la première intuition d'un monde en mouvement, et dont chaque instant est conditionnée, expliquée, par ses antécédents, ses conflits antérieurs. La dialectique balzaciennne est peut-être en germe dans cette histoire d'une âme". /1/

Nous trouvons cette constatation significative, car il insiste sur l'importance de l'interdépendance qui existe entre le monde et l'œuvre qui en est le reflet.

Silodeau a fait une analyse détaillée de l'espace et ~~et~~ du temps dans *La Peau de Chagrin*. Cette analyse lui a révélé que Balzac ne semble pas avoir une idée claire du temps qui s'écoule et que le roman offre une chronologie imprécise. Puis il constate: "Telle qu'elle se présente au lecteur, l'œuvre se divise en trois temps: celui du suicide, celui du talisman et celui du souvenir". Mais finalement tous les événements seront placés sous un temps unique, celui de la mort. Il s'agit d'une circularité du temps qui se laisse démontrée aussi

bien sur le plan structural que thématique du roman. /2/ Dans le roman, il existent de nombreuses indications concernant le temps, mais il est impossible d'en établir une chronologie exacte des événements relatés. La structure temporelle du récit teste hautement imprécise. Le roman commence par l'expression "Vers la fin du mois d'octobre dernier", ce qui doit être en 1829, - vue la date de la parution -, et il termine au printemps, d'après certaines indications plus ou moins exactes. Nous savons l'âge du héros, car il remarque "en 1826, à l'âge de vingt-deux ans...." /3/. puis nous pouvons suivre quelques événements de sa vie grâce à des expressions comme "j'ai vécu presque trois ans ainsi" /4/ Les locutions temporelles comme "le lendemain" ou "quelques jours plus tard" reviennent sans cesse, mais ils n'aident guère à fixer les événements d'une manière précise. La déviation la plus frappante est le récit du vieux servant qui raconte la vie que Raphaël mène dans son palais depuis qu'il est devenu riche et qu'il veut renoncer à tous ses désirs pour pouvoir prolonger sa vie. Ce récit laisse croire que cette vie dure depuis plusieurs années, car il s'agit du changement des saisons, du remplacement des vêtements usés etc. A la rigueur on pourrait prendre cette énumération comme un projet établi pour l'avenir, mais cela n'enlève rien du caractère imprécis de la chronologie. /5/

Le roman part d'un point et retourne à ce même point: la mort. Le point de départ est le moment où le héros, Raphaël de Valentin, est prêt à se suicider, et le retour à ce point est sa mort, qui n'était que retardée par son immense volonté de vivre. Entre ces deux points il déroule une vie, issue d'un centre et se propageant autour de ce centre, où le temps réel ne joue pas un rôle déterminant.

Les trois parties qui constituent le roman sont de longueur à peu près égales /calculées d'après le nombre des pages y consacrées/ et portent les titres suivants: la Talisman, la Femme sans cœur et l'Agonie.

La première partie raconte l'entrée du Raphaël dans la salle de jeu, son entretien avec l'antiquaire, la possession du talisman, son premier voeu, la réalisation de celui-ci: l'apparition des amis qui l'amènent dans la maison d'un riche amphytrion qui réunit les personnes les plus intéressantes de la société parisienne.

La deuxième partie est le récit de Raphaël. Il raconte sa vie à Émile, dès sa naissance jusqu'au moment où il a décidé de se suicider. Pour utiliser une expression moderne, c'est un "flash-back", un roman dans le roman. C'est l'histoire d'une vie manquée et triste, dont l'aboutissement ne peut être autre chose que renoncer à cette vie inutile et désespérée.

La troisième partie est le récit de la suite de cette vie, le sursis obtenu par des moyens magiques et artificiels, l'effort désespéré pour gagner du temps, de renoncer à la vie pour la prolonger, renoncer au moindre désir et vivre dans une réclusion totale. L'amour heureux ne peut pas empêcher la mort, car l'amour signifie désir et le désir tue. Le récit finit par la mort du héros.

C'est Émile qui résume ainsi: "En un mot, tuer les sentiments pour vivre vieux, ou mourir jeune en acceptant le martyre des passions, voilà notre arrêt" /6/.

Sur le plan de la narration, les trois parties sont rédigées de la façon suivante: la première et la troisième parties sont racontées à la troisième personne, elles correspondent alors au schéma l'auteur = narrateur, tandis que la deuxième partie passe à une narration en première personne, et le schéma en est: héros = narrateur. Le schéma auteur = narrateur signifie toujours une distanciation de ces deux éléments, tandis que le schéma héros = narrateur signifie leur identification. Cette identification peut être purement formelle ou artificielle, mais parfois il s'agit d'autre chose et cela semble être le cas dans le roman analysé ici. Ainsi, deux questions se posent, notamment:

- pourquoi Balzac, à un certain moment du récit s'identifie-t-il avec son personnage?

- existe-t-il des faits du style qui correspondent à cette composition?

Les chapitres suivants essaieront de répondre à ces deux questions. D'abord une analyse des correspondances de certains faits réels de la vie de l'auteur et de la transcription romanesque de ceux-ci dans l'œuvre.

Puis nous passerons à l'analyse de la structure narrative au moment du passage de la troisième à la première personne. Ici nous n'avons relevé qu'un seul point sur le plan structural, un fait du style: un rapprochement du roman et d'un conte.

1/ Le roman et la vie de l'auteur

La deuxième partie du roman, intitulée la Femme sans Coeur est un roman dans le roman, et constitue le récit des événements les plus importants qui ont marqué la formation et le caractère du personnage romanesque. Le départ est un état de naïveté juvénile, d'où il arrive à une désillusion totale, à un impasse qui n'offre pas d'autre issue que la mort.

La réponse à la première question est que c'est sans doute la partie qui contient le plus de correspondances entre la vie de Balzac et le roman, ce qui explique l'identification: héros = narrateur. Sa vie apparaît ici comme une vie imaginée-imaginaire, vue à travers le personnage, qui ~~est~~, est mi-imaginé, mi-réel. L'imagination de Balzac est ici plutôt reproductive que productrice, elle se nourrit de ses souvenirs, mais il les décrit en les transformant, en les modifiant.

Nous essayons de faire l'analyse des correspondances et modifications. Le héros-narrateur évoque sa famille et sa jeunesse. Certains critiques attachent beaucoup d'importance au milieu familial de l'écrivain, à ses relations avec les membres de sa famille, surtout avec les parents, et aux traumatismes de l'enfance qui se produisent de ces relations. Ainsi, la mère de Balzac

est très sévèrement jugée par certains critiques, elle est souvent présentée comme "la mère castratrice"; elle abandonne son enfant, puis elle le reprend mais seulement pour exercer son pouvoir maternel, et elle cause d'innombrables ennuis et soucis à son fils. D'autres ne la jugent pas si sévèrement, le fait qu'elle donne ses enfants à des nourrices, et qu'elle ne vas pas voir son fils pendant les années où celui-ci se trouve au collège, n'est, d'après eux, qu'une conformisme à l'usage du temps et elle ne peut pas être jugée d'avoir agi ainsi. D'après Barbéris /7/ elle est "bourreau et aussi une victime", ce qui est probablement le plus près à la vérité. En tout cas, il y a quelque chose qui nous frappe, c'est que Balzac ne parle presque pas de sa mère dans ce roman. Nous trouvons seulement quelques remarques. "J'étais fils unique et j'avais perdu ma mère depuis dix ans" /8/ Raphael a vingt-six ans au moment de son récit, ce qui signifie qu'il est presqu'adulte au moment du décès de sa mère. Pourtant la remarque suggère plutôt l'état d'âme d'un orphelin, considéré normalement comme enfant malheureux. Balzac élimine ainsi les complications qui peuvent surgir de la relation mère-fils, il la simplifie, diminue à une seule relation, celle de l'abandon. Mais l'abandon sans vouloir le faire, et par conséquent, il enlève sa culpabilité.

il lui offre l'excuse, il lui pardonne. Nous apprenons un peu plus tard qu'elle était l'héritière d'une grande maison, et que la Restauration lui rendit ses biens considérables, dont il ne restaient d'ailleurs "qu'une île sans valeur, située au milieu de la Loire et où se trouvait le tombeau de ma mère" /9/. Cette île sera la seule fortune de Raphaël après la mort de son père, donc une source potentielle pour pouvoir survivre, d'où un rôle positif de la mère. En même temps, il l'anoblit, comme il le fait en réalité, en attachant la particule à son nom. L'absence de la mère dans le récit est significative, dans le sens des autocensures et des repentis de l'auteur qui trahissent ses idées les plus secrètes et nous aident à établir les rapports entre la vie de l'auteur et l'œuvre. /10/

L'auteur censure également toute son enfance. Jusqu'à l'âge de dix-sept ans Raphaël ne donne aucun détail de sa vie. "Jusque là, j'ai vécu comme toi, comme mille autres, de cette vie de collège ou de lycée, dont les malheurs fictifs et les joies réelles font les délices de notre souvenir...." /11/ Voilà une deuxième omission qui est significative. On sait que l'enfance de Balzac n'était pas heureuse et, en général, il parle très peu dans ses romans des enfants en bas âge et de sa propre enfance. Il évoque les premières années de

sa vie dans le Lys dans la Vallée, et ses années de collège dans Louis Lambert.

Le père, par contre, figure dans le roman et il s'impose comme une personne craint et aimé à la fois. D'après les biographes de Balzac, le père, Bernard-François n'est pas un tyran dans la famille. Il est fils d'un paysan qui monte à Paris et fait une carrière dans l'administration. Autodidacte, il rédige des pamphlets et formule une théorie sur la longévité, un sujet qui intéressera aussi son fils. A partir des éléments de la réalité, Balzac construit une image de la famille /celle de Raphaël/, qui révèle ses aspirations à une ascendance sociale.

Nous lisons dans le roman: "Autrefois, peu flatté d'avoir le droit de labourer la terre, l'épée au côté, son père, chef d'une maison historique à peu près oubliée en Auvergne, vint à Paris, pour y lutter avec le diable. Doué de cette finesse qui rend les hommes du midi de la France si supérieurs quand elle se trouve accompagnée d'énergie, il était parvenu sans grand appui à prendre position au cœur même du pouvoir. La Révolution renversa bientôt sa fortune; mais il avait su épouser l'héritière d'une grande maison, et s'était vu sous l'Empire au moment de restituer à notre famille son ancienne splendeur". /12/

Tout cela correspond alors à peu près à la vie et aux aspirations de la famille de Balzac mais à ses rêve-ries personnelles également; il aimeraient bien être issu d'une maison historique, posséder "une position au coeur même du pouvoir" et conclure un mariage avec l'héritière d'une grande maison". Ces trois remarques qui transforment une réalité vécue en l'imaginaire, annoncent les grands thèmes de l'œuvre de Balzac; la noblesse va y jouer un rôle important, l'ascension sociale, le pouvoir, et l'enrichissement par le mariage seront souvent évoqués et formeront les aspirations fondamentales de maintes figures de la Comédie Humaine.

Comment était le père de Balzac? D'après une lettre de sa fille, Laure: "Mon père tenait à la fois de Montaigne, de Rabelais et de l'oncle Toby, par sa philosophie, son originalité et sa bonté" /13/.

Dans le roman, le père de Raphaël apparaît ainsi: ".... un grand homme sec et mince, le visage en lame de couteau, le teint pâle, à parole brève, taquin comme une vieille fille, méticuleux comme un chef de bureau. Sa paternité planait au-dessus de mes lutines et joyeuses pensées et les enfermait comme sous un dôme de plomb; si je voulais lui manifester un sentiment doux et tendre, il me recevait en enfant qui va dire une sottise; je le redoutais bien plus que nous ne

craignions naguère nos maîtres d'étude ... Dans son redingote marron, où il se tenait droit comme un cierge pascal, il l'avait l'air d'un hareng enveloppé dans la couverture rougeâtre d'un pamphlet. Cependant, j'aimais mon père." /14/

L'image du père sévère, autoritaire est presque tournée en ridicule /les psychanalistes verront ici une manifestation de l'effet libérateur du rire!/ puis cette image devient révélatrice de la tendresse, de l'amour du fils envers son père.

Le père de Balzac aimeraient bien que son fils poursuive une carrière pareille à la sienne. Ainsi, le fils passe son baccalauréat et fait des études de droit, puis il travaille chez un avoué. Dans le roman ces faits apparaissent plus ou moins conformément à sa vie réelle: "Quand je sortis du collège ... mon père m'astreignit à une discipline sévère, il me logea dans une chambre contiguë à son cabinet. Je me couchais dès neuf heures du soir et me levais cinq heures du matin; il voulait que je fisse mon droit en conscience, j'allais en même temps à l'Ecole et chez un avoué". /15/

Mais le jeune Balzac songe à la gloire littéraire. Malgré le fait que tous les membres de la famille Balzac ont un goût pour la littérature, cela semble

assez douteux aux yeux de la famille. Finalement on lui accorde deux ans pour prouver sa vocation littéraire. Il s'installe dans une chambre, 9, rue Lesdiguières, et commence à travailler.

Cette chambre et la vie qu'il mène là-bas sont également évoquées dans le roman: "Rien n'était plus horrible que cette mansarde aux murs jaunes et sales, qui sentait la misère et appelait son savant. La toiture s'y abaisseait régulièrement et les tuiles disjointes laissaient voir le ciel. Il y avait place pour un lit, une table, quelques chaises et sous l'angle aigu du toit je pouvais loger mon piano." /16/ Il la nomme un "cage digne des plombs de Venise". /17/

Dans la réalité: Balzac entreprend une tragédie sur Cromwell. Il en fait la lecture d'abord à sa famille. Le jugement de celle-ci est accablant, le jeune homme ferait mieux de s'occuper d'autre chose que la littérature, car la tragédie est mauvaise.

Dans le roman: "J'avais entrepris deux grandes œuvres. Une comédie devait en peu de jours me donner une renommée, une fortune et l'entrée de ce monde, où je voulais reparaitre en y exerçant les droits régaliens de l'homme de génie. Vous avez tous vu dans ce chef-d'œuvre la première erreur d'un jeune homme qui sort d'un collège, une véritable niaiserie d'enfant" /18/.

Ici ils apparaissent très clairement deux thèmes de Balzac, celui de la réussite qui regroupe la gloire littéraire, non sans avantages financiers /une fortune/ et l'entrée dans le monde. Le deuxième est celui du génie méconnu. Ces deux thèmes n'ont pas une importance égale dans l'œuvre de Balzac. A l'époque de la rédaction de ce roman, Balzac sait déjà qu'il doit réussir dans le monde par la littérature et il y travaillera pendant toute sa vie, poursuivant toujours ce but, en y consacrant toute son énergie et consommant toute sa force vitale. Tandis que le deuxième thème, celui du génie méconnu, appartiendra, à partir de ce moment-là, au passé, évoqué seulement dans les œuvres où il parle plus ou moins directement de ses années d'apprentissage /cf. Louis Lambert/.

Il s'agit de sa Théorie de la Volonté, un ouvrage de l'enfance, rédigé au collège, après avoir dévoré d'innombrables ouvrages de philosophie et de sciences. Cet ouvrage a été vraisemblablement déchiré par un des professeurs sévères du collège des Oratoriens. Balzac en parle dans la Peau de Chagrin: "Toi seul admiras ma Théorie de la volonté, ce long ouvrage pour lequel j'avais appris les langues orientales, l'anatomie, la physiologie, auquel j'avais consacré la plus grande partie de mon temps. Cette œuvre, si

je ne me trompe, complètera les travaux de Mesmer, de Lavater, de Gall, de Bichat, en ouvrant une nouvelle route à la science humaine". /19/

La volonté et la puissance étant les problèmes fondamentaux de ce roman, l'évocation de cette œuvre de jeunesse est très intéressante, aussi bien que l'énumération des auteurs, qui formaient ses sources livresques. Ces ouvrages étaient les lectures préférées de Mme Balzac et ils expliquent aussi le penchant de l'auteur vers le magnétisme et des sciences occultes.

Pour terminer cette analyse, voici une lettre d'Honoré sur sa vie dans la rue Lesdiguières:

"J'éprouve aujourd'hui que la richesse ne fait pas le bonheur et je t'assure que ces trois ans que je passerai ici seront pour moi une source de félicité et de souvenir pour le reste de ma vie. Dormir bien couché, vivre à ma fantaisie, travailler selon mon goût, ne rien faire quand je veux, m'endormir sur l'avenir, n'avoir pour compagnie que des gens d'esprit, le petit père compris, et les quitter quand ils me fachent, voir les sots en passant et passer en voyant les sots; ne penser à Villeparisis qu'en songeant qu'en y est heureux. La Nouvelle Héloïse pour maîtresse, La Fontaine pour ami, Boileau pour juge, Racine pour exemple, et le Pere-Lachaise pour me promener. Ah! si cela pouvait

durer toujours!" /20/

La transformation romanesque dans *La Peau de Chagrin*:

"Depuis l'âge de raison jusqu'au jour où j'eus terminé ma théorie, j'ai observé, appris, écrit, lu sans relâche, et ma vie fut comme un long pensum. Amant efféminé de la paresse orientale, amoureux de mes rêves, sensuel, j'ai toujours travaillé, me refusant de goûter les jouissances de la vie parisienne. Gourmand, j'ai été sobre; aimant et la marche et les voyages maritimes, désirant visiter plusieurs pays, trouvant encore du plaisir à faire, comme un enfant, ricocher des cailloux sur l'eau, je suis resté constamment assis, une plume à la main; bavard, j'allais écouter en silence les professeurs aux cours publics de la Bibliothèque et du Muséum; j'ai dormi sur mon grabat solitaire comme un religieux de l'ordre de Saint-Benoit, et la femme était cependant ma seule chimère, une chimère que je caressais et qui me fuyait toujours! Enfin, ma vie était une cruelle antithèse, un perpétuel mensonge". /21/

Ce qui nous frappe dès la première lecture, c'est le changement du ton. La lettre adressée à la sœur est gaie et pleine d'optimisme. Le passage dans le roman est triste et ne parle que de désirs inassouvis, de plaisirs imaginaires et de l'abîme qui sépare les

rêves de la réalité. Dans la lettre, c'est le jeune homme ardent et plein d'espoir qui parle, dans le roman c'est Raphaël de Valentin qui exprime la tragédie de sa vie, sa désillusion et l'impossibilité d'une existence heureuse dans un monde cruel et confus.

Nous avons choisi ces passages à titre d'illustration, pour tenter d'établir des rapprochements entre la vie de l'auteur et la création romanesque. Un travail pareil se heurte, à notre avis, nécessairement à deux obstacles. Premierement, faute d'une documentation complète sur tous les événements de la vie de l'auteur et de toutes les influences qu'il subit, il est presque impossible d'établir tous les rapports entre ces deux éléments. Deuxièmement, ce travail risque d'être purement mécanique et ce n'est pas du tout sur qu'il puisse rendre compte de la totalité du domaine du réel et de l'imaginaire.

2/ Le roman et le conte

Peut-on rapprocher ce roman à un conte? Cette question se pose lors du changement du point de vue de la narration, au moment du passage de la troisième à la première personne. Le narrateur qui est dans deux parties du roman bien distingué du héros, s'identifie tout à coup avec lui, l'auteur et le narrateur deviennent identiques.

Ce passage intervient à la fin de la première partie, où Raphaël, son premier désir réalisé, participe à une soirée dans la maison de Taillefer, et "dans une atmosphère chaude de vin, de plaisirs et de paroles" /22/ commence à raconter sa vie à Émile.

A partir de ce moment la narration suit les règles d'un conte. Quelles sont les raisons de ce choix de Balzac? Tout d'abord, n'oublions pas qu'il a noté son sujet dans son carnet ainsi: "L'invention d'une peau qui représente la vie. Conte oriental". /23/

Balzac arrive peut-être à l'idée de rédiger un conte sous l'influence de la littérature fantastique, ce qui est possible, mais peu probable, vu ses opinions déjà citées au sujet d'Hoffmann.

Plutôt, il puise directement dans les trésors des contes orientaux, une lecture préférée de son enfance.

L'idée d'un talisman figure dans le 596^e conte des Mille et une nuits, où c'est la dépouille d'un âne sauvage à valeur symbolique. /24/ Or, ces deux points se rejoignent facilement. Le conte fantastique n'est souvent autre chose que la transcription écrite d'un conte oral et garde souvent les mêmes formules de la narration.

Ces formules sont les suivantes:

- 1^o Le conte étant originellement un genre oral, il suppose un narrateur et un auditeur /ou plusieurs auditeurs/
- 2^o Le narrateur tient toujours compte de la participation des auditeurs, il les respecte, il veut être sûr que son auditoire l'écoute, et surtout, il veut éviter qu'il s'ennuie.
- 3^o Les auditeurs, à leur tour, peuvent intervenir de plusieurs façons, poser des questions, exprimer leurs sentiments.
- 4^o Une formule souvent utilisée par des contes /orientaux/ est l'enchâssement. Todorov distingue trois procédés de la narration qui peuvent créer des récits multiples: l'enchaînement, l'alternance et l'enchâssement. La premier correspond à la forme où chacun des personnages-narrateurs prend la parole à son tour. L'alternance consiste à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant

tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivant", et l'enchâssement /que l'on appelle encore "récit encadré"/ est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre". /25/

5° Enfin, dans les contes - orientaux ou populaires - la narration des événements merveilleux ou fantastiques est souvent suivi par le conteur de certaines manifestations qui créent l'illusion de la vérité. /26/

Regardons maintenant les trois premières formules, qui se ramènent finalement à une seule relation, celle du narrateur-auditeur. D'un côté nous avons le narrateur; Raphaël; de l'autre; l'auditeur, Émile. Le premier s'exclame pendant leur conversation: "Ah! si tu connaissais ma vie". /27/ Il commence son récit, mais son auditeur est impatient, il intervient: "Ohi de grâce, épargne-moi ta préface" /28/ Puis un peu plus tard il intervient de nouveau: "Tu es ennuyeux comme un amendement qui se développe" /29/ Le narrateur accepte l'intervention, il abrège: "... pour ne pas abuser de tes oreilles, te ferai-je grâce des dix-sept premières années de ma vie." /30/ Mais l'auditeur est toujours impatient, il exige: "Arrive au drame". /31/ Il ne s'intéresse pas aux détails: "Qu'est-ce que cela

me fait?" /32/ Le narrateur, par contre, revendique d'être le maître de son récit: "Eh! que le diable t'emporte ... Comment pourras-tu concevoir mes sentiments si je ne te raconte pas les faits imperceptibles qui influèrent sur mon âme, la façonnèrent à la crainte et me laissèrent longtemps dans la naïveté primitive du jeune homme?" /33/ Peu à peu, l'auditeur s'efface, à part la remarque "C'est impossible!" /34/ et quelques commentaires comme "joliment tragique ce soir", /35/ il n'intervient plus. Le narrateur, par contre, tient compte encore un moment de son auditeur, il lui adresse plusieurs fois des invocations comme "mon cher Émile", mais peu à peu il oublie sa présence. Il s'abandonne entièrement à son récit, donne des descriptions détaillées, fait des divagations, comme il veut.

Le lecteur, de son côté, oublie, lui aussi, qu'il s'agit d'un roman dans le roman, il suit avec intérêt les péripéties du personnage pendant la période la plus importante de sa vie, le récit prend pour lui la valeur des mémoires, un genre essentiellement écrit.

Concernant la quatrième formule des contes, l'enchâssement, nous trouvons quelque chose de pareil dans l'ensemble du roman. Cette formule est présentée d'une façon relativement simple, un seul récit enchassé dans un autre, sans un jeu compliqué de changement de

role des narrateurs et des auditeurs. Il y a seulement un passage narrateur primaire /l'auteur/ au narrateur secondaire /le personnage romanesque/. L'auteur s'identifie avec son personnage, celui-ci prend sa place pour continuer le récit commencé par lui, afin d'atteindre un plus haut degré d'authenticité, de donner une description directe et approfondie du personnage romanesque qui représente le moi imaginaire de l'auteur. Ici, notre analyse a rejoint celle du chapitre précédent et répond aussi à la question pourquoi le héros prend la relève à un certain moment du récit. C'est le moment où Balzac puise plus directement dans ses souvenirs et où il veut souligner l'authenticité du récit.

C'est pour cette raison que la cinquième formule des contes n'entre pas en jeu, car il s'agit de la partie la plus réelle du roman, où il ne peut y avoir aucun élément surnaturel ou fantastique.

Conclusions:

L'analyse des correspondances entre les faits de la vie de l'auteur et leur transcription romanesque nous a permis de formuler les conclusions suivantes:

- Bien qu'il s'agisse d'une œuvre essentiellement inventée, le roman contient de nombreux éléments

autobiographiques. Toute création littéraire en contient, sans doute, mais le mode de la transcription varie selon l'époque, le goût et le style personnels de l'auteur. Or, Balzac, dont les personnages sont le plus souvent des transcriptions de modèles vivants, et qui préfère à se dissimuler derrière ses personnages, utilise un procédé différent dans ce roman. Au moment du récit où ses souvenirs personnels l'emportent, il s'identifie avec son héros. Ainsi, il fait entrer le lecteur dans le domaine de ses souvenirs, d'une manière directe. Sur le plan de l'énonciation l'unité du récit subsiste quand même, mais sur celui de l'énoncé il y a une rupture. Cette rupture se réalise par le changement de la personne du narrateur: il passe de la troisième personne à la première. L'importance de ce changement est qu'il montre: l'imagination de Balzac fonctionne ici d'une manière directe.

- Un deuxième fait du style est le rapprochement du récit à un conte. Ce rapprochement intervient au même moment que le passage du narrateur de la troisième à la première personne. Le conte - oriental ou fantastique - est un genre bien précis, bien délimité, qui sert à un usage limité. Or, cette partie du roman que nous avons rapprochée à un conte, ne l'est pas, dans le sens des règles de ce genre. L'usage que Balzac en

a fait signifie déjà un dépassement de cette forme de narration et il aboutit à un genre plus large, plus important, celui des "mémoires".

II. Les personnages

1/ Personnages réels - personnages imaginaires

L'étude des personnages du roman s'impose de plusieurs points de vue. Tout d'abord, le choix des personnages révèle quelques secrets du fonctionnement de l'imagination de l'auteur. En ce qui concerne le choix des personnages, il faut étudier la question en rapport avec les autres romans de Balzac, étant donné que les personnages balzaciens font leur apparition dans plusieurs romans.

Le premier fait à relever est que le héros principal, Raphaël de Valentin ne figure pas ailleurs dans la Comédie Humaine. Il n'apparaîtra de nouveau que dans les Martyrs ignorés /1836/, œuvre fragmentaire qui ne fait pas partie de la Comédie Humaine. Les autres protagonistes, Foedora, Pauline et l'antiquaire ne figurent pas ailleurs non plus.

Certains personnages qui jouent dans d'autres romans un rôle important, comme Bixiou, Blondet, Bianchon, Nathan, Canalie ne portent pas ces noms dans les premières éditions. Balzac les a rebaptisées en 1845 pour relier son roman à ceux qui suivirent. Aquilina, la belle courtisane apparaîtra dans Melmoth.

/1835/, le Duc de Nevarreins dans le Curé du Village.
/1839/, dans la Duchesse de Langeais /1837-44/, puis
dans les Illusions Perdues /1844/ et dans les Splen-
deurs et Misères des Courtisanes /1838-55/. /36/
D'autres font plusieurs apparitions dans d'autres
romans, p. ex. Taillefer, l'amphytrion de la Peau de
chagrin apparaît dans l'Auberge Rouge, court récit,
écrit en 1831. Cet homme s'enrichit par un assassinat,
dont les convives parlent dans notre roman, sa mort
sera racontée dans l'Auberge Rouge, mais il fera une
deuxième réapparition dans le Père Goriot, où divers
personnages, et en particulier Vautrin, le soupçonnent
d'avoir obtenu sa fortune par le vol et le crime.

Un autre personnage de ce type est Rastignac. Il
fait plusieurs courtes apparitions dans le roman, il
est un homme arrivé, cynique, qui pousse Raphaël à
dissiper sa vie, de faire son succès dans le monde
par un mariage /il l'introduit chez Fédora/ ou bien
par une activité bien payante /rédaction des fausses
mémoires d'une contesse/. Des recherches faites sur
les manuscrits du roman /par M. Castex/ ont révélé
les secrets de la création romanesque de Balzac, et
apporté à la lumière des moments de la formation de
son imagination. Sur une feuille manuscrite on peut
voir apparaître le nom de Massiac, le nom que Balzac

changera plus tard en Rastignac. Ce personnage imaginé dans *la Peau de Chagrin* comme une personne plus âgée, sera imaginé plus tard comme un jeune homme hardi et plein de volonté /dans le Père Goriot/. Balzac l'a d'abord imaginé à l'âge de trente ans, avant de l'imaginer à l'âge de vingt ans. L'ordre de l'apparition n'épouse pas sa biographie. /37/

Les personnages qui assistent au souper chez Taillefer, sont d'abord anonymes, désignés par des qualités: "un journaliste", "le plus spirituel des artistes". Les noms seront donnés plus tard. D'autres sont empruntés directement à la réalité, comme Hugo et Lamartine, ceux-ci deviennent en 1845 Canalis et Nathan. Encore d'autres, qui portaient un nom imaginaire, en reçoivent un autre. On retrouver ^{peut} les savants Lavrille, Planchette et Japhet sous les mêmes noms dans Entre savants /1845/.

Les personnages réels, désignés par des allusions transparentes sont Delacroix, David d'Angers, Henri Mounier, Sainte-Beuve, Émile de Girardin etc.

Ces modifications montrent bien que Balzac au moment de l'écriture de ce roman était ~~plus~~ étroitement ~~plus~~ lié aux personnages de Paris de 1830.

Conclusions: Quelques personnages, comme celui de Rastignac témoignent du fonctionnement de l'imagi-

nation balzaciennne, il imagine un personnage, mais les apparitions de celui-ci ne suivent pas l'ordre chronologique du temps réel. D'autre part, les modifications qu'il apporte à certains personnages de ce roman pour les faire entrer dans la Comédie Humaine, montrent bien que Balzac, au moment de l'écriture de ce roman, était très étroitement lié à la société de Paris de 1830. Il s'agit ici d'une transcription première de la réalité qui se transformera plus tard en une transcription seconde. Il arrivera à la création de types de personnages, à la création de tout un monde qui "un jour sera pour lui plus réel que la réalité même"./38/

2/ La description des personnages: l'aspect physique
et le regard

Tous les personnages du roman, aussi bien les protagonistes que les personnages secondaires et ceux qui n'apparaissent que pour un moment, sont décrits plus ou moins minutieusement par l'auteur. Il souligne avant tout leur aspect physique et il ajoute toujours quelque chose d'important, de pertinent, si bien que le lecteur a l'impression que c'est pour l'aider: l'auteur veut que ses personnages soient bien "imaginés" par lui.

Voyons d'abord l'aspect physique. En voici quelques exemples, choisis au tout début du roman: le groupe des joueurs et des passants.

Le petit vieillard de la salle de jeu a "une voix sèche et grondeuse", les trois joueurs, des vieillards à "têtes chauves, à visage de plâtre, aux âmes blasées", "le cœur avait depuis longtemps désapris de palpiter", et ainsi de suite pour les autres assistants de la salle de jeu: "le jeune italien aux cheveux noirs, au teint olivâtre", les sept ou huit spectateurs, un grand homme sec, deux vieux garçons de salle, le tailleur et le banquier.

Un autre groupe de personnages est décrit de la même façon, il s'agit du groupe présenté lors de la

sortie de Raphaël de la Maison de jeu. Il rencontre "une vieille femme vêtue de haillons", "un jeune ramoneur à la figure bouffie et noire", "un vieux pauvre "honteux, maladif, souffreteux, ignoblement vêtu d'une tapisserie trouée", une jeune femme à "la figure blanche, la taille svelte, les fins contours des jambes dessinés par un bas blanc et bien tiré" etc.

Entre la présentation de ces deux groupes se situe celle du personnage principal. Le lecteur apprend quelques détails de sa physionomie: son front est d'une pâleur mate et maladive, "un sourire amer dessine les légers plis dans les coins de sa bouche", ses vêtements pauvres sont d'une douteuse propreté, ses cheveux "blonds et rares, naturellement bouclés" le font sembler à "un ange sans rayons, égaré dans sa route". Ici, il nous faut faire deux remarques concernant ce personnage. Premièrement, l'aspect physique du héros est totalement différent de celui de Balzac. Il aurait pu lui prêter quelques caractères de son visage, mais il ne l'a pas fait. Il a choisi l'image clichée d'un héros de la littérature romantique, celui du héros "byronien", très à la mode à l'époque. La deuxième remarque concerne cette allusion à un ange, où on peut découvrir un rapport entre le

héros et son nom; il s'appelle Raphaël de Valentin, comme l'ange Raphaël. Balzac est convaincu qu'il existe une sorte de prédestination des noms des personnes: "Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et inexplicables concordances, ou des désaccords visibles qui surprennent" écrit-il dans Z. Marcas. /39/

Un autre moyen utilisé pour la description des personnages est leur regard. Raphaël entre dans la salle du jeu et tout le monde le regarde. C'est une chose tout à fait normal jusqu'ici, mais bientôt on sort du cadre du normal, car le regard de ces personnes n'est pas seulement un regard furtif, curieux ou étonné, mais il s'agit de beaucoup plus: leur regard établit un lien entre les personnes, qui se trouvent déjà dans la salle et celui qui vient d'arriver. En le regardant c'est leur imagination qui commence à fonctionner, Il pénètrent dans l'âme de Raphaël pour y chercher et révéler les secrets de son existence. "Quand le jeune homme ouvrit la porte, le silence devint en quelque sorte plus profond, et les têtes se tournèrent vers le nouveau venu par curiosité. Chose inouï! les vieillards émoussées, les employés pétrifiés, les spectateurs, et jusqu'au fanatique Italien, tous en voyant l'inconnu

éprouverent je ne sais quel sentiment épouvantable
/C'est nous qui soulignons. — Nous allons
encore revenir à cette phrase à propos du fantas-
tique, car elle réalise la même sorte de glissement
vers le fantastique ou surhumain que celles qui
annoncent l'apparition d'un élément fantastique,
bien que aucun élément strictement fantastique ne
sera introduit ici./ "Les joueurs lurent sur le
visage du novice quelque horrible mystère ... son
regard attestait des efforts trahis, milles espé-
rences trompées". /40/ Puis un peu plus tard: "Quel-
que secret génie scintillait au fond de ces yeux
voilés peut-être par les fatigues du plaisir.
Était-ce la débauche qui marquait de son sale cachet
cette noble figure jadis pure et brûlante, mainte-
nant dégradée? Les médecins auraient sans doute
attribué à des lésions du cœur ou à la poitrine
le cercle jaune qui encadrait les paupières, et la
rougeur qui marquait les joues, tandis que les
poètes eussent voulu reconnaître à ces signes les
ravages de la science, les traces de nuits passées
à la lessive d'une lampe studieuse. Mais une passion
plus mortelle que la maladie, une maladie plus im-
pitoyable que l'étude et le génie, altéraient cette
jeune tête, contractaient ces muscles vivaces,

tordaient ce cœur qu'avaient seulement effleuré les orgies, l'étude et la maladie." /41/ Tout le roman y est, tous les thèmes annoncés, mais ce n'est pas l'auteur qui les annonce directement à ses lecteurs, ce sont ses personnages qui les imaginent ainsi par ce qu'ils possèdent tous la faculté de l'imagination. Le regard est toujours évoqué quand un personnage entre en scène. Nous pouvons continuer les exemples: le médecin des eaux nous est présenté également par les deux moyens cité ci-dessus, l'aspect physique et son regard: qui "trahit sa gentillesse apparente". /42/ La demoiselle de compagnie qui avertit Raphaël du danger qui le guette est "assez embarrassée de son regard"/cf. de Raphaël/. /43/ Le jeune marquis qui le provoque pour un duel est "un jeune homme grand et fort, de bonne mine, mais ayant le regard fixe et impertinent des gens appuyés sur quelque pouvoir matériel. /44/ Les montagnards des Monts-Dor sont moins intéressants de ce point de vue, là nous trouvons une description plus simpliste, qui vient peut-être du fait que Balzac connaît moins bien cette région et ses habitants.

Nous pouvons constater à partir de ces exemples que les personnages du roman sont presque tous caractérisés par leur regard, mais il s'agit d'un regard

spécial, qui est un regard imaginatif, car ils sont capables de deviner la vie, le malheur du héros.⁴⁷ Cette capacité va au-delà du normal, dépasse largement les cadres de l'observation et entre parfois même dans le domaine de la divination. En regardant la personne, ils créent son histoire, qui peut même aller jusqu'à créer un roman dans le roman. Ici nous retrouvons l'enchâssement, mais sur un autre plan que celui de la structure narrative, il s'agit plutôt ici d'une structure thématique.

Dans le passage bien connu du Facino Cane /1836/ Balzac parle de cette faculté d'observation et de pénétration qu'il possède lui-même. "Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur le champ au-delà; elle me donnait la faculté de vivre la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui comme le derviche des Mille et une Nuits prenant le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles." /45/

C'est cette double faculté que nous retrouvons chez les personnages balzaciens, il transfère ces propres facultés à ses personnages.

Certains personnages du roman possèdent pourtant

autre chose aussi, ce que nous appelons "puissances
du génie" et qui fera le sujet du chapitre suivant.

3/ "Puissances du génie"

L'expression est empruntée de la préface de *La Peau de Chagrin*. Ici, Balzac écrit que l'art littéraire se compose de deux parties bien distinctes, l'observation et l'expression. Mais il constate que la réunion de ces deux "puissances" n'est pas encore le génie. Car, "outre ces deux conditions essentielles au talent, il se passe chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral inexplicable, incrédule, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, ou veulent être. Ils inventent le vrai par analogie, ou voient l'object à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet." /46/

Ces lignes nous semblent d'une importance capitale pour comprendre et expliquer le fonctionnement de l'imagination balzacienne. Il existent de nombreuses interprétations qui cherchent à prouver que Balzac crut à la seconde vue, à tout ce qui est en rapport avec la parapsychologie, et qu'il accepta effectivement l'idée de pouvoir être transporté par la pensée à un endroit et le fait que les objets puissent venir dans le cerveau

de l'homme, car l'esprit peut se détacher de la matière et se comporter comme une sorte de matière.

Nous retrouvons cette idée dans *La Peau de Chagrin* au moment où le héros, Raphaël de Valentin, explique sa théorie de la volonté à la belle comtesse Foedora: "Elle parut s'amuser beaucoup en apprenant que la volonté humaine était une force matérielle semblable à la vapeur; que, dans le monde moral, rien ne résistait à cette puissance quand un homme s'habituerait à la concentrer, à en manier la somme, à diriger constamment sur les âmes la projection de cette masse fluide; que cet homme pouvait à son gré tout modifier relativement à l'humanité, même les lois absolues de la nature". /47/

Il s'agit ici d'une transposition d'une théorie de Balzac qu'il avait peut-être développé dans son ouvrage de jeunesse, intitulé Théorie de la Volonté. Balzac se croit possesseur des "puissances" du génie, dont il parle dans la préface de *La Peau de Chagrin*, et il crée dans ce roman des personnages qui en sont également les porteurs. Parmi les personnages du roman ce sont l'antiquaire et le héros principal qui sont des "philosophes", dans le sens utilisé par Balzac, qui possèdent les "puissances du génie".

L'antiquaire, ce centenaire vêtu en noir, submergé comme une vision, possesseur du talisman, lui aussi, en

regardant l'inconnu, devine son malheur. Il lui offre le pacte diabolique, le talisman, tout en sachant qu'il ne peut lui offrir autre chose qu'un sursis, car tous les efforts de l'homme sont voués à l'échec. "Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit" mais "Savoir laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme". /48/ Il faut donc tuer le désir, le vouloir par la pensée, placer la vie non dans le cœur qui se brise, non dans les sens qui s'émoussent, mais dans le cerveau qui ne s'use pas et qui survit à tout. Par la pensée on peut tout voir: "La pensée et la clef de tous les trésors, elle procure les joies de l'avare sans en donner les soucis." /49/

L'antiquaire vit donc par la pensée. Il possède de vrais millions dans son cerveau, il peut jeter un regard intelligent dans le passé, évoquer des pays entiers, des sites, des vues, il a la faculté sublime de faire paraître en soi l'univers et le plaisir immense de se mouvoir sans être garrotté par les liens du temps ni par les entraves de l'espace. "Que reste-t-il d'une possession matérielle? une idée. Jugez alors combien doit être belle la vie d'un homme qui, pouvant empreindre toutes les réalités dans sa pensée, transporte en son âme les sources du bonheur, en extrait mille voluptés idéales dépouillées de souillures terrestres". /50/

Mais c'est surtout le héros principal, qui possède la faculté d'observation et d'imagination, tout à fait comme Balzac lui-même. "De cette soirée date la première observation physiologique à laquelle j'ai dû cette espèce de pénétration qui m'a permis de saisir quelques mystères de notre double nature". /51/ Il possède "une excessive mobilité d'imagination", /52/ "l'imagination la plus vagabonde" /53/, une "imagination de poète". /54/

Il vit par l'imagination, par ses désirs qui ne sont autre chose que des plaisir imaginés. Quels sont ces désirs? Tout d'abord l'ambition: "Cette immense amour-propre qui bouillonnait en moi, cette croyance sublime à une destinée, et qui devient du génie peut-être". /55/ Mais il a aussi ses doutes et ses craintes: "Malgré la voix intérieure qui doit soutenir les hommes de talent dans leurs luttes, et qui me criait: Courage! marche! malgré les révélations soudaines de ma puissance dans la solitude, malgré l'espoir dont j'étais animé en comparant les ouvrages nouveaux et admirés du public à ceux qui voltigeaient dans ma pensée, je doutais de moi comme un enfant. J'étais la proie d'une excessive ambition, je me croyais destiné à de grandes choses, et je me sentais dans le néant". /56/ Il imagine la fortune, le luxe, la richesse: "Je me rêvais bien mis, en voiture,

ayant une belle femme à mes côtés, tranchant du seigneur, dinant chez Véry, allant le soir au spectacle ..." /57/ L'amour est donc inséparable de la richesse: "Je ne conçois pas l'amour dans la misère ... Vive l'amour dans la soie, sur le cachemire, entouré de merveilles de luxe." /58/

Enfermé dans sa mansarde, pauvre et solitaire, il rêve des femmes riches et aristocratiques. Emporté par son imagination il se crée une image de la femme, s'intéresse uniquement à la femme imaginaire, ce qui l'empêche de voir la femme réelle. "Toutes les femmes se résumaient par une seule, et cette femme je croyais la rencontrer dans la première qui s'offrait à mes regards; mais voyant une reine dans chacune d'elles, toutes devaient, comme les reines qui sont obligées de faire des avances à leurs amants, venir au-devant de moi, souffreteux, pauvre et malade". /59/

Un jour son ami Raetignac lui parle d'une riche comtesse étrangère, Foedora. La femme imaginaire se concrétise. On pourrait dès lors dire que la femme qui se crée dans l'imagination de Raphaël a plus de réalité pour celui-ci que la femme dont parle son ami. Il vit en avance - par l'imagination. "Je me créai une femme, je la dessinai dans ma pensée, je la rêvai. Pendant la nuit, je ne dormis pas, je devins son amant, je fis

tenir en peu d'heures une vie entière, une vie d'amour, et j'en savourai les fécondes, les brûlantes délices". /60/ Son désir ne trouve son assouvissement que par l'imagination. Quand il la rencontre enfin, il devine la nature, la vie, le passé de cette femme mystérieuse - il en est capable, car il est possesseur des "puissances du génie". Il tombe amoureux d'elle, mais c'est un amour qui se passe presqu'entièrement dans le domaine de l'imaginaire. Ce qui peut se réaliser c'est un jeu des regards, qui constitue une source de l'imagination, comme nous l'avons vu. Le reste, c'est le domaine des rêves: "Combien de fois n'est-elle pas venue au milieu de mes silences de la nuit, évoquée par la puissance de mon extase! Tantôt, soudaine comme une lumière qui jaillit, elle abattait ma plume, elle effarouchait la Science et l'Étude qui s'enfuyaient désolées ... Tantôt j'allais moi-même au-devant d'elle dans le monde des apparitions et la saluais comme une espérance en lui demandant de me faire entendre sa voix argentine, puis je me réveillais en pleurant". /61/ Cette femme, qui est une énigme pour tout le monde, excite l'imagination de Raphaël. Elle est riche, belle et inaccessible. Raphaël essaie de la comprendre par l'observation "Caché dans l'embrasure d'une fenêtre, j'espionnais ses pensées - J'employais tout mon temps, mes efforts et ma science d'observation



à pénétrer plus avant dans l'impréenétrable caractère de Foedora". /62/ Puis il prend une décision: "Pour examiner cette femme corporellement comme je l'avais étudiée intellectuellement, pour la connaître enfin toute entière, je résolus de passer une nuit chez elle, à son insu". /63/ La scène qui suit décrit ce "voyeurisme" plutôt innocent. /Notons par curiosité que Balzac assista dans les mêmes circonstances au coucher d'Olympe Pélissier la future femme de Rossini. Cet épisode serait donc inspiré par une aventure vécue, mais la belle Olympe était moins farouche que la cruelle Feedore./64/ Raphaël se contente de regarder Foedora, c'est vrai, mais "il y eut un moment, où je me représentai Foedora se réveillant dans mes bras". /65/ Pourtant l'idée de la posséder en réalité le tyrannise et il s'enfuit. Il passe de moments cruels au près d'elle sans jamais la toucher. Il préfère une autre sorte de possession: "Je possédais cette ravissante créature, comme il était permis de la posséder, intuitivement; je l'enveloppai dans mon désir, la tins, la serrai, mon imagination l'épousa. Je vainquis alors la comtesse par la puissance d'une fascination magnétique. Aussi ai-je toujours regretté de ne pas m'être entièrement soumis à cette femme. Mais, en ce moment je ne voulais pas son corps, je souhaitais une âme, une vie."/66/

Cette femme est donc plutôt un symbole, qu'une femme réelle. Elle est l'incarnation des désirs du héros, du luxe, de la richesse, de la réussite. En même temps elle représente le théâtre. Elle est constamment comme munie d'une masque, elle joue, elle n'est jamais naturelle. Au théâtre, elle se produit comme un spectacle dans le spectacle. /67/ Elle est décrite par l'auteur comme se trouvant constamment sur une scène, maquillée, déguisée, jouant un rôle. Elle est le contraire de tout ce qui relève du naturel et du réel. Elle représente la Société /dans le sens des relations mondaines/. Nous lissons dans l'épilogue du roman: "Oh! Foedora, vous la rencontrerez. Elle était hier aux Bouffons, elle ira ce soir à l'Opéra, elle est partout. C'est, si vous voulez, la Société". /68/ L'auteur présente un autre personnage féminin, Pauline. Elle est le contraire de Foedora: tout sentiment, toute fraîcheur, jeune et innocente. Pourtant elle n'exerce aucun charme sur Raphaël, car elle est pauvre. Celui-ci ne peut pas s'imaginer l'amour dans la misère. Elle ne l'intéressera qu'à partir du moment, où elle deviendra riche. Pauline le regarde d'un regard maternel, l'aide par ses pauvres moyens en lui offrant ses derniers sous et sa nourriture. L'attitude de Raphaël est contradictoire, pendant qu'il souhaite une Pauline sèche et froide à la

place de la jeune fille vertueuse, et il veut la sauver des malheurs imaginées. Il ne peut pas aimer Pauline car "... Puis, je l'avoue à ma honte, je ne conçois pas l'amour dans la misère". /69/ Pourtant, son imagination la transforme: "Combien de fois n'ai-je pas vêtu de satin les pieds mignons de Pauline, emprisonné sa taille svelte comme un jeune peuplier dans une robe de gaze, jeté sur son sein une légère écharpe en lui faisant fouler les tapis de son hôtel et la conduisant à une voiture élégante; je l'eusse adorée ainsi, je lui donnais une fierté qu'elle n'avait pas, je la dépouillais de toutes ses vertus, de ses grâces naïves, de son délicieux naturel, de son sourire ingénue pour la plonger dans le Styx de nos vices et lui rendre le cœur invulnérable, pour la farder de nos crimes, pour en faire la poupée fantasque de nos salons". /70/ C'est Pauline qui l'aide dans sa vie misérable, mais il la refuse. Pour Raphaël il n'existe que la belle et froide Foedora. Au moment, où Pauline devient riche par le retour innattendu de son père, elle devient la créature la plus attrayante pour lui et il est prêt de consommer l'amour heureux. Il y a un moment où le bonheur devient possible. Mais le bonheur ne peut pas durer longtemps. Raphaël découvre que tous ses désirs raccourcissent sa vie: "Grand Dieu! s'écria-t-il. Quoi! tous mes désirs, tous! Pauvre Pauline,"

puis il constate "Je n'en ai pas pour deux mois". /71/ La description du bonheur prend curieusement très peu de place dans le roman. Comme si Balzac avait moins d'imagination pour le bonheur que pour le malheur. Le bonheur est caractérisé par une manque de désir, - autres que du désir amoureux - ce qui suffit à enlever ce qui reste à Raphaël pour vivre.

Ces deux femmes, Fœdora et Pauline sont les incarnations d'un mythe personnel de Balzac, introduit par Barbéris: "Le héros entre l'ange et la sirène, entre l'ordre, calme, l'affection, la douleur et la beauté, le luxe, la juissance le héros balzacienn cherché à vivre et tente de vivre entre deux tentations, celle de l'intense et de l'absolu et celle de la durée. Or, le mythe de l'homme à deux femmes dont on trouvera peut-être quelque jour l'explication biographique, est pour l'essentiel le mythe de l'amour et de l'énergie dans un monde qui a perdu son unité. C'est le mythe de la Peau de Chagrin, au niveau de la première expérience que, au sortir de la factice mais quand même réelle unité familiale, fasse sortir de soi: celle du désir pour une autre que la mère." /72/

Ces deux personnages féminins n'existent que dans leur rapport au personnage principal, elles ne sont

pas possesseurs des facultés extraordinaires de l'imagination ni des "puissances du génie".

Pour revenir à l'imagination du personnage principal, elle fonctionne également d'une autre façon: l'imagination peut même détruire la vie. L'excès de l'imagination peut tuer aussi bien que les excès dans les plaisirs. Rechigner au dernier moment devant le suicide, ne fait que de retarder la mort, qui est inévitable malgré la force magique, le pacte diabolique. Si les désirs tuent, si l'imagination tue, il faut tuer les désirs et l'imagination. Le héros devenu riche, s'enferme dans son palais magnifique ne veut voir personne, ne veut avoir de contacts avec le monde extérieur, car il espère de pouvoir survivre ainsi. "Presque joyeux de devenir une sorte d'automate, il abdiquait la vie pour vivre et dépouillait son âme de toutes les poésies du désir. Pour mieux lutter avec la cruelle puissance dont il avait accepté le défi, il s'était fait chaste à la manière d'Origène, en châtrant son imagination". /73/ Il faut donc tuer l'imagination, mais le regard aussi, qui en est une source. Là aussi, il n'existe qu'un moyen artificiel pour le héros: ".... il portait un lorgnon dont le verre microscopique, artistement disposé, détruisait l'harmonie des plus beaux traits, en leur donnant un hideux aspect". /74/ Finalement, il ne lui

reste autre chose, que de survivre en renonçant à la vie, dans un état d'hibernation, assuré également par un moyen artificiel, avec l'aide de l'opium. Il demande au médecin: "Mon ami, peux-tu me composer une boisson légèrement opiacée qui m'entretienne dans une somnolence continue, sans que l'emploi constant de ce breuvage me fasse mal". /75/ Il ne reste éveillé que pour quelques heures par jour, pour manger. Qu'est-ce qu'une vie comme celle-ci? Tuer l'imagination, tuer le regard cela signifie la mort. Le suicide est donc inévitable, la seule solution. Pour terminer l'analyse de ce personnage il faut encore voir ces rapports avec la société. Le jeune homme au moment de la mort de son père se retrouve seul, sans parents, sans protecteurs. Les liens de famille, mais faibles, l'attachent à quelques maisons riches, où l'accès lui est interdit par sa fierté. Son âme s'est repliée sur elle-même. Obligé de vivre seul, dans la pauvreté, dissipé par un travail intellectuel, qui lui assurera peut-être un jour la gloire, il sait très bien que tous ces efforts sont en vain: "Combien de jeunes talents confiés dans une mansarde s'étiolent et périssent faute d'un ami, faute d'une femme consolatrice au sein d'un milieu d'êtres, en présences d'une foule lassée d'or et qui s'ennuie." /76/ Il a sa lutte avec son propre moi, mais avec "les autres"

aussi. "Vivent il n'était qu'un homme de talent sans protecteurs, sans paillasse, sans tambour, un véritable zéro social, inutile à l'État qui n'en avait aucun souci". /77/

Dans sa mansarde misérable il rêve de la réussite dans la société, pourtant quand il réussit à obtenir la richesse, les amitiés, la conquête des femmes, tout cela ne l'approchent pas à cette société, car elle n'a que le mépris pour les malheureux aussi bien que pour les pauvres. Pauvre, il ne l'est plus, mais malheureux oui: "Le beau monde bannit de son sein les malheureux, comme un homme de bonne santé vigoureuse expulse de son corps un principe morbifique". /78/ - c'est sa maladie qui l'expulse de la société. Ainsi le monde honore-t-il le malheur: il le tue ou le chasse l'avilit ou le châtre". /79/

Il cherche la fuite, "il jette le mépris comme un manteau entre le monde et lui". Il cherche le calme, la solitude dans la nature, loin du monde. "La vie devait y être tranquille, spontanée, frugiforme comme celle d'une plante". /80/ C'est une illusion, car il doit retourner à la société et y mourir. S'adapter à la société, c'est impossible pour "l'homme du génie".

Conclusions:

- 1^o Presque tous les personnages du roman, y compris ceux qui n'apparaissent que pour quelques secondes, sont des personnages imaginatifs. Ils possèdent tous le regard imaginatif, ce qui crée un roman dans le roman. /cf. l'enchâssement/.
- 2^o Deux personnages - le protagoniste et l'antiquaire sont des possesseurs des "puissances du génie" - ce qui est un transfert des mêmes puissances de l'écrivain. Balzac est conscient de sa vocation littéraire et de ses facultés qui rendent possible la réalisation de cette vocation à partir du moment où il a conçu ce roman.
- 3^o La force de l'imagination abolit le temps, car vivre par l'imagination signifie ou bien vivre "en arrière" - comme l'antiquaire, ou bien vivre "en avance" - comme Raphaël. L'abolition du temps se montre dans la structure temporelle imprécise du roman ainsi que dans des nombreuses anticipations, faites par les personnages et par l'écrivain - narrateur, p. ex. les thèmes qui annoncent la suite du récit.
- 4^o L'imagination excessive peut être dévastatrice, le remède n'est autre chose qu'abolir l'imagination, ce qui signifie la suppression de la vie: le suicide.
- 5^o "L'homme du génie" est incapable de s'adapter à la société.

4/ Les personnages et le talisman

Le point principal de cette histoire est le talisman. Sans ce moyen mystérieux, il n'y a pas de roman, car il en constitue un élément primordial. Le roman commence par le chapitre le Talisman, donc le titre aussi est significatif. L'introduction du talisman au début du roman crée l'antécédent qui produit un effet, ou bien une série d'effets c'est à-dire la suite de l'histoire.

Quelle est la valeur de ce moyen magique? Évidemment, nous pouvons l'interpréter de plusieurs manières, comme l'ont fait les critiques littéraires les plus différents. Il nous semble inutile de donner ici un résumé bref des différentes interprétations, qui sont très souvent subjectives, généralisatrices, parfois elles considèrent cet élément comme une "faiblesse" du génie de Balzac, /81/ ou comme "l'élément le plus réaliste" du roman. /82/

Todorov attire notre attention sur le fait, que le genre fantastique est très souvent proche de l'allégorie. Il donne une définition de l'allégorie, en disant: "Premièrement, l'allégorie implique l'existence d'au moins deux sens pour les mêmes mots; on nous dit parfois que le sens premier doit disparaître, d'autres fois que les deux doivent être présents

ensemble. Deuxièmement, ce double sens est indiqué dans l'œuvre de manière explicite: il ne relève pas de l'interprétation /arbitraire ou non/ d'un lecteur quelconque". /83/

Puis, il emploie cette définition pour la Peau de chagrin qu'il considère comme un exemple de l'approchement des deux genres, le fantastique et l'allégorie. "Remarquons la complexité formelle de l'image: la peau est métaphore pour la vie, métonymie pour le désir et elle établit une relation de proportion inverse entre ce qu'elle figure ici et là". /84/

Il relève également un fait très important par rapport à la signification de cet élément surnaturel, notamment: "... Plusieurs personnages du livre développent des théories où apparaît cette même relation inverse entre la longueur de la vie et la réalisation des désirs. Ainsi le vieil antiquaire qui remet la peau à Raphaël: "Ceci, dit-il d'une voix éclatante en montrant la peau de chagrin, est le pouvoir et le vouloir réunis. La sont vos idées sociales, vos désirs excessifs, vos intempérences, vos joies qui tuent, vos douleurs qui font trop vivre". /85/ Cette même conception s'est trouvée défendue par Restignac, ami de Raphaël, bien avant que la peau ne fasse son apparition. Restignac soutient qu'au lieu de se suicider rapidement,

on pourrait, plus agréablement, perdre sa vie dans les plaisirs; le résultat serait le même. "L'intemperance, mon cher, est la reine de toutes les morts. Ne commande-t-elle pas à l'apoplexie foudroyante? L'apoplexie est un coup de pistolet qui ne nous manque point. Les orgies nous procurent tous les plaisir physiques; n'est-ce pas l'opium en petite monnaie?" etc. /86/ Restignac dit au fond la même chose que signifie la peau de chagrin: la réalisation des désirs mène à la mort. Le sens allégorique de l'image est indirectement mais clairement indiqué.

Cette interprétation tient compte de l'ensemble de l'œuvre. Car il nous semble faux d'analyser uniquement certains détails, en les détachant du reste et interprétant selon une théorie, même si celle-ci est valable en soi-même. Ainsi, il est faux de parler de deux parties du roman, une qui est fantastique, une autre qui est réaliste /87/, car le roman, dans son ensemble, est fantastique. Le réel n'existe dans le genre fantastique que par rapport au fantastique, le fantastique est comme tel, parce qu'il est confronté sans cesse à la réalité.

L'apparition de cet élément surnaturel dans le roman nous suggère toute de suite que nous avons à faire avec le genre fantastique. Les règles de ce genre sont définies par Todorov de la façon suivante:

"D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique". Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions." /88/

Nous avons essayé de faire une analyse détaillée de toutes les apparitions du talieman dans le roman, pour en dégager les éléments, au niveau de l'énoncé et de l'énonciation. L'élément fantastique est introduit dans un monde de personnes vivantes, réelles, dans un milieu naturel. Raphaël entre dans le magasin d'un antiquaire pour retarder l'heure de sa suicide.

Il contemple une énorme richesse d'objets, qui ont un singulier effet sur lui. A ce moment il entre /et le lecteur le suit/ dans la sphère du fantastique. Il a une vision, les formes frémissent, sautillent, se détachent de leurs places, devant lui. "Mais ces phénomènes d'optique enfantés par la fatigue, par la tension de forces oculaires ou par les caprices du crépuscule, ne pouvaient effrayer l'inconnu". /89/ Il existe donc une explication rationnel à cette vision. Mais de toute façon ce phénomène singulier fait peur, c'est-à-dire une autre personne aurait certainement peur. La mention de la peur accompagne presque toujours l'apparition d'un élément fantastique.

L'entrée de l'antiquaire, ce vieillard magique est également préparée par l'effet qu'il provoquera, même avant qu'il n'entre sur scène: "Tout à coup, il crut avoir été appelé par une voix terrible, et il tressaillit... " /90/ Le vieillard apparaît et "Cette apparition eut quelque chose de magique. L'homme le plus intrépide, surpris ainsi dans son sommeil, aurait sans doute tremblé devant ce personnage qui semblait être sorti d'un sarcophage voisin". /91/ Le spectacle étrange surprend le jeune homme, il demeure étourdi, "dominé par une croyance digne d'enfants qui écoutent

les contes de leurs nourrices", puis, soudainement il commence à hésiter si ce qui se trouve devant ses yeux c'est de la réalité ou non: "Cette vision avait lieu dans Paris, sur le quai Voltaire, au dix-neuvième siècle, temps et lieux, où la magie devait être impossible". /92/ Le personnage et le lecteur restent donc sur l'hésitation.

L'introduction du talisman même est également accompagnée des faits réels et surnaturels: "Un morceau de chagrin accroché sur le mur, et dont la dimension n'excédaient pas celle d'une peau de renard, mais, par un phénomène inexplicable au premier abord, cette peau projetait au sein de la profonde obscurité qui régnait dans le magasin des rayons si lumineux que vous eussiez dit d'une petite comète". /93/

Il suit une description détaillée du talisman, si bien que le lecteur le voit dans tous ses détails.

Par l'effet magique du talisman, le premier voeux à peine prononcé, il se trouvera réalisé. Raphaël en sortant du magasin de l'antiquaire rencontre trois jeunes gens qui l'emmènent à une orgie chez le riche Taillefer. Un rencontre d'amis est tout à fait possible, sans l'intervention d'un élément surnaturel; l'explication réelle existe, ici aussi. Vers la fin de cette soirée, après le récit de sa vie, Raphaël, sous l'effet

du vin s'anime et s'écrit: "Je veux vivre maintenant! Je suis riche, j'ai toutes les vertus ... J'ai souhaité deux cent mille livres de rente, je les aurai". /94/ Les convivents ne croient pas à des paroles de Raphaël, il le voient ivre et ils continuent à plaisanter sur son état. Le lecteur, lui aussi, reste sur ses hésitations; peut-être s'agit-il tout simplement des paroles confuses de quelqu'un qui, après les excès de fatigue, a retrouvé les excès des plaisirs? Pourtant, le personnage ~~se~~ semble bien croire à sa propre histoire, il parle de pouvoir prouver la force magique de son talisman, il veut en prendre la mesure, ce qui est fait, et ce qui est possible, car il s'agit d'un objet réel, et décrit en tant que tel par l'auteur. Cela ne change rien à l'existence d'une force surnaturelle, à laquelle seul son possesseur croit. "J'ai souhaité deux cent mille livres de rente, n'est-il pas vrai? Eh! bien, quand je les aurai, tu verras la diminution de tout mon chagrin". /95/ Le lendemain le notaire Cardot arrive et apporte l'héritage d'un oncle de Raphaël. Voilà donc un événement inattendu, mais possible. Il existe donc une explication rationnelle de la réalisation du désir. La réaction de Raphaël représente un nouveau glissement vers le surnaturel: "Une horrible pâleur dessina tous les muscles de la figure flétrie de cet héritier, ses traits se contrac-

terent, les saillies de son visage blanchirent, les creux devinrent sombres, la masque fut livide et les yeux se fixèrent. Il voyait la MORT". /96/ Mais l'hésitation subsiste, cette fois ressentie par le personnage aussi, car "... il s'écoutait respirer, il se sentait déjà malade, il se demandait: Ne suis-je pas pulmonique? Ma mère n'est-elle pas morte de la poitrine?" /97/ Puis tout au long du roman l'attitude des personnages reste sceptique à l'égard de la force surnaturelle de la peau. Emile n'y croit pas, il admet seulement, par plaisanterie, que Raphaël possède un secret pour faire fortune. "Il ne te manque plus que de croire à La Peau de chagrin". /98/

Le marquis Raphaël de Valentin devenu riche dès maintenant, s'installe dans un des plus somptueux hôtels de Paris, il possède toutes les richesses imaginables, pourtant, il est malheureux. Il doit renoncer à tous les désirs pour prolonger sa vie qui ne cesse de diminuer malgré les efforts surhumains de vivre sans désirer. Le personnage suivant qui entre en contact avec le talisman est Porriquet, le vieux professeur qui lui rend visite, pour lui demander une faveur. Il a perdu son poste et il veut que Raphaël lui trouve un emploi de proviseur dans un collège de province. Celui-ci l'écoute et sans y faire attention, il prononce

ces mots par politesse: "Je souhaite bien vivement que vous réussissiez". Tout de suite, l'effet surnaturel est produit: "... Raphaël se dressa comme un jeune chevreuil effrayé. Il vit une ¹ légère ligne blanche entre le bord de la peau noire et le dessin rouge; il poussa un cri si terrible que le pauvre professeur en fut épouvanté." /99/ Cette réaction étrange de jeune homme est prise comme le symptôme d'une maladie - il est épileptique - constate Porriquet. Mais il reste sur ses doutes: "Le vieillard se retira, pénétré d'horreur et en proie à de vives inquiétudes sur la santé morale de Valentin. Cette scène avait pour lui quelque chose de surnaturel. Il doutait lui-même et s'interrogeait comme s'il se fut réveillé après un songe pénible". /100/

Il suit le récit du rencontre avec Pauline, la petite fille de jadis, devenue entretemps riche, par le retour de son père des Indes. Raphaël ~~qui~~ ne conçoit l'amour que dans la richesse; "Je veux être aimé de Pauline, s'écria-t-il le lendemain matin en regardant le talisman avec une indéfinissable angoisse. La Peau ne fit aucun mouvement, elle semblait avoir perdu sa force contractile, elle ne pouvait sans doute pas réaliser un désir accompli déjà". /101/

Pendant un certain temps, tout va très bien, les

amoureux vivent dans un bonheur absolu, ils préparent leur mariage proche. Mais un jour Raphaël est pris par une inquiétude soudaine qui l'empêche d'être heureux: "Quand il fut assis dans son fauteuil, près de son feu, pensant à la soudaine et complète réalisation de toutes ses espérances, une idée froide lui traversa l'âme comme l'acier d'un poignard perce une poitrine, il regarda la Peau de chagrin, elle s'était légèrement retrécie". /102/

Il décide alors de se libérer de ce talisman maudit, il le jette dans un puits de son jardin. Il continue pendant un certain temps la vie insoucieuse avec Pauline comme si la disparition du talisman en tant qu'objet réel pouvait abolir la valeur surnaturelle. Un jour, le jardinier le ramène. Pour lui c'est une "singulière plante marine". /103/ Cette Peau, qui "n'a pas six pouces carrés de superficie". Raphaël pâlit, et Pauline comprend qu'il est malade. Elle veut appeler les médecins mais Raphaël veut d'abord voir les savants. Ceux-ci examinent la Peau comme ils examinent tous les phénomènes de la nature et en utilisant tous les procédés offert par leur science essaient de l'agrandir. Le talisman résiste, les savants sont stupéfaits par l'étrangeté de ce morceau de chagrin, Raphaël, de son tour, il est épouvanté, ses pensées lui donnent le vertige, il sait qu'il va mourir. L'amour de Pauline ne

peut plus le sauver. Mais pour mourir il faut que son organisation présente une lésion sensible. Il faut donc consulter les médecins, il diront s'il est en santé ou malade. Pauline constate d'ailleurs tous les symptômes d'une maladie bien concrète: "Lorsque tu dors, ta respiration n'est pas franche, il y a quelque chose dans ta poitrine qui résonne et qui m'a fait peur. Tu as pendant ton sommeil une petite toux sèche, semblable à celle de mon père qui meurt d'une phthisie". /104/

Quelques jours plus tard, il se trouve dans son fauteuil, entouré de quatre médecins. L'un est le fameux Horace Bianchon, les trois autres sont les docteurs Maugredie, Caméristus et Brisset qui représentent les tendances différentes de la médecine. Chacun examine le malade de son propre point de vue et trouve la cause de son état singulier ou bien dans une maladie de l'organisme, ou bien dans celle de l'âme. La contraction de la Peau est "sans intérêt" pour Brisset, mais elle est "surnaturelle" pour Caméristus, qui - d'ailleurs reconnaît que l'homme peut vivre après sa mort. Les morts-vivants appartiennent à l'arsenal du genre fantastique, justement par le fait que certains y croyaient à l'époque. Balzac traite de ce sujet - d'une façon assez

plausible d'ailleurs, dans le Colonel Chabert qui date de 1832. Les morts-vivants ainsi que d'autres phénomènes surnaturels, comme l'échelle de Jacob qui permet de s'élever directement au ciel, le magnétisme et les rêves prémonitoires font partie de la doctrine swedenborgienne. Ce théosophe et visionnaire suédois était connu en France par de nombreuses traductions en français. Son influence fut considérable sur Balzac, ses œuvres figuraient dans la bibliothèque de Mme Balzac, également portée au mysticisme par instinct naturel. /105/ L'un des médecins dit par contre: "Pour lui cette Peau de chagrin se rétrécit réellement, peut-être a-t-elle toujours été comme nous l'avons vue; mais qu'il se contracte ou non, ce chagrin est pour lui la mouche que certain grand vizir avait sur le nez". /106/ autrement dit "une monomanie" c'est-à-dire une psychose limitée à un seul ordre de faits, une maladie partiellement connue par la médecine de l'époque.

Les médecins lui conseillent d'aller aux eaux d'Aix-en-Savoie ou celles du Mont-Dor en Auvergne. Raphaël arrive aux eaux, désespéré, malade, plein de mépris pour une société, qui n'a que le mépris, à son tour, pour tous ce qui est malade est pauvre.

"Pour leur faire adorer ma toux, il me suffirait de leur révéler mon pouvoir" - se dit-il. A cette pensée il jeta le mépris comme un manteau entre le monde et lui". /107/

Bientôt c'est la rupture. Un "jeune homme de la société" provoque Raphaël et ils s'arrangent pour un duel. Raphaël arrive, avec le vieux Jonathas et il y a de nouveau de mystère dans l'air.

"Les quatre spectateurs de cette scène singulière éprouvèrent une émotion profonde à l'aspect de Valentin ..." /108/ Il y avait dans l'attitude, dans le son de voix et le geste de Raphaël "quelque chose d'étrange." Il dirige sur son adversaire "l'ineuipportable clarté de son regard fixe". Celui-ci "dominé par une puissance presque magique était comme un oiseau devant un serpent; contraint de subir ce regard homicide, il le fuyait, il revenait sans cesse." /109/ Il a peur mais il n'est plus temps de faire des excuses. En tirant au hasard, Raphaël atteint son adversaire au cœur, la balle du marquis brise un branche de saule. Après, le talisman n'est pas plus grand comme une petite feuille de chêne. Encore une fois, l'élément sur-naturel est introduit par l'évocation de l'effet qu'il provoque, par la peur ressentie par des per-

sonnages présents. En même temps l'évenement surnaturel peut avoir une explication naturelle: on peut toucher un but par hasard, une mort peut être provoquée par un choc psychologique.

Raphaël éprouve une aversion profonde pour la société et il se retire dans une petite cabane des Monts-Dor. C'est là où il vit ses dernières semaines. Toujours très malade d'après l'avis du vieillard et de la jeune femme qui le soignent.

Sur la route vers cet endroit un dernier événement surnaturel survient. La calèche de Raphaël passe devant une fête de village. "Semblable aux moribonds impatients du moindre bruit, Raphaël ne put reprimer une sinistre interjection, ni le désir d'imposer silence à ces violons, d'anéantir ce mouvement, d'assourdir ces clamours, de dissiper cette fête insolente. Il monta tout chagrin dans sa voiture. Quand il regarda sur la place, il vit la joie effarouchée, les paysannes en fuite et les bancs déserts Il tombait à torrents une de ces fortes pluies que les nuages électriques du mois de juin versent brusquement et qui finissent de même. C'était chose si naturelle, que Raphaël après avoir regardé dans le ciel quelques nuages blanchâtres emportés par un grain de vent, ne songea pas à regarder sa Peau de chagrin." /110/

Raphaël, au bout de ces forces, retourne chez soi pour mourir. Il retrouve Pauline, désespérée, toujours très amoureuse de lui. Il révèle son secret à Pauline: "Raphaël tire du dessus son chevet le lambeau de la Peau de chagrin, fragile et petit comme la feuille d'une pervenche, et le lui montrant: - "Pauline, belle image de ma vie, disons-nous adieu", dit-il.

- Adieu? répète-t-elle d'un air surpris.

- Oui. Ceci est un talisman qui accomplit mes désires, et représente ma vie. Vois ce qu'il n'en reste. Si tu me regardes encore, je vais mourir". /III/

Pauline le croit devenu fou, prend le talisman l'examine, puis elle, regarde son amant qui s'élance vers elle dans un dernier désir qui finira sa vie.

 * * *

Après l'analyse de toutes les apparitions de la Peau de chagrin dans le roman, nous pouvons formuler les conclusions suivantes:

- 1^o Le talisman en tant qu'un objet réel, physique, existe dans le récit, décrit par l'auteur dans tous ses détails, il est vu, touché, examiné par les autres personnages.
- 2^o Seul son possesseur croit à sa force surnaturelle, pour les autres, bienqu'il existe, il ne possède pas d'autres

recouvrant l'ensemble, c'est-à-dire l'ensemble de l'œuvre, que les valeurs que son existence.

3° Chaque fois où un désir de son possesseur sera réalisé, une explication en est donnée, la réalisation du désir est toujours possible, expliquée par des causes naturelles, mais très souvent attachées au hasard, à un événement innattendu. /111/

+ + +

Ces conclusions relèvent du plan de l'énoncé. Or, sur le plan de l'énonciation, il y a des faits du style qui soulignent d'une façon très nette le côté fantastique du récit. Il s'agit d'un effet spécial provoqué par l'auteur /sur le lecteur et sur les personnages-la présence et l'accord des deux est très important!/ au moment de l'irruption de l'élément fantastique dans le monde réel. Cet effet se réalise chaque fois en trois phases. D'abord, il y a une préparation. Le récit suit son débit normal et brusquement un certain vocabulaire apparaît ayant une fonction prémonitoire, l'intrusion est annoncée.

Raphaël tressaillit avant de voir l'antiquaire, son apparition a quelque chose de magique. "Il ferma les yeux, les rayons d'une vive lumière l'éblouissaient; il voyait briller au sein des ténèbres une sphère rougeâtre dont le centre était occupé par un petit vieillard qui se tenait debout et dirigeait sur lui

diminuer jusqu'à l'absence, mais sans toutefois tout éteindre. Il n'y a pas d'extinction, mais une évanescence, une éblouissement, une éblouissement de la clarté d'une lampe. Il ne l'avait entendu ni venir, ni se mouvoir". /112/

C'est le glissement vers le fantastique qui caractérise la phase de la préparation. L'intrusion elle-même est la deuxième phase. La description de celle-ci est toujours détaillée, et racontée sur un ton naturel, comme si tout était normal. On est dans le domaine du fantastique, où déjà tout est naturel et réel, les événements suivent leurs propres lois. Pourtant, cette phase ne peut durer longtemps, autrement on quitterait le domaine du fantastique pour entrer dans celui du merveilleux. Il faut maintenir l'hésitation par une oscillation entre le réel et le fantastique.

Ainsi, la description du vieillard n'est pas surnaturel ou fantastique. Il est un peu étrange, c'est sûr, mais sa physionomie ne dépasse pas celle d'un homme très vieux. Or, Raphaël reste encore dans le domaine du surnaturel: "Le moribond frémît en pressentant que ce vieux génie habitait une sphère étrangère au monde ..." /113/ A partir de ce moment il y a une oscillation sans cesse entre le fantastique et le naturel. Il faut maintenir l'hésitation, le genre l'exige, les personnages et le lecteur doivent partager l'incertitude. "S'il /Raphaël/ se laisse momentanément dominer par une croyance digne d'enfants qui écoutent les contes

de leurs nourrices, il faut attribuer cette erreur au voile étendu sur sa vie et sur son entendement par ses méditations, à l'agacement de ses nerfs irrités, au drame violent dont les scènes venaient de lui prodiguer les atroces délices contenues dans un morceau d'opium". /114/ Pourtant, il sait bien, qu'au dix-neuvième siècle, sur le quai Voltaire, la magie devait être impossible. "Il trembla donc devant cette lumière et ce vieillard, agité par l'inexplicable pressentiment de quelque pouvoir étrange; mais cette émotion était semblable à celle que nous avons tous éprouvée devant Napoléon, ou en présence de quelque grand homme brillant de génie et revêtu de gloire". /115/

La troisième phase est l'effet provoqué par l'évenement surnaturel. Un grand nombre de mots qui se réfèrent à la peur correspondent surtout à cette troisième phase. Les verbes sont: effrayer, avoir peur, éprouver une émotion profonde, de l'angoisse etc. Les adjectifs: horrible, terrible, surnaturel, singulier etc. La locution "je ne sais quoi" intervient également très souvent, mais surtout dans la phase de la préparation.

Après une longue conversation avec l'antiquaire, Raphaël accepte le talisman. Le vieillard le quitte

avec une menace terrible: "vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant, vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie. Le cercle de vos jours, figuré par cette Peau se resserera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus exorbitant. /116/ Les paroles de l'antiquaire ne font plus peur à Raphaël. Il quitte le magasin et nous quittons avec lui le domaine fantastique, pour entrer dans le monde réel, celui des jeunes intellectuels - révolutionnaires, celui du plaisir, de la richesse, du bien-être.

Chaque fois où le talisman c'est-à-dire l'élément fantastique apparaît, nous pouvons retrouver ces trois phases. Lors de la deuxième apparition du talisman, Raphaël apprend qu'il est héritier d'une grande fortune. La nouvelle est annoncée par le notaire - c'est un fait réel, - mais il pressent déjà sa tragédie. "En ce moment, Raphaël se leva soudain en laissant échapper le mouvement brusque d'un homme qui reçoit une blessure". /117/ L'intrusion est préparée par cette réaction du personnage. Puis, il y a l'intrusion du fantastique - un fait surnaturel: "Raphaël étendit promptement sur la table la serviette avec laquelle il avait naguère mesuré la Peau de chagrin. Sans rien écouter, il y superposa le talisman, et frissonna

violemment en voyant une petite distance entre le contour tracé sur le linge et celui de la Peau."/118/ L'effet provoqué par cet événement n'est pas pareil pour tous les participants, car c'est seulement le héros qui croit à la force surnaturelle de son talisman. Pour les autres il n'y a rien d'étonnant d'avoir hérité une fortune.

Nous pourrions continuer l'énumération des exemples, en reprenant chaque apparition du talisman, mais nous croyons que ces deux suffisent pour démontrer ce procédé de l'écriture balzaciennne.

III. L'imagination romanesque et deux autres domaines de

l'imagination: la peinture et la musique

Toute création artistique relève du domaine de l'imagination. L'artiste cherche toujours la création de nouvelles images et de nouvelles représentations, il les construit à l'aide de ses souvenirs et de ses connaissances. Il cherche le beau. Donc, il s'agit de quelque chose de commun entre les différents domaines de l'imagination artistique.

Balzac est tout à fait conscient de ce fait et il compare, dans la préface écrite à la Peau de Chagrin, les différentes activités créatrices. Ses remarques se réfèrent avant tout à la peinture et à la sculpture. Il écrit: "L'art littéraire, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts.

Peindre un sentiment, faire revivre les couleurs, les jours, les demi-teintes, les nuances, accuser avec justesse une scène étroite, mer ou paysage, hommes ou monuments, voilà toute la peinture.

La sculpture est plus restreinte encore dans ses ressources. Elle ne possède guère qu'une pierre et une couleur pour exprimer la plus riche des natures, le sentiment dans les formes humaines: aussi le

sculpteur cache-t-il sous le marbre d'immenses travaux d'idéalisation dont peu de personnes lui tiennent compte". /119/

Bien que l'art littéraire soit pour lui le plus compliqué de tous les arts, Balzac utilise souvent un procédé qui le rapproche à la peinture. Cette idée est exprimée par Barthes de la façon suivante: "Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même: l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui ... il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le "réel" en objet peint /encadré/: après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture: en un mot: le dépeindre". /120/

La première question qui se pose est donc de révéler la façon dont cet "encadrement" est fait dans notre roman, de trouver un rapprochement - s'il en existe - avec de la peinture en général, et de trouver des œuvres picturales qui correspondent le mieux à l'écriture balzacienne.

La deuxième question relève de ce qu'on appelle les "codes". Ce mot est pris ici dans le sens que lui

donne Barthes, en énumérant les codes suivants: des codes HER, /herméneutique/; SEM /qui signifie une unité par excellence - même/; SYM /symbolique/ et ACT /le code des actions/, puis il désigne par REF les très nombreux codes de savoir ou de sagesse, auxquels le texte ne cesse de se référer, et qu'on peut également appeler "codes culturels". /121/

Sans entrer trop dans les détails des descriptions rigoureuses de ces codes, nous avons utilisé le mot "références" tout simplement dans le sens "d'une action de se référer ou de renvoyer le lecteur à un texte, une autorité". /122/ Référence signifie donc pour nous: renvoyer le lecteur à une œuvre précise de la peinture et de la musique ou bien à la peinture et la musique en général. Ce rétrécissement et nécessaire ici pour ne pas élargir trop les cadres de notre analyse.

1^o Encadrement

Nous trouvons souvent dans la description balzacienne des tournures qui rappellent la peinture. L'auteur introduit des descriptions par les phrases comme celles-ci: "Un peintre aurait, avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau,



fait de cette figure /l'antiquaire/ une belle image du Père Eternel ou le masque ricaneur du Méphistophèles". /123/ Ou bien: ".... il lui donnait l'apparence de ces têtes juives qui servent de types aux artistes quand ils veulent représenter Moïse", et un peu plus loin nous lisons du même personnage: "Son large front ridé, ses joues blêmes et creuses, la rigueur implacable de ses petits yeux dénués de cils et de sourcils pouvaient faire croire à l'inconnu que le Peisseur d'or de Gérard Dow était sorti de son cadre". /124/

Dans ces cas-là, l'écrivain se réfère à la peinture pour lui emprunter son procédé, pour découper un morceau de la réalité. Il se met à la place d'un peintre et la description d'une scène apparaît comme un tableau.

Parfois l'auteur utilise des images plus subtiles qui nous renvoient à la peinture: "Je ne sais en vérité s'il ne faut pas attribuer aux fumées du vin et du punch l'espèce de lucidité qui me permet d'embrasser en cet instant toute ma vie comme un même tableau où les figures, les couleurs, les ombres, les lumières, les demi-teintes sont fidèlement rendues". /125/

Parfois, il fait allusion à la peinture, mais ce procédé est plus superficiel. "Cette espèce de

poupée pleine de vie avait pour Raphaël tous les charmes d'une apparition, et il le contemplait comme un vieux Rembrandt enfumé, récemment restauré, verni, mis dans un cadre neuf". /126/ Ou bien: "A ce rire, la vive imagination de Raphaël lui montra dans cet homme de frappantes ressemblances avec la tête idéale que les peintres ont donné au Méphistophélès de Goethe". /127/

Parfois la comparaison ne manque pas d'humour: "Si quelque peintre eût rencontré ce singulier personnage, vêtu de noir, maigre et osseu, sans doute il l'eût, de retour à l'atelier, transfiguré sur son album, en inscrivant au-dessous du portrait: Poète classique en quête de rime". /128/

Si ce n'est pas un grand peintre bien connu, comme Raphaël et Rembrandt, il cite un inconnu: "Le vieillard appartenait aux modèles affectionnés par les mâles pinceaux de Schnetz." /129/

A propos d'un paysage il révèle son goût pour la peinture romantique: "Le lendemain de son arrivée, il gravit non sans peine, le pic de Sacy, et visita les vallées supérieures, les sites aériens, les lacs ignorés, les rustiques

chaumières des Monts - Dor dont les épres et sauvages attrait commencent à tenter les pinceaux de nos artistes." /130/

Parfois il ne fait pas allusion à un peintre précis, évitant ainsi une référence qui pourrait manquer chez ses lecteurs. Il fait allusion tout simplement à la peinture comme telle. C'est une tournure qui figure le plus souvent quand il s'agit de l'introduction d'un personnage. Voilà p. ex. l'introduction de Pauline: "J'observai d'abord la jeune fille, dont la physionomie était d'une admirable expression, et le corps tout posé pour un peintre", /131/ ou bien: "... j'admirais cette charmante fille comme un tableau, comme le portrait d'une maîtresse morte". /132/

Ces exemples suffiront peut-être pour voir, de quelle manière la peinture entre dans l'art balzacienn comme un moyen de la description.

Des rapprochements qu'on peut faire avec la peinture de l'époque sont également très intéressants, car ils révèlent des liens étroits qui existent entre la description littéraire et la peinture contemporaine. Il s'agit des liens qui ne sont pas conscients, de la part de l'écrivain, mais qui prouvent sa sensibilité

extreme pour tous ce qui est nouveau dans le domaine de la création artistique. Ici, un fait nous frappe, notamment l'année de la création d'un^e œuvre qui fait étape dans l'histoire de la peinture. Il s'agit d'un tableau d'Eugène Delacroix, intitulé la Liberté guidant le peuple. L'année de sa naissance et la même que celle de la Peau de Chagrin: 1830. Ce tableau est presqu'un manifeste politique, où l'artiste se représente sous les traits de l'insurgé placé devant la femme symbolique. Ce rapprochement des dates de la création nous mène à un essai de rapprocher l'art de Balzac et de Delacroix. Delacroix écrit dans son journal: " Ces figures, ces objets, qui semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hyéroglyphe ..." /133/

Ce goût pour ce qui est au-delà de l'image, de l'observation, ce qui crée une sensation par l'acte de l'imagination, caractérise les deux artistes. Delacroix, qui incarne l'âme même du romantisme, refuse à appartenir à quelque école que ce fût et son art est une réaction contre le classicisme, par le refus de l'ordre, de la symétrie, ce que Balzac refuse également. Delacroix découvre l'émotique,

et le luxe, ce qui est un autre point de le rapprocher à Balzac.

Si nous regardons certaines descriptions de l'auteur, nous pouvons croire d'être devant un tableau de Delacroix. Le magasin de l'antiquaire où "Une multitude de figures endolories, gracieuses et terribles, obscures et lucides, lointaines et rapprochées, se leva par masses, par myriades, par générations. L'Egypte roide, mystérieuse se dressa de ses sables, représentée par une momie qu'enveloppaient des bandelettes noires; puis ce fut les Pharaons ensevelissant des peuples pour se construire une tombe, et Moïse, et les Hébreux, et le désert, il entrevit tout un monde antique et solennel," /134/ - nous rappelle le tableau de Delacroix intitulé la Mort de Sardanapale, où un grand nombre d'objets hétéroclyles s'entassent sous les yeux brisée du roi mourant.

La maison de Taillefer est décrit ainsi: "La soie et l'or tapissaient l'appartement. De riches candélabres supportaient d'innombrables bougies et faisaient briller les plus légers détails des frises dorées, les délicates ciselures du bronze et les somptueuses couleurs de l'ameublement. Les fleurs rares de quelques jardinières artistement construites avec les bambous, répandaient de doux parfums; tout jusqu'aux

draperies respirait l'élégance sans prétention." /135/
Cette description nous renvoie également au même tableau de Delacroix.

Voici enfin dans le même genre une scène qui décrit Raphaël dans son hôtel somptueux:

"Une sorte de grâce efféminée et les bizarries particulières aux malades riches distinguaient sa personne. Ses mains, semblables à celles d'une jolie femme, avaient une blancheur molle et délicate. Ses cheveux blonds, devenus rares, se bouclaient autour de ses temples par une coquetterie recherchée. Une calotte grecque, entraînée par un gland trop lourd pour le léger cachemire dont elle était faite, pendait sur un côté de sa tête. Il avait laissé tomber à ses pieds le couteau de malachite enrichi d'or dont il s'était servi pour couper les feuilles d'un livre. Sur ses genoux était le bec d'ambre d'un magnifique houka de l'Inde dont les spirales émaillées gisaient comme un serpent dans sa chambre, et il oubliait d'en sucer les frais parfums." /136/

Delacroix était attiré par les femmes d'un monde exotique, aussi bien que le héros du roman est attiré par Foedora, la princesse russe. La Russie fut considérée à l'époque comme un pays lointain et exotique, d'où vient le charme mystérieux de cette femme.

Le gout pour le théâtre, pour le déguisement caractérise également les deux artistes. Delacroix s'est peint sous les traits de Hamlet, ce rêveur mélancolique qui fuit le monde pour échapper de ses malheurs, aussi bien que Raphaël fuit le monde pour pouvoir vivre plus longtemps.

Un autre thème de la peinture romantique est la jeune fille malheureuse regardant la tombe de sa mère. Ainsi, Pauline, pauvre et malheureuse, nous fait penser à un tableau de Delacroix qui s'appelle Orpheline au cimetière.

2° Les références à la peinture

Cette question a été déjà en partie traitée ci-dessus, car elle nous semble inséparable de la question de l'encadrement. Lors des descriptions qui constituent une scène dans le sens de la peinture, Balzac fait de nombreuses références à certains peintres. Ces allusions apparaissent à ce moment-là comme des "codes culturelles" dont la fonction est de démontrer les connaissances de l'écrivain, de faire des clins d'œil aux lecteurs, qui doivent posséder les mêmes connaissances.

Nous énumérons quelques exemples de ce genre qui sont -à notre avis - des allusions simples.

mais qui révèlent le goût et l'étendue des connaissances de Balzac.

Dans le magasin de l'antiquaire, Raphaël contemple toutes les richesses du monde, entre autres un grand nombre de tableaux: "L'inconnu suivit son conducteur et parvint à une quatrième galerie où successivement passèrent devant ses yeux fatigués plusieurs tableaux de Poussin, une sublime statue de Michel-Ange, quelques ravissants paysages de Claude Lorrain, un Gérard Dow qui ressemblait à une page de Sterne, des Rembrandt, des Murillo, des Velasquez sombres et colorés comme un poème de lord Byron". /137/ Cette énumération est comme un inventaire de connaissances, le lecteur a l'impression que l'écrivain se vante de l'étendue de ses connaissances.

Le nom du peintre Raphaël est plusieurs fois mentionné dans le roman ce qui montre que Balzac a véritablement admiré l'art de ce peintre italien, la sobriété, la simplicité et la pureté de sa peinture. /Nous revenons ici au nom du personnage romanesque et nous posons la question à savoir, si l'admiration de Balzac pour le peintre italien n'y était pas pour quelque chose quant au nom de son personnage./

C'est également dans le magasin que Raphaël

regarde une Vierge du peintre Raphaël. Ce tableau n'a aucun effet sur lui, car il est las de contempler la beauté, mais un peu plus tard l'antiquaire lui montre un autre tableau du maître qui l'impressionne beaucoup plus. La vue de cet ouvrage le mène jusqu'à l'extase: "A l'aspect de cette immortelle création, il oublia les fantaisies du magasin, les caprices de son sommeil, redevint homme, reconnut dans le vieillard une créature de chair, bien vivante, nullement fantasmagorique et revécut dans le monde réel". /138/

La passage suivant montre bien que pour Balzac la beauté, l'art peuvent purifier l'âme, soulever l'homme vers Dieu. "Cette peinture inspirait une prière, recommandait la pardon, étouffait l'égoïsme, réveillait toutes les vertus endormies. Partageant le privilège des enchantements de la musique, l'œuvre de Raphaël vous jetait sous le charme impérieux des souvenirs et son triomphe était complet, on oubliait le peintre". /140/

Pour terminer, voici un passage qui montre, peut-être le mieux, que pour Balzac l'art littéraire est bien "plus compliqué de tous les arts", y compris la peinture, ce qui ne l'empêche pas de recourir à celle-ci, pour donner une description parfaite

d'une scène: "... mais alors j'admirai dans sa réa-
lité le plus délicieux tableaux de cette nature mo-
deste si naïvement reproduite par les peintres fla-
mands. La mère, assise au coin du foyer à demi
éteint, tricotait des bas, et laissait errer sur
ses lèvres un bon sourire. Pauline coloriait des
écrans, ses couleurs, ses pinceaux étalés sur une
petite table parlaient aux yeux de piquants effets;
mais ayant quitté sa place et se tenant debout pour
allumer ma lampe, sa blanche figure recevait toute
la lumière ... Une indéfinissable harmonie existait
là entre les choses et les objets". /141/

En ce qui concerne la musique, nous pouvons
procéder de la même façon, passer d'abord en revue
les "codes culturelles" en tant que références à
la musique et essayer de dégager les liens qui
existent éventuellement entre le roman et une œuvre
musicale qui date de la même époque.

Tout d'abord il faut voir les allusions à la
musique dans le roman. Le lecteur en trouve quel-
ques unes qui témoignent d'une connaissance assez
superficielle de la musique et d'autres qui montrent
une assez bonne connaissance de la musique de son
époque.

La musique de Beethoven est évoquée p. ex. à propos "des alternatives de silence et de bruit". /142/ Une autre remarque révèle déjà un peu plus de compréhension de la musique: "J'exhalais mon malheur en mélodies. Beethoven ou Mozart furent souvent mes discrets confidents". /143/ Ce sera beaucoup plus tard dans Massimila Doni, Ferraqus, ou dans Béatrix que Balzac révèlera les secrets de la création musicale et essaiera de dépeindre cette création. Mais lors de la rédaction de la Peau de chagrin nous sommes loin de cela, il ne possède que des connaissances rudimentaires et une compréhension peu développée de la musique.

En 1830, le jeune Balzac se trouve au début de sa carrière littéraire, il commence à avoir une renommée dans la société, il commence "sa vie de dandy", les sorties à l'Opéra et au Théâtre des Italiens. Il connaît la musique en vogue, et il aura bientôt des contacts personnels avec les compositeurs et les artistes, comme Rossini, Liszt et Chopin.

Il connaît la fameuse cantatrice, Olympe Pélissier, la future femme de Rossini /cf. l'épisode de la Peau de chagrin où Raphaël assiste en secret au coucher de la femme bien-aimée/.

Foedora fredonne une phrase du "Pria che spunti", - du "Mariage secret" de Cimarosa, une œuvre très admirée par Balzac. "De note en note, la voix s'éleva, Foedora sembla s'animer, les richesses de son gosier déployèrent, et cette mélodie prit alors quelque chose de divin. La comtesse avait dans l'organe une clarté vive, une justesse de ton, je ne sais quoi d'harmonique et de vibrant qui pénétrait remuait et chatouillait le cœur." /144/

Mais Balzac cite également "Di tanti palpiti" de Rossini, de l'opéra "Tancredi", morceau également très célèbre à l'époque /cité par Georges Sand dans "Rose et Blanche" et d'autres auteurs romantiques/. Balzac le mentionnera dans Sarrasine.

L'année 1830 fut marquée dans le domaine musical par La Symphonie Fantastique de Berlioz. Celle symphonie passe d'abord presqu'inaperçu, seul quelques connaisseurs s'enthousiasment. Balzac lui-même la connaîtira plus tard. Il dédiera Ferragus /en 1833/ à Hector Berlioz. Il y écrira: "Toute cette stridente harmonie pleine de foudres et d'éclairs ne parle-t-elle pas aux imaginations les plus intrépides, aux coeurs les plus glacés et même aux philosophes. En l'entendant il semble que Dieu tonne." /145/

Il nous semble qu'on peut faire un rapprochement entre la Symphonie et la Peau de Chagrin même si Balzac ne la connaissait pas quand il écrit le roman. On trouve dans les deux œuvres le même élan, la même richesse d'imagination, la même souplesse d'exécution. La naissance de la Symphonie Fantastique est liée à une histoire d'amour, pareille à celle du jeune Raphaël. Berlioz tombe amoureux d'une actrice et pendant des années il brûle en silence une passion insolite, cherchant tous les moyens d'attirer l'attention de l'inaccessible Harriet Smithson. Cinq ans plus tard, après une audition de la Symphonie elle consent que le jeune musicien lui soit présenté. En lisant les mémoires de Berlioz, nous avons l'impression que c'est Raphaël qui parle: "... affecté de cette maladie morale qu'on appelle la vague des passions, je vis pour la première fois une jeune femme qui réunissait tout les charmes de l'être idéal que rêvait mon imagination ... Un mélange d'espoir et de crainte, des idées de bonheur troublée par quelques noirs pressentiments formaient le sujet de mon inspiration." /146/

Les titres des mouvements de la Symphonie Fantastique traduisent les mêmes sentiments et aspirations que les thèmes principaux du roman: les Rê-

veries et passions, est le titre du premier mouvement, un Bal du deuxième, Scène aux champs du troisième, Marche au Supplice du quatrième et Songe d'une nuit de Sabbat du cinquième. Il est facile à découvrir dans ce vocabulaire certains thèmes du roman de Balzac, notamment: la fonction des rêves et de la reverie qui est la même chose que de vivre par l'imagination et échapper à la réalité; le thème du supplice qui revient dans le roman au niveau des images et qui se rattache au thème de la mort; la nuit de Sabbat évoque le thème de l'orgie et ainsi de suite.

Conclusions:

Notre analyse des "codes culturelles" a révélé essentiellement deux points du fonctionnement de l'imagination balzacienne. Il nous semble qu'il avait une connaissance assez médiocre de la peinture et de la musique, au moment de la composition de la Peau de chagrin. Ses allusions à ces deux domaines de l'imaginaire sont des énumérations pures et simples des œuvres plus ou moins bien connues par le public contemporain. Or, sur le plan de la structure profonde, le roman témoigne d'une susceptibilité

remarquable à la création artistique de son époque. Il ne mentionne pas le nom de Delacroix, qu'il pouvait très bien connaître, ni de Berlioz qu'il connaîtra plus tard. Pourtant, certains procédés, certains thèmes évoquent d'un façon claire et nette les œuvres de ces deux artistes.

CONCLUSIONS

Nous nous sommes proposé l'analyse du roman *La Peau de chagrin* pour y déceler le caractère de l'imagination balzaciennne. Avant de commencer l'analyse proprement dite du fonctionnement de cette capacité de l'esprit humain dans une manifestation spéciale, telle la création littéraire, il nous semblait utile de donner un aperçu succinct des principales idées que nous propose la philosophie sur l'image et l'imagination, ainsi que les vues avancées par les critiques littéraires sur l'imagination de Balzac.

L'analyse du roman a été faite en deux parties, la première partie constitue une approche du texte "de l'extérieur" et la deuxième une approche "de l'intérieur".

Car, à notre avis, on ne peut pas négliger les alentours d'une œuvre, même si on concentre ses efforts sur le texte. Il faut donc tenir compte de l'époque, de la vie de l'auteur et des sources et interférences qui influencent plus ou moins directement la naissance de l'œuvre.

Balzac, en 1830, année de la rédaction du roman, a été sans doute marqué par des événements et par des aspirations de son époque. Il a été également marqué par des courants philosophiques, par le mysticisme et l'illuminisme, qui l'ont poussé vers le genre fantastique.

Le fantastique est généralement opposé au réalisme, or, au moins dans la création balzacienne, leur rapport semble être plus compliqué qu'une simple opposition. Au début de la création littéraire de Balzac ces deux tendances apparaissent d'une valeur égale, elles sont contiguës et inséparables. Ainsi, La Peau de chagrin n'est pas une exception dans la création balzacienne, ce roman ne constitue ni un point de départ, ni un point final, mais une partie intégrale de cette création, ayant ses antécédents et ses suites logiques.

En même temps, par ce roman Balzac acquiert son premier véritable succès auprès du public, sorti d'une période d'apprentissage parfois douloureuse et difficile, il devient tout à fait conscient de sa vocation littéraire et de ses capacités.

Une analyse des sources et des influences est également importante, car nulle œuvre n'est totalement indépendante des autres et porte toujours les signes directs ou indirects de son entourage philosophique, littéraire ou autre.

Dans une deuxième partie nous avons étudié le texte. Le texte coïncide ici avec le livre entier qui se définit par son autonomie et par sa clôture - la méthode de travail est donc opposée à celle utilisée dans la première partie.

Cette deuxième partie est consacrée à l'étude des "aspects de l'œuvre", plus spécialement aux aspects verbal, syntaxique et sémantique, - sans avoir suivi d'une façon rigoureuse cette séparation un peu artificielle établie par l'école structuriste de la critique littéraire. L'aspect verbal /ou le style/ considère les problèmes liés à l'énonciation, étudiés souvent sous le nom de "visions" ou de "points de vue". L'aspect syntaxique rend compte des relations qu'entretiennent entre elles les parties de l'œuvre c'est-à-dire elle étudie la composition. Et l'aspect sémantique vise aux thèmes - analyse thématique. Évidemment, ses aspects se manifestent dans une interrelation complexe, si nous les avons séparés et traités à part, c'était uniquement en fonction de notre étude spéciale, celle qui porte sur le fonctionnement de l'imagination balzacienne, dans une œuvre précise.

Ainsi, l'étude de la composition /l'aspect syntaxique/ nous a servi à découvrir quelques points importants de l'imagination balzacienne. Le fait que le roman n'adopte pas la chronologie linéaire du temps réel, a révélé un trait essentiel de cette création: l'importance de la vie de l'auteur /le rôle du père, de la mère, des aspirations personnelles



etc./. Ici, nous avons essayé d'établir des liens entre la vie /le domaine réel/ et l'œuvre /le domaine imaginaire/. Il nous semble que par manque d'une totalité de renseignements et d'une connaissance exacte du mécanisme mental qui correspond à la création certains liens demeurent toujours à l'obscurité.

Dans notre étude il apparaît que Balzac puisse directement dans ses souvenirs pour composer ce roman mais non sans exercer une autocensure et y apporter des modifications. Au moment où ses souvenirs l'emportent, le mode de la narration change - il passe à la première personne - /d'où la composition ternaire du roman/ et la confusion de la chronologie réelle qui se manifeste dans l'ensemble du récit reflète également cette disposition d'l'esprit, il se place dans le vaste domaine des souvenirs.

Dans une deuxième temps nous avons étudié la structure narrative d'un autre point de vue, celui d'un rapprochement à des structures narratives des contes. Les résultats de cette analyse rejoignent ceux de la première et montrent que la prépondérance du domaine personnel exige une narration plus directe.

Dans le deuxième chapitre de cette deuxième partie nous avons étudié les personnages du roman, toujours du point de vue du fonctionnement de l'imagination balzaciennne. La façon dont l'auteur s'imagine ses personnage révèle d'autres points essentiels de sa création: un certain nombre de personnages sont pris directement dans la réalité, ils portent au début leurs vrais noms et ce n'est que plus tard, au fur et à mesure, qu'il créera des "types". L'apparition de ses personnages dans d'autres romans de son oeuvre montre la même confusion chronologique que la composition temporelle de ce roman.

La description des personnages montre également un trait important de l'imagination de Balzac: une très grande importance est attachée à l'aspect physique et au regard - non sans rapports avec des tendances philosophiques et scientifiques de son époque. Il s'agit de la physiognomonie et des sciences occultes, car le regard va beaucoup plus loin qu'une faculté simple de l'homme, il relève parfois de l'intuition ou de la divination. Cette tendance nous mène directement au problème suivant, à celui des "puissances du génie" que l'auteur croit posséder lui-même et qu'il projette dans ses personnages. Quant à l'imagination, elle devient souvent excessive, pathologique même autodestructive.

L'élément central du récit est le talisman. Il fallait donc étudier le rapport des personnages à cet élément. Ici, nous avons trouvé la preuve de notre première hypothèse, notamment: qu'il n'y a pas d'opposition entre le réel et le fantastique, il n'y a pas de parties réalistes et fantastiques qui figurent l'une à côté de l'autre, le fantastique constitue une partie essentielle du roman, aussi bien que le réel, si on enlève le fantastique il n'y a plus de roman. Le fait que certains personnages du roman ne participent pas du fantastique ne change rien à cette constatation fondamentale.

Une analyse stylistique /l'aspect verbal/ de certains passages où le fantastique fait son apparition dans le monde naturel a démontré que le roman correspond entièrement aux règles du genre. L'intrusion est préparée, fait peur et elle peut avoir chaque fois une explication logique ou naturelle.

Pour terminer, nous avons étudié le roman en rapport avec deux autres domaines de l'imagination créatrice, la peinture et la musique. Notre hypothèse était qu'il doit y avoir des liens entre les différents domaines de l'imaginaire d'une époque précise. Nous n'avons pas envisagé d'analyser la composition

globale du récit en vue d'en établir des rapprochements avec la composition picturale ou musicale. Nous avons plutôt procédé à une analyse thématique pour retrouver dans certains passages et dans les références culturelles des analogies avec des œuvres bien précises, nées à la même époque. Sans avoir attaché une importance au fait que l'auteur les ait connus ou non, Nous avons facilement trouvé des liens avec les tableaux d'Eugène Delacroix et avec la Symphonie Fantastique d'Hector Berlioz.

Par l'analyse de ces quelques points énumérés nous voulions contribuer à des lectures successives de ce roman en y ajoutant la notre qui se veut, sinon scientifique, au moins personnelle et révélatrice.

NOTES

PREMIERE PARTIE

- /1/ Pour ce résumé historique cf. Jeanne BERNIS, L'Imagination, P.U.F., dans la série "Que sais-je?", 1954, 120 p.
- /2/ cf. dans Anne CLANCIER, Psychanalyse et critique littéraire, "Nouvelle Recherche", Privat, 1973, p. 212.
- /3/ Jean-Pierre RICHARD, L'Univers imaginaire de Mallarmé, Seuil, coll. "Pierres vives", 1961, p. 17.
- /4/ Gaston BACHELARD, L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière, José Corti, 1942.
et Gaston BACHELARD, L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement, José Corti, 1943.
- /5/ Roland BARTHES, Mythologies, Seuil, "Points", 1970. 247 p.
- /6/ Jean-Paul SARTRE, L'Imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination, Gallimard, 1940. 246 p.
- /7/ Jean-Paul SARTRE, L'Imagination, P.U.F., 1963, 162 p. /La 1^o éd. date de 1936/
- /8/ Préf. de Georges POULET pour Jean-Pierre RICHARD, Littérature et sensation, Seuil, 1954, p. 9.
- /9/ Lettre de Friedrich ENGELS à Miss Harkness, dans le volume Écrits de Moscou de Georges LUKÁCS, Éditions Sociales, 1974, pp. 288-300.

- /10/ Georges LUKÁCS, Écrits de Moscou, Éditions Sociales, 1964, pp. 144-145.
- /11/ Georges LUKÁCS, op. cit. p. 149.
- /12/ Georges LUKÁCS, Balzac et le réalisme français, Maspero, 1960.
- /13/ Marcel REBOUSSIN, Balzac et le Mythe de Fédora, Nizet, 1966, 283 p.
Pierre BARBÉRIS, Balzac et le Mal du siècle, Gallimard, 1970, 1990 p.
Pierre BARBÉRIS, Balzac, Une Mythologie réaliste, coll. Thèmes et textes. Larousse Université, 1971, 287 p.
Linda RUDICH, Une interprétation de La Peau de chagrin, dans Année Balzaciennne, 1971, pp. 205-235.
André Wurmser, La Comédie inhumaine, N.R.F., Gallimard, 1964, 806 p.
- /14/ Ernst-Robert CURTIUS, Balzac, trad. de Henri Jourdan, Grasset, 1933. /l'orig. 1923/
Per NYKROG, La Pensée de Balzac dans la Comédie humaine, Copenhague, Munksgaard, 1965. 414 p.
Maurice BARDECHE, Balzac romancier, Plon, 1940.
Bernard GUYON, La création littéraire chez Balzac, Colin, 1951.
- /15/ Georges POULET, Études sur le temps humain, Edinburgh, University Press, 1949, 407 p.
Gaëtan PICON, Balzac par lui-même, Seuil, 1956, 192 p.
Albert BÉGUIN, Balzac lu et relu, Seuil, 1965, 252 p.
- /16/ Roland BARTHES, Introduction à l'analyse structurale, dans communications, 1966, 3-27. pp.

- Roland BARTHES, S/Z, Seuil, 1970, 278 p.
- /17/ Gaetan PICON, op. cit. p. 12.
- /18/ Gorges Poulet, op. cit. p. 36.
- /19/ Albert PRIOULT, Balzac avant la Comédie Humaine, Jouve, 1936, 484 p.
- /20/ Albert BÉGUIN, op. cit. p. 83. /cf. aussi Balzac Visionnaire, Skira, 1946./
- /21/ ibid. p. 10.
- /22/ Albert BÉGUIN, op. cit. p. 82.
- /23/ André ALLEMAND, Unité et Structure de l'Univers Balzacien, Plon, 1965, 349 p.
- /24/ Pierre LAUBRIET, L'intelligence de l'art chez Balzac, Didier, 1961, 578 p.
- /25/ il cite JUNG, Über die Psychoologie des Unbewussten
- /26/ Per NYKROG, op. cit. p. 404.
- /27/ Lucien GOLDMANN, Pour une sociologie du roman, - cité également par NYKROG dans op. cit. p. 405.
- /28/ André WURMSEER, op. cit. p. 288.
- /29/ André WURMSEER, op. cit. p. 338.
- /30/ Ibid.
- /31/ François BILODEAU, Le Peau de chagrin: Sources, thèmes et structures, Thèse Univ. Aix-Marseille, 1968, 280 p.
- François BILODEAU, Espace et temps romanesques dans Le Peau de chagrin, dans Année Balzacienne, 1969, pp. 47-70.
- Linda RUDICH, op. cit.
- Cécile ZAKI, Intuition et voyance dans les "Etudes Philosophiques" d'Honoré de Balzac, Thèse Univ. Strasbourg, 1975, 250 p.

- /32/ Roland BARTHES, S/Z op. cit. p. 11.
- /33/ Pierre BARBÉRIS, Lectures du réel, Éditions Sociales, 1973. 304 p.
- /34/ pour ce résumé historique cf. Jean THORAVAL, Les grandes étapes de la civilisation française, Bordas, 1967, pp. 279-282.
- /35/ Honoré de BALZAC, La Peau de chagrin, Gallimard et Librairie Générale Française, 1966, p. 365.
/par la suite: P. de Ch./
- /36/ cf. dans Histoire générale des littératures, Éd. de Pierre GIGAN, Paris, 1961, t. II. p. 655.
- /37/ Pierre BARBÉRIS, Balzac et le Mal du siècle, op. cit. p. 1540.
- /38/ Histoire générale des littératures, op. cit. p. 651.
- /39/ P. de Ch. p. 65.
- /40/ P. de Ch. p. 62.
- /41/ P. de Ch. p. 63.
- /42/ Pierre BARBÉRIS, Lectures du réel, op. cit. pp. 272-273.
- /43/ Pour l'établissement de la chronologie des œuvres de Balzac nous avons utilisé de Dictionnaire de Balzac, par Félix LONGAUD, Librairie Larousse, 1969, 255 p. - il est possible que des recherches ultérieures aient changé en quelque détail les données de cet ouvrage, dont nous ne pouvions pas tenir compte.
- /44/ Ibid. p. 59.
- /45/ cf. dans André MAUROIS, Prométhée ou la vie de Balzac, Hachette, 1965, pp. 174-187.

- /46/ cf. la préface de l'édition citée de La Peau de chagrin, écrite par André Pieyre de MANDIARGUES, pp. 7-15.
- /47/ Honoré de Balzac, Correspondances, Éd. de Roger Pierrot, Garnier 1964, t. I, pp. 397-398.
- /48/ P. de Ch. pp. 357-358.
- /49/ Ibid.
- /50/ cf. La préface de La Comédie humaine, dans Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle, Julliard, 1964, pp. 188-206.
- /51/ Pierre-Georges CASTEX, Quelques aspects du fantastique balzacien, dans Balzac. Le livre du Centenaire, Flammarion, 1952.
- Madelaine FARGEAUD, Balzac et la recherche de l'Absolu, Hachette, 1968.
- Pierre LAUBRIET, Influences chez Balzac: Swedenborg et Hoffmann dans Études Balzaciennes, 1959.
- R. AMADOU, Balzac et Saint-Martin, dans Année Balzaciennne, 1965.
- A. MICHEL, Aspects "mystiques" des romans de jeunesse, dans Année Balzaciennne, 1966.
- K.E. SJÖDEN, Remarques sur le "swedenborgisme" balzacien, Ibid.
- L. WANUFFEL, Présence d'Hoffmann dans les œuvres de Balzac, 1829-1835, dans Année Balzaciennne, 1970.
- M.F. JAMIN, Quelques emprunts possibles de Balzac à Hoffmann, dans Année Balzaciennne, 1970.
- /52/ Pierre-Georges CASTEX, Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Certi, 1962, p. 15.
- /53/ Pierre-Georges CASTEX, p. cit. p. 35.

- /54/ Pierre-Georges CASTEX, p. cit. p. 8.
- /55/ Tzvetan TODOROV, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, 1970, pp. 28-79.
- /56/ Moïse Le YAOUANC, Melmoth dans la Comédie humaine, dans Année Balzaciennne, 1970. pp. 103-127.
- /57/ Pierre ALBOUY, Mythes et mythologies dans la littérature française, A. Colin, 1969, pp. 86-87.
- /58/ Henri MORIER, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, P.U.F. 1961, pp. 264-267.
- /59/ Jacqueline BECK, Balzac et Goethe, dans Année Balzaciennne, 1960. pp. 33-43.
Fernand BALDENSPERGER, Orientations étrangères chez Honoré de Balzac, Champion, 1927.
- /60/ cf. dans André MAUROIS, Prométhée ou la vie de Balzac, Hachette, 1965, p. 176.
- /61/ cf. dans Elisabeth TEICHMANN, La fortune d'Hoffmann en France, Minard, 1961, pp. 76.-77.
- /62/ Ibid.
- /63/ et dans Elisabeth TEICHMANN, op. cit. p. 105.
- /64/ Raissa REZNIK, Sur l'épigraphie de "La Peau de chagrin", dans Année Balzaciennne, 1972. pp. 373-375.

DEUXIEME PARTIE

- /1/ Pierre BARBÉRIS, Balzac et le Mal du siècle, Gallimard, 1970, p. 1449.
- /2/ François BILODEAU, Espace et temps romanesques dans "La Peau de chagrin", dans Année Balzacienne, 1969, pp. 47-70.
- /3/ P. de Ch. p. 113.
- /4/ P. de Ch. p. 122.
- /5/ cf. dans BILODEAU, op. cit. et BARBÉRIS, op. cit. p. 1451.
- /6/ P. de Ch. p. 101.
- /7/ Pierre BARBÉRIS, Balzac. Une Mythologie réaliste, Larousse Université, 1971, 287 p.
- /8/ P. de Ch. p. 110.
- /9/ P. de Ch. p. 112.
- /10/ Pierre BARBÉRIS, Lectures du réel, Éditions Sociales, 1973, p. 245.
- /11/ P. de Ch. p. 103.
- /12/ P. de Ch. p. 111.
- /13/ cf. la lettre citée par André MAUROIS dans Prométhée ou la Vie de Balzac, Hachette, 1965, p. 12.
- /14/ P. de Ch. pp. 104-105.
- /15/ P. de Ch. p. 104.
- /16/ P. de Ch. p. 126.
- /17/ Ibid.
- /18/ P. de Ch. p. 128.

/19/ Ibid.

/20/ Honoré de BALZAC, Correspondances, Éd. de Roger Pierrot, Garnier, 1964, t. I. pp. 55-57.

/21/ P. de Ch. p. 129.

/22/ P. de Ch. p. 102.

/23/ cf. MAUROIS, op. cit. p. 176.

/24/ Fernand BALDENSPERGER, L'Appel de la fiction orientale chez Honoré de Balzac, Oxford, Clarendon Press, 1927, 31 p. - il insiste surtout sur le génie de Balzac et s'occupe peu des textes.

/25/ Tzvetan TODOROV, Les Catégories du récit littéraire, dans Communications, n° 8. p. 140. Pour "l'enchâssement" voire encore la définition dans Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, 1972. p. 379. "La combinaison de plusieurs séquences se prête facilement à une typologie formelle. Les cas suivants sont possibles: enchainement, lorsque les séquences sont disposées dans l'ordre 1-2; enchaissements: ordre 1-2-1; entrelacement /ou alternance/: ordre 1-2-1-2. Notons en passant, que la séquence est l'unité supérieure à la proposition, constituée par un groupe d'au moins trois propositions.

/26/ Ce sont surtout les formalistes russes qui ont étudié les contes et toutes les transformations que peuvent subir une donnée initiale simple, une situation à partir de laquelle naissent une multitude de variantes, la "forme fondamentale" donnant des "formes dérivées". cf. Vladimir PROPP, Morphologie du conte, Seuil, 1970.

- /27/ P. de Ch. p. 102.
- /28/ P. de Ch. p. 103.
- /29/ Ibid.
- /30/ Ibid.
- /31/ Ibid.
- /32/ P. de Ch. p. 103.
- /33/ Ibid.
- /34/ P. de Ch. p. 122.
- /35/ P. de Ch. p. 117.
- /36/ cf. dans Félix LONGAUD, Dictionnaire de Balzac, Larousse, 1969, 256 p.
- /37/ Pierre-Georges CASTEX, - séminaire sur les manuscrits de La Peau de chagrin, qui se trouvent dans un état fragmentaire dans la collection Loevenjoul à Chantilly. /Strasbourg, 1972/
- /38/ Albert BÉGUIN, Balzac lu et relu, Seuil, 1965, p. 207.
- /39/ cf. Félix LONGAUD, op. cit. p. 180.
- /40/ P. de Ch. p. 23.
- /41/ Ibid.
- /42/ P. de Ch. p. 310.
- /43/ P. de Ch. p. 313.
- /44/ P. de Ch. p. 315.
- /45/ Honoré de BALZAC, Facino Cane, Gallimard 1969, pp. 101-102.
- /46/ P. de Ch. p. 361.

- /47/ P. de Ch. p. 144.
- /48/ P. de Ch. p. 56.
- /49/ P. de Ch. p. 56.
- /50/ Ibid.
- /51/ P. de Ch. p. 108.
- /52/ P. de Ch. p. 118.
- /53/ P. de Ch. p. 105.
- /54/ P. de Ch. p. 190.
- /55/ P. de Ch. p. 119.
- /56/ P. de Ch. p. 114.
- /57/ P. de Ch. p. 107.
- /58/ P. de Ch. p. 133.
- /59/ P. de Ch. p. 119.
- /60/ P. de Ch. p. 139.
- /61/ P. de Ch. p. 151.
- /62/ P. de Ch. p. 176.
- /63/ P. de Ch. p. 185.
- /64/ P. de Ch. dans les notes, p.328.
- /65/ P. de Ch. p. 193.
- /66/ P. de Ch. p. 196.
- /67/ P. de Ch. p. 178.
- /68/ P. de Ch. p. 346.
- /69/ P. de Ch. p. 133.
- /70/ P. de Ch. p. 135.
- /71/ P. de Ch. p. 361.
- /72/ Pierre BARBÉRIS, Balzac, Une Mythologie réaliste,
Larousse Université. 1971, p. 224.

- /73/ P. de Ch. p. 238.
- /74/ P. de Ch. p. 250.
- /75/ P. de Ch. p. 337.
- /76/ P. de Ch. p. 27.
- /77/ P. de Ch. p. 29.
- /78/ P. de Ch. p. 306.
- /79/ P. de Ch. p. 308.
- /80/ P. de Ch. p. 321
- /81/ André WURMSER, La Comédie inhumaine, Gallimard, 1964, p. 338.
- /82/ cf. Georges Lukács, cité par BARBÉRIS, dans Balzac, Une Mythologie réaliste, Larousse Université, 1971.
- /83/ Tzvetan TODOROV, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, 1970, pp. 68-69.
- /84/ Tzvetan TODOROV, op. cit. p. 72.
- /85/ Ibid.
- /86/ Ibid.
- /87/ Linda RUDICH, Une interprétation de "La Peau de Chagrin", dans Année Balzacienne, 1971, pp. 205-233.
- /88/ Tzvetan TODOROV, op. cit. pp. 37-38.
- /89/ P. de Ch. p. 43.
- /90/ P. de Ch. p. 44.
- /91/ P. de Ch. p. 45.
- /92/ P. de Ch. p. 47.
- /93/ P. de Ch. p. 51.
- /94/ P. de Ch. p. 217.

- /95/ P. de Ch. p. 220.
- /96/ P. de Ch. p. 226.
- /97/ P. de Ch. p. 227.
- /98/ P. de Ch. p. 229.
- /99/ P. de Ch. p. 241.
- /100/ P. de Ch. p. 242.
- /101/ P. de Ch. p. 252.
- /102/ P. de Ch. p. 261.
- /103/ P. de Ch. p. 265.
- /104/ P. de Ch. p. 292.
- /105/ cf. Pierre-Georges CASTEX, Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, José Corti, 1962, p. 16.
- /106/ P. de Ch. p. 298.
- /107/ P. de Ch. p. 308.
- /108/ P. de Ch. p. 318.
- /109/ P. de Ch. p. 319.
- /110/ P. de Ch. p. 336.
- /111/ P. de Ch. p. 342.
- /112/ P. de Ch. p. 45.
- /113/ P. de Ch. p. 46.
- /114/ P. de Ch. p. 47.
- /115/ Ibid.
- /116/ P. de Ch. p. 59.
- /117/ P. de Ch. p. 226.
- /118/ Ibid.

- /119/ P. de Ch. p. 360.
- /120/ Roland BARTHES, S/Z, Seuil, 1970. p. 61.
- /121/ Roland BARTHES, op. cit. p. 36.
- /122/ cf. Dictionnaire LE PETIT ROBERT, 1972, p. 1490.
- /123/ P. de Ch. p. 46.
- /124/ Ibid.
- /125/ P. de Ch. p. 103.
- /126/ P. de Ch. p. 245.
- /127/ P. de Ch. p. 246.
- /128/ P. de Ch. p. 230.
- /129/ P. de Ch. p. 325.
- /130/ P. de Ch. p. 321.
- /131/ P. de Ch. p. 125.
- /132/ P. de Ch. p. 132.
- /133/ cité dans Jean THORAVAL, Les grandes étapes de la civilisation française, Bordas, 1967, p. 322.
- /134/ P. de Ch. p. 35.
- /135/ P. de Ch. pp. 69-70.
- /136/ P. de Ch. p. 237.
- /137/ P. de Ch. p. 40.
- /138/ P. de Ch. p. 49.
- /139/ Ibid.
- /140/ Ibid.
- /141/ P. de Ch. p. 161.

/142/ P. de Ch. p. 91.

/143/ P. de Ch. p. 106.

/144/ P. de Ch. p. 189.

/145/ Honoré de Balzac, Ferragus, /dans l'Histoire des Treize/ Garnier, p. 142.

/146/ cf. les notes de Maurice Pons pour l'Édition Marconi.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Les éditions des textes de Balzac

Oeuvres Complètes éd. par Marcel Souteron, 10. vol.

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1935-1959.

L'Oeuvre de Balzac, éd. par Albert Béguin et J.-A. Ducourneau, 16 vol. Club français du livre, 1950.

La Comédie humaine, coll. Intégrale, éd. par Pierre Citron, 6 vol. Souil,

Oeuvres complètes illustrées de Balzac, dir. par J.-A. Ducourneau publ. sous le patronage d'un comité national /Jean Pommier, Julien Cain, Gaëtan Picon et P.-G. Castex/ 31 vol. /prévus/, 1965.

Les éditions séparées de La Peau de chagrin

/Les éditions critiques ou semi-critiques récentes/

La Peau de chagrin, éd. par M. Allem, Classiques Garnier,

La Peau de chagrin, préf. d'André Pieyre de Mandiargues,

Le livre de poche, 1966.

La Peau de chagrin, Chron. et préf. par Pierre Citron, 1971.

La Peau de chagrin /Texte de l'édition originale - 1831/.

Préf. de Pierre Barbéris, Le livre de poche, 1972.

Répertoires

Félix LONGEAUD, Dictionnaire de Balzac, Larousse 1969.

F. LOTTE, Dictionnaire biographique des personnages de La Comédie humaine, Corti, 1952.

Lettres

Correspondances /éd. de Roger Pierrot/ 5. vol. Classiques Garnier, 1964.

Lettres à Madame Hanska /éd. de Roger Pierrot/ 3.vol. Les Bibliophiles de l'Originale/

Études critiques

- ALLEMAND, André, Unité et structures de l'univers balzaciens, Plon, 1965.
- ALLEMAND, André, Honoré de Balzac - création et passion - Plon, 1965.
- BALDENSPERGER, Fernand, L'Appel de la fiction orientale chez Honoré de Balzac, Oxford, The Clarendon Press, 1927.
- BALDENSPERGER, Fernand, Orientations étrangères chez Honoré de Balzac, Champion, 1927.
- BARBÉRIS, Pierre, Balzac et le Mal du siècle, Gallimard, 1970.
- BARBÉRIS, Pierre, Balzac, une mythologie réaliste, Coll. Thèmes et textes, Larousse Université, 1971.
- BARDECHE, Maurice, Balzac romancier, Plon, 1940.
- BARDECHE, Maurice, Une lecture de Balzac, Les Sept Couleurs, 1964.
- BARTHES, Roland, S/Z /Sarrazine/, Seuil, 1970.
- BÉGUIN, Albert, Balzac, lu et relu, Seuil, 1965.
- BÉGUIN, Albert, Balzac visionnaire, Skira, 1946.
- BERTAULT, Philippe, Balzac, l'homme et l'œuvre, Mettier, 1968.
- BILODEAU, François, La Peau de chagrin. Sources thèmes et structures, thèse Univ. d'Aix-Marseille, 1968.
- CASTEX, Pierre-Georges, Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Corti, 1962.
- CASTEX, Pierre-Georges, Quelques aspects du fantastique balzacien, dans Balzac, Le livre du centenaire, Flammarion, 1952.
- CURTIUS, Ernst-Robert, Balzac. /trad. d'Henri Jourdan/, Grasset, 1933.
- DELATTRE, Geneviève, Les opinions littéraires de Balzac, P.U.F. 1961.

- EIGELDINGER, Marc. La philosophie de l'art chez Balzac.
Genève, Cailler, 1957.
- EMERY, Léon. Balzac en sa création. Lyon, Audin, 1952.
- FARGEAUD, Madeleine. Balzac et la recherche de l'Absolu.
Hachette, 1968.
- FOREST /H.-U./ L'Esthétique du roman balzaciens. P.U.F.
1950.
- GOZLAN, Léon. Balzac en pantoufles. Delmas, 1949.
- GUYON, Bernard. La création littéraire chez Balzac.
Colin, 1951.
- GUYON, Bernard. La pensée politique et sociale de Balzac.
Colin, 1949.
- LAUBRIET, Pierre. L'Intelligence de l'art chez Balzac.
Didier, 1961.
- LUKÁCS, Georges. Balzac et le réalisme français. Maspero, 1967.
- MAUROIS, André. Prométhée, ou la vie de Balzac. Hachette,
1965.
- NYKROG, Per. La pensée de Balzac dans la Comédie
humaine. Munksgaard, Copenhague, 1965.
- GAETAN, Picon. Balzac par lui-même. Seuil, 1956.
- POULET, Georges. Espace et temps balzaciens. éd. du Club
Français du livre, t. X.
- PRIOULT, Albert. Balzac avant la Comédie humaine. Jouya, 1936.
- RAVIART, Georges. Le génie de Balzac du point de vue
psychiatrisque. Masson, 1954.
- REBOUSSIN, Marcel. Balzac et le mythe de Faedora. Nizet, 1966.
- RICHARD, Jean-Pierre. Études sur le romantisme. Seuil, 1970.
- SURVILLE, Laure de. Balzac, sa vie et ses œuvres. La
Librairie Nouvelle, 1869.
- MURMUR, André. La Comédie inhumaine. Gallimard, 1964.
- ZAKI, Cécile. Intuition et voyance dans les "Etudes
philosophiques" d'Honoré de Balzac.
thèse univ. de Strasbourg, 1975.
- ZWEIG, Stefan. Balzac. La roman de sa vie. A. Michel, 1950.

ANNÉE BALZACIENNE

/A partir de 1960/

- 1959 LAUBRIET, Pierre, Influences chez Balzac: Swedenborg et Hoffmann
- 1960 BARDECHE, Maurice, Autour des Études philosophiques
- 1962 CASTEX, Pierre-Georges, Balzac et Charles Nodier
- 1965 BÉRARD, S., Une énigme balzacienne: la "spécialité"
AMADOU, R., Balzac et Saint-Martin
- 1966 MICHEL, A., Aspects "mystiques" des romans de jeunesse
SJÖDEN, K.E., Remarques sur le "swedenborgisme" balzaciens
- 1969 BILODEAU, François, Espace et temps romanesques dans "La Peau de chagrin"
FALCONER, Graham, Le travail de style dans les révisions de "La peau de chagrin"
- 1970 BECK, J., Balzac et Goethe
WANUFFEL, L., Présence d'Hoffmann dans les œuvres de Balzac, 1929-1935.
JAMIN, M.F., Quelques emprunts possibles de Balzac à Hoffmann
- LE YAOUANC, Moïse, Melmoth dans la Comédie humaine
- 1971 RUDICH, Linda, Une interprétation de "La Peau de chagrin"
- 1972 LE YAOUANC, Le plaisir dans les récits balzaciens
- 1972 REZNIK, Raissa, Sur l'épigraphie de "La Peau de chagrin"

