

La Peau de chagrin,

Milieu de la Peleiaso,

1916. 1981

INTRODUCTION

I

Balsac a délibérément assigné à *La Peau de chagrin* une place à part dans son œuvre. Selon l'Avant-propos de *La Comédie humaine*¹, ce roman « relie en quelque sorte les Études de mœurs aux Études philosophiques [...] ». Il est, en effet, sur bien des points, à rapprocher des premières. Mais il prend aussi avec elles une distance décisive, puisqu'il ouvre les Études philosophiques, jusqu'un des aspects dominants de la philosophie balzacienne de l'existence s'y exprime, et avec une telle ampleur que beaucoup des études qui le suivent dans l'édition définitive paraissent être en quelque manière, comme l'auteur le fait affirmer par Félix Davin², des variations sur le thème principal. Ce thème est celui de l'énergie et par suite de l'usage vital, posé d'emblée dès 1830-1831, presque au seuil de la création balzacienne.

L'histoire commence en octobre 1830. Raphaël de Valentin, ruiné au jeu, décide de se jeter dans la Seine. Avant d'en venir à cette extrémité, il entre dans un magasin d'antiquités d'une richesse prodigieuse, dont le propriétaire, vieillard mystérieux, lui offre un talisman : une peau de chagrin (du cuir d'onagre) ; par une magie inexplicable, l'étendue de cette peau est liée à la durée de l'existence de son détenteur. Elle a le pouvoir de réaliser ses souhaits, mais elle se rétrécit aussitôt, et avec elle diminue la durée de vie accordée à son possesseur. Raphaël accepte le

1. T. I, p. 19.

2. Introduction aux *Études philosophiques*, p. 1210 et suiv.

fatal cadeau, et souhaite de participer à une orgie sans précédent. Presque aussitôt, des amis rencontrés par hasard l'emmènent chez un financier qui donne un banquet d'un luxe extraordinaire auquel il a convié des écrivains, des artistes, des journalistes, des hommes politiques, des courtisanes.

Durant l'orgie, longuement épuisée, Raphaël, invité à se confesser par un des convives, le journaliste Emile, lui raconte en détail sa vie passée. Avec ce récit commence la deuxième partie du roman. Fils unique, orphelin de mère, ayant reçu de son père une éducation rigoriste, il s'est trouvé ruiné à la mort de celui-ci en 1826. Il a fait son droit à Paris, habitant une très modeste pension du quartier Latin; cette pension était tenue par une femme assez pauvre, Mme Gaudin, et par sa fille Pauline, à la formation de laquelle il a contribué, sans éprouver pour elle autre chose que de l'amitié. Il a écrit une Théorie de la Volonté. En décembre 1829, un ami mondain, Rastignac, l'a entraîné chez la comtesse russe Fédora; il est tombé amoureux d'elle, et elle a joué de ce sentiment sans rien accorder. Mais, s'étant un soir de mai dissimulé dans sa chambre, il s'est rendu compte de la sécheresse égoïste de cette « femme sans cœur », et s'est détaché d'elle. Aussitôt après, Rastignac a gagné de l'argent au jeu pour lui en mai 1830, mais en moins de six mois Raphaël l'a dissipé dans les plaisirs. Cette nouvelle ruine l'a amené à la situation décrite dans les premières pages du roman.

Après ce long retour en arrière, la description de l'orgie reprend. Raphaël souhaite la richesse la plus inouïe. Un moment plus tard survient un notaire, qui lui apprend qu'il hérite de la colossale fortune d'un oncle mort aux Indes. Il regarde la peau : elle s'est rétrécie. Désormais chacun de ses desirs le poussera vers la mort. Il en est conscient, mais il sera pris entre la volonté de préserver son être et la tentation de vivre avec plénitude. Alors commence la troisième partie. Raphaël se cloître pendant plus d'un mois, avec son vieux domestique Jonathas, pour éviter de formuler un souhait quelconque. Pourtant, un soir, en décembre, il va au Théâtre-Italien. Il y voit d'abord, grotesque, pompadour, et flanqué d'une des courtisanes de l'orgie, le marchand d'antiquités (« l'antiquaire », pour nous servir du terme consacré par la tradition, mais étranger, dans ce sens, à l'usage et à l'époque de Balsac), auquel il avait souhaité de

tomber amoureux d'une danseuse; puis Fédora, pour qui il n'éprouve plus aucun sentiment; enfin Pauline, à qui la richesse est ébue, et pour laquelle il ressent brusquement un amour passionné; or elle l'aimait sans le lui avoir dit. C'est le bonheur. Ils vont se marier. Mais à chacun des desirs de Raphaël, la surface de la peau diminue. Il la jette pour s'abandonner à l'ivresse de vivre. Hélas ! en février, la peau lui est rapportée : elle n'a plus que la taille d'une feuille. Raphaël veut faire appel à la science; mais l'objet magique résiste à toutes les tentatives faites pour le défendre. Pauline devient la maîtresse de Raphaël, dont la santé decline. Trois grands médecins, impuissants devant le mal, trompent leur patient en lui conseillant les Eaux. Délaisant Pauline, il part pour Aix. Là, provoqué en duel, il est contraint de souhaiter la mort de son adversaire et le tue : la peau rétrécit une fois de plus. Il se réfugie en Auvergne; des paysans, chez qui il cherche à mener une vie végétative, lui sont insupportables par leur pitié.

Il rentre à Paris et s'enferme à nouveau. Jonathas, pour le distraire, organise en secret un grand festin où se retrouvent les convives de l'orgie. Raphaël fait, mais — c'est sa fatalité — Pauline l'a retrouvé. Elle comprend enfin le danger qu'il court, et tente de se tuer pour lui sauver la vie en lui évitant tout désir. En vain; il meurt auprès d'elle, et elle sombre dans la folie.

Telle est l'histoire que lurent les lecteurs de 1831; son analyse, malgré les très nombreuses corrections de forme apportées par la suite au texte, reste valable pour la version définitive, mais ne rend pas compte du bouillonnement baroque d'une telle œuvre. Jusqu'en 1831, Balsac n'avait publié sous son nom (sans particule) qu'un seul roman, Le Dernier Chouan (aujourd'hui Les Chouans), et c'était un roman historique où perçait l'influence de Walter Scott. La Physiologie du mariage, œuvre non signée, ne se présentait que comme des « méditations de philosophie ecclésiastique », « publiées par un jeune célibataire », ainsi que le disait le sous-titre. Les deux volumes des Scènes de la vie privée de 1830 avaient rencontré peu d'échos; pourtant, pour la première fois, l'écrivain s'y découvrirait lui-même en inventant, dans plusieurs de ces récits, un type de fiction qui allait être celui des deux tiers de La Comédie humaine : dans les trois meilleures nouvelles de cette série, Gloire et

malheur (*aujourd'hui* La Maison du chat-qui-pelote), Les Dangers de l'inconduite (*aujourd'hui* Gobseck), La Femme vertueuse (*aujourd'hui* Une double famille), il mettrait en scène des personnages de son siècle, sans panache, appartenant à la petite bourgeoisie ou au peuple, et il évoquerait leur vie quotidienne, décrivant en détail leur habillement et leur intérieur, insistant sur leurs soucis financiers, parfois avec le sourire, mais sans adopter systématiquement le ton de la satire. Malgré la qualité de ces récits, la renommée de Balzac tenait plutôt à deux autres types d'œuvres. Dans les unes, la psychologie féminine, plus volontiers étudiée dans les milieux aristocratiques, prenait le pas sur les problèmes matériels, sans pourtant les éclipser tout à fait. C'est le cas dans *Le Bal de Sceaux*, dans *La Paix du ménage*, dans plusieurs des scènes, parues séparément, qui composent *aujourd'hui* *La Femme de trente ans*. Mais le romancier connaissait plus de succès encore auprès du public et était plutôt recherché par les directeurs de revue pour des récits terrifiants ou fantastiques comme *Sarrasine*. Un épisode sous la Terreur, et quatre textes qui figurent dans les *Études philosophiques* : *L'Élixir de longue vie*, *Adieu*, *El Verdugo*, *Les Deux Rêves* (III^e partie, *aujourd'hui*, de *Sur Catherine de Médicis*). Enfin, depuis 1829, Balzac publiait dans divers périodiques (*La Caricature*, *La Mode*, *La Silhouette*, *Le Voléur* notamment) des articles extrêmement variés : des croquis de personnages parfois symboliques (*Zéro*, repris dans *Jésus-Christ en Flandre*), des dialogues, des scènes (Une vue du grand monde), mais aussi des textes analytiques plus longs comme le *Traité de la vie élégante*, et des commentaires politiques ou littéraires comme dans *Les Lettres sur Paris*. Ces quatre veines si différentes — réaliste, psychologique, fantastique, journalistique — vont se retrouver dans *La Peau de chagrin*. Toute l'œuvre antérieure de Balzac, sauf *Les Chouans*, converge vers ce point central.

II

Il est peu de romans de Balzac où le romancier se soit aussi directement mis en scène sur le plan biographique, et aussi

profondément exprimé sur celui de la pensée. Les historiens de la littérature ont longtemps fondé leur définition du romantisme sur la prépondérance donnée au moi. Bien que les critiques modernes aient réagi avec vigueur contre le caractère trop systématique d'une telle vue, elle contenait une part de vérité; et, en ce sens, *La Peau de chagrin* est, avec *Louis Lambert*, le plus romantique peut-être des romans de Balzac.

Le roman a un protagoniste unique. Raphaël de Valentin demeure constamment au centre de l'action, dont il est l'indiscutable héros. Il est le seul personnage par les yeux duquel le lecteur voit ce qui se passe, le seul aussi dont toute la pensée soit connue du narrateur. Ce narrateur est tantôt son porte-parole, tantôt l'observateur vigilant qui le regarde vivre; il lui confie même, longuement, le soin de se raconter. Et ce personnage, qui s'impose par sa confiance romanesque, c'est avant tout Balzac. Il est d'ailleurs naturel que la première grande œuvre d'un romancier fasse appel à l'autobiographie ou à l'autoportrait.

Comme Balzac, Raphaël est issu d'un homme qui n'est plus jeune, qui s'est formé sous l'Ancien Régime, et qui, à son aise sous l'Empire, s'est retrouvé ruiné sous la Restauration; un homme donc « de cette finesse qui rend les hommes du midi de la France si supérieurs quand elle se trouve accompagnée d'énergie »; or Bernard-François Balzac était précisément né dans la moitié sud de la France, et manquait d'énergie. Comme M. Balzac, M. de Valentin ne laissera aucun héritage à son fils. Sa femme, dans l'édition originale, porte les trois prénoms de *Barbe-Marie-Charlotte*. Or, la grand-mère de Balzac s'appelait *Marie-Barbe-Sophie*, et *Charlotte* était un des prénoms de sa fille : l'allusion était si transparente que le troisième prénom a été supprimé par la suite. Comme Balzac, Raphaël étudie le droit tout en faisant son stage chez un avocat. La vie qu'il mène dans sa mansarde, une fois seul, est celle de Balzac — le romancier l'a reconnue dans une lettre du 2 janvier 1846 à Mme Hanska². De même que Balzac, Raphaël a chez lui un piano, luxe qui n'était pas si courant à l'époque chez les étudiants désargentés. Tous deux, en fréquentant les bibliothèques et en suivant les cours publics, édifient leur culture personnelle. Raphaël habite

1. P. 125.

2. *Lettres à Mme Hanska*, t. III, p. 128.

ce quartier Latin que Balzac connaît bien pour avoir, de 1824 à 1826, logé rue de Tournon. Et, au début de cette période, si on en croit Étienne Arago¹, Balzac aurait eu une velléité de suicide par noyade, semblable à celle qu'il prête à Raphaël. Pour vivre, Raphaël est prêt à écrire de faux mémoires, ceux de sa tante morte sur l'échafaud, de même que Balzac venait de partir en 1830 à la rédaction des Mémoires de Sanson, c'est-à-dire du bonreau, et peut-être aussi d'aider la duchesse d'Abrantès dans la rédaction des siens. Ce n'est là que littérature alimentaire. L'œuvre véritable de Raphaël, la Théorie de la volonté (« ouvrage [...] purement physiologique », écrit-ils, c'est-à-dire, implicitement, matérialiste), est le traité même que Balzac, selon sa sœur², avait écrit au collège de Vendôme, et celui aussi qu'écrivit Louis Lambert, autre double de son créateur.

Raphaël est doué d'une « excessive mobilité d'imagination, le malheur des poètes³ »; il est l'« homme de science et de poésie⁴ » que Balzac lui-même voulait être, comme tant d'autres romantiques qui cherchaient à dépasser sans les annuler les apports des Lumières dans le domaine de la science et de la raison, en les vivifiant par l'élan et l'audace de l'intuition poétique. Comme Balzac, bien que pour d'autres raisons, il traverse des périodes où il s'enferme chez lui et refuse de recevoir qui que ce soit, et d'autres où la vie reprend le dessus avec tous ses plaisirs. Il semble, comme Balzac à l'époque, relativement détaché de la religion. Sans doute ne nie-t-il pas l'existence de Dieu : il menace Fadora de la vengeance divine; il affirme devant Pauline que l'Être suprême (ce terme a d'ailleurs une résonance révolutionnaire assez curieuse chez le marquis de Valentin) ne peut se complaire à le tourmenter; et, devant l'impuissance des savants à distendre la peau, il s'écrie : « Dieu est là. » Mais il confesse un fait, et aucune prière ne lui monte aux lèvres; jamais, dans son désespoir de voir la mort si proche, l'idée de recourir à Dieu ne l'effleure. En revanche, il est, à l'instar de son créateur,

1. Analyse des Mémoires inédits d'Étienne Arago par Jules Claretie, *Le Temps*, 28 mai 1892.

2. P. 218.

3. Laure Surville, *Balzac, sa vie et ses œuvres* (1858), p. 20.

4. P. 131.

5. P. 80.

6. P. 251.

faciné par les talismans, qui concrétisent les forces secrètes de l'univers.

Comme Balzac, Raphaël est fondamentalement un solitaire. Les indications sont multiples sur ce point. Très éloigné de son père, il est de bonne heure abandonné à lui-même avec son travail. Entre les femmes et lui, il maintient toujours une distance. Chez les Gaudin, il ne s'aperçoit pas de l'amour de Pauline. Fadora ne répond pas au sien; et quand enfin il retrouve Pauline, il ne peut oublier longtemps que cet amour signifie la mort; bientôt il fera, et, rejoint par elle malgré lui, il tentera dans la dernière scène de l'écart de lui. Balzac, lui non plus, malgré la richesse de sa vie sentimentale, n'a jamais connu (ni avant, ni après La Peau de chagrin) l'amour continu, la vie commune au grand jour avec une femme qui fut son égale. Toutes demeurent à distance, parce qu'elles étaient plus âgées que lui, ou parce qu'elles étaient mariées ou de condition inférieure — et l'Étranger vivait au loin. Quand vint enfin le temps du mariage et du bonheur, il était malade, épuisé, et la mort le frappa aussitôt — comme Raphaël. Il y a même dans sa vie un épisode qui fait songer à celui de Fadora, c'est son aventure avec Mme de Castries; elle surviendra après la rédaction de La Peau de chagrin, mais il n'y a pas là rencontre de pur hasard : voué par sa nature d'homme et d'artiste à la solitude et à l'échec auprès des femmes, il a d'abord traduit cette disposition intérieure dans son roman, puis, dans sa vie, n'a pu s'empêcher de faire, inconsciemment, tout ce qui devait entraîner l'échec de ses amours. Peut-être la raison de cet échec tient-elle aux exigences démesurées de ses aspirations. Ainsi voit-on Raphaël superposer en imagination la nature vertueuse de Pauline aux prestiges extérieurs des femmes du monde, et se dire « né pour l'amour impossible¹ ».

En outre, Raphaël, comme l'a souligné Henri Gauthier, fait souvent preuve d'un don que Balzac s'attribuait à lui-même (songeons au début de Facino Kane²) : le don de seconde vue. Que ce soit durant la flânerie pré-suicidaire qui suit sa perte initiale au jeu, ou devant les trésors de l'antiquaire, ou pendant

1. P. 143.

2. L'Homme intérieur dans la vision de Balzac, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille-III, t. I, p. 200 sq.

3. T. VI, p. 1019.

l'orgie, dans laquelle l'ivresse multiplie ce pouvoir, ou dans le récit qu'il fait de la scène où il a joué les pièces d'or confuses par son père, il s'identifie à ceux auxquels il est confondu, il se laisse emporter par une imagination transfiguratrice, il jouit du « privilège accordé aux passions et qui leur donne le pouvoir d'anéantir l'espace et le temps¹ », il a « cette espèce de pénétration » qui permet « de saisir quelques mystères de notre double nature² ».

Ce don, que Balzac appelle tantôt « intuition », tantôt « intuition-susception », et qu'il nommera plus tard, dans Louis Lambert, « don de spécialité », lui confère le sentiment orgueilleux de percer par instants les secrets de l'univers.

Enfin, et c'est peut-être l'essentiel, Raphaël décide, par moments au moins, de dépenser son énergie, au risque de mourir avant l'âge, plutôt que de se ménager et de mener une vie terne et monotone. Il est à plusieurs reprises sur le point de perdre son dernier écu, et se tient constamment sur le bord du gouffre. En agissant ainsi, il se tue, rejoignant par un autre chemin le suicide dont il a rêvé au début du roman, « votre suicide n'est que retardé », lui dit l'antiquaire³. Baudelaire parlera du « suicide étrange et merveilleux de Raphaël de Valentin⁴ ». Balzac, à y bien regarder, fait-il autre chose ? Il sait qu'il s'ex-tème à produire. Le 10 avril 1834, il révèle à Mme Hanska que le docteur Nacquart, son médecin, l'a averti : « Vous mourrez [...] comme tous ceux qui auront abusé par le cerveau des forces humaines [...]⁵ Et un mois plus tard, à un autre correspondant : « Ce sera curieux de voir mourir jeune l'auteur de La Peau de chagrin⁶. » Ces phrases sont sans doute postérieures au roman, mais, dès 1829, Balzac avait entrepris son gigantesque labeur : qu'on relise la liste de tout ce qu'il a produit de 1829 à 1831.

Raphaël est bien, on le voit, un de ces personnages que Pierre Abraham a nommés les fantômes du miroir. Pour la troisième fois dans La Comédie humaine, après Victor Morillon

1. P. 124.
2. P. 123.
3. P. 88.
4. Œuvres complètes, publiées par Claude Pichois, Bibl. de la Pléiade, t. II, P. 494.
5. Lettres à Mme Hanska, t. I, P. 204.
6. A un correspondant non identifié, Correspondance, t. II, P. 500.

de la préface du Gars (premier projet des Chouans), après Sarrasine dans la nouvelle de ce nom, Balzac se regarde et décrit ce qu'il voit. Son amie Zulma Carrand ne s'y est pas trompée, et a reconnu Balzac en Valentin, lui demandant le 10 septembre 1832 s'il a mesuré sa peau de chagrin depuis que son appartement a été renouvelé et qu'il fréquentait la marquise de Castries¹. D'ailleurs Balzac lui-même, écrivant en 1836 le dialogue des Martyrs ignorés, donnera à un personnage l'identité de Raphaël après l'avoir appelé « Moi ».

Bien entendu, aucun personnage n'équivalant jamais à son auteur, on peut relever chez Raphaël des traits qui rappellent d'autres figures. À propos de sa velléité de suicide, Pierre Barbéris pense qu'elle pourrait venir de la mort de Sautelot, ami de Balzac, écrivain, qui s'était tué d'un coup de pistolet en 1830, pour des raisons à la fois d'argent et d'amour²; il souligne aussi que le nombre des suicides avait augmenté à Paris depuis cinq ans, que les noyades y venaient au premier rang, et que Balzac reflète ainsi une réalité historique. Mais c'est surtout hors du cercle de ses contemporains que Balzac a puisé. Le prénom de son héros peut venir du grand peintre Raphaël d'Urbain, « tué par un excès d'amour » comme il est dit dans le roman, et dont une toile est longuement décrite, de même que ses ciels y sont évoqués³; mais peut-être aussi de Musset, soit dans Les Marrons du feu où le héros s'appelle Rafaël Garucci (il est connu de Balzac qui le citera dans la première édition des Maramba), soit dans son poème Les Secrètes Pensées de Rafaël, gentilhomme français : les deux textes sont de 1830.

D'autres rapprochements secondaires peuvent être rapidement signalés à titre d'hypothèses. Raphaël fait songer à Tyrrel, le héros des Eaux de Saint-Roman de Walter Scott, roman que Balzac admirait : il séjourne dans une ville d'eaux (ce qui n'était jamais arrivé à Balzac) parmi une foule de dérangés snobs et cancaniers; le mystère qui se dégage de lui les intrigue, et l'un d'eux le provoque en duel. Les rêveries poétiques de Raphaël dans le magasin d'antiquités sont, Marie-Claude Ambliard l'a

1. Correspondance, t. II, P. 115.
2. P. Barbéris, Balzac et le mal du siècle, P. 1463.
3. Voir P. 198, 79-80 et 223.

démontré¹, presque certainement empruntées à L'Anglais man-geur d'opium de Thomas de Quincey — je cite le titre de la traduction de Maset.

Il est plus significatif que Raphaël soit l'écho de plusieurs grands mythes romantiques. Il est d'abord un personnage byronien, et, comme Balzac lui-même, il admire d'ailleurs Byron, qui est cité neuf fois dans le roman. Au moment de la visite de son ancien maître Porriquet, il ressemble à Manfred. Ce héros, comme celui de Balzac, a connu de longues années d'études solitaires, dont il a éprouvé la vanité : « Philosophie, connaissances humaines, secrets merveilleux, sagesse du monde, j'ai tout essayé². » De même que Manfred possède un charme qui lui permet de faire apparaître les esprits, Raphaël a un talisman qui se tue, mais sont retenus par un autre homme. Ils cherchent tous deux, sans la trouver, la paix dans les montagnes, Manfred dans les Alpes bernoises, Raphaël en Savoie, puis en Auvergne. Ils sont en quête d'une vie simple, patriarcale, bucolique, qui les séduit un moment, puis à laquelle ils se débattent. Ils ont l'un et l'autre versé le sang d'autrui. La femme qu'aime Manfred, sa sœur Astarté, meurt de sa propre main, semble-t-il : « [...] j'ai vu son sein déchiré », dit Manfred³. Et Pauline tentera bizarrement, à la dernière page de La Peau de chagrin, de se « déchirer le sein⁴ » pour se donner la mort. Les deux héros eux-mêmes meurent victimes, en partie, de leur propre volonté. De façon plus générale, Raphaël pourrait dire comme Manfred : « Regardez-moi, il est des mortels sur la terre qui deviennent vieux dans leur jeunesse, et qui meurent avant d'être à l'éché de leur jeunesse, sans avoir cherché la mort dans les combats⁵. »

Raphaël est aussi un reflet de Faust, comme l'ont relevé déjà plusieurs critiques du temps (Goethe est cité quatre fois dans le roman). Il est, on l'a vu, un homme de science en même temps que de poésie, et, comme Faust, accepte un contrat infernal. Curieusement l'antiquaire lui dit, quand il a accepté la peau :

1. Dans L'Œuvre fantastique de Balzac, Didier, 1972, p. 77-78. (sc. I de l'acte I).
2. Byron, Œuvres, trad. Amédée Pichot, Furne, 1839, t. III, p. 194.
3. *Ibid.*, p. 211 (sc. II de l'acte II).
4. P. 292.
5. *Ibid.*, p. 228 (sc. I de l'acte III).

« Vous avez signé le pacte, tout est dit¹. » Il n'y a pourtant eu aucune signature; mais il y en a une chez Goethe. Raphaël prendra conscience du caractère diabolique de l'antiquaire lorsqu'il le reverra au Théâtre-Italien; il constatera sa ressemblance avec les figures prêtées par les peintres à Méphistophélès, et se refusera « avec horreur au sort de Faust² ». Le pacte concernera sa perte et celle de la femme qu'il aime. L'analogie reste générale. Elle est plus précise avec le personnage de Melmoth, créé par Maturin dans le roman du même nom. Grâce à un accord avec le démon, cet être fantastique jouit d'une incroyable longévité. Balzac, qui avait déjà repris ce thème dans Le Centenaire, nomme Maturin dans la préface de la première édition de La Peau de chagrin³, et songe déjà à l'époque à faire apparaître la figure créée par le romancier irlandais dans une de ses propres œuvres, qui paraîtra en 1831 sous le titre Melmoth réconcilié. L'épisode du duel, où se manifeste le pouvoir surnaturel dont dispose le héros de Balzac, vient directement, Moïse Le Yaouancq l'a montré⁴, d'un passage de Melmoth. Et, à l'approche de sa fin, Raphaël, comme Melmoth, est veillé en peu d'instants fébrile et effrayant à voir, comme plus tard le Dorian Gray d'Oscar Wilde.

III

Mais La Peau de Chagrin, si elle est d'un bout à l'autre l'histoire de Raphaël, est très loin de se résumer à la vie de ce seul personnage. On ne peut le détacher du milieu où il évolue : Balzac tient à ce que son roman soit l'image d'une société, celle des lettres et des journaux, et de ses liens avec le grand monde. Cet aspect social de l'œuvre est si marqué que lorsque Balzac, en 1838, songera à inaugurer une série d'Études sociales, il y placera La Peau de chagrin — qui restera d'ailleurs la seule de ces Études, le projet ayant été abandonné peu après, et le roman ayant retrouvé la place qu'il avait dès 1831 dans les Études philosophiques.

1. P. 88.
2. P. 222.
3. P. 47.
4. Dans L'Année balzacienne 1970, p. III, 112.

L'important, dans cette perspective, ce ne sont pas les quelques personnages à clés, parfois malaisément identifiables aujourd'hui, que Balzac a pu faire entrer dans son récit à la fois pour l'authentifier et pour le pimenter. On trouvera dans les notes les ressemblances qui ont pu être relevées entre certaines figures du roman — pour la plupart épicoïdiques à l'exception de Rastignac et d'Émile — et des personnes réelles de l'époque. L'essentiel est dans une atmosphère intellectuelle et dans une attitude devant la vie, que l'on trouve chez plusieurs écrivains contemporains, et dont le point culminant est atteint dans *La Peau de chagrin*. Balzac lui-même, dans la neuvième de ses Lettres sur Paris, publiées anonymement dans *Le Voleur* du 26 septembre 1830 au 29 mars 1831, a lancé une formule frappante pour les désigner. Ce texte, paru le 9 janvier 1831, passe en revue les principales productions littéraires de l'année 1830. Il y insiste particulièrement sur quatre œuvres dont le rapprochement est inattendu, toutes écrites avant la Révolution de 1830, et qui appartiennent à ce qu'il appelle l'« école du désenchantement » : *La Confession*, de Jules Janin¹, *l'Histoire du roi de Bohême* et de ses sept châteaux de Nodier, sa propre *Physiologie du mariage*, et *Le Rouge et le Noir*. Il voit dans la première la négation de Dieu, dans la seconde une dénonciation de la futilité des lois et de la science, dans la troisième une critique de l'amour, dans la dernière la destruction de l'idée de gratitude. Mais toutes quatre sont pour lui « les traductions de la pensée intime d'un vieux peuple qui attend une jeune organisation ». Et il conclut : « Un homme viendra peut-être, qui, dans un seul ouvrage, résumera ces quatre idées, et alors le XIX^e siècle aura quelque terrible Rabelais, qui pressera la liberté comme Stendhal vient de froisser le cœur humain. » Si ce texte a pour notre propos une telle importance, c'est qu'il se pourrait bien, il faut le souligner d'emblée, qu'en écrivant la dernière phrase citée, Balzac songe à *La Peau de chagrin*, qu'il vient de mettre en chantier ; car si l'idée de reconnaissance n'intervient qu'incidemment

ment dans ce roman, en revanche celles de Dieu (ou du Destin), de la science, de l'amour, y ont une très grande importance ; et la négation de la liberté est bien au cœur même du livre.

Certes le désenchantement ne date pas de 1830, et Chateaubriand avait évoqué dès 1802 le contraste entre l'imagination « riche, abondante et merveilleuse », et « l'existence, pauvre, sèche et désenchantée² ». Mais ce mal du siècle de 1800 n'est pas celui de 1830 : entre les deux dates ont eu lieu la montée, puis l'écroulement de l'Empire, puis la Restauration et sa tentative de retour en arrière, entraînant l'étouffement de l'esprit, en particulier dans les dernières années du règne de Charles X. Les quatre œuvres évoquées dans le passage cité de la Lettre sur Paris en portent témoignage.

Laissons de côté *La Confession*, roman de second ordre, dont le rapport avec l'œuvre de Balzac est lointain. *l'Histoire du roi de Bohême* et de ses sept châteaux, citée dans *La Peau de Chagrin*², œuvre de fantaisie dans la tradition du Sterne de Tristram Shandy et du Diderot de Jacques le Fataliste, œuvre extraragante, décausée, mêlant plusieurs récits, sans conclusion, sans signification presque, dissimule sous son absurdité, et révèle en même temps, une mélancolie et une amertume qui n'ont pas échappé à Balzac. *Le Rouge et le Noir* (que Balzac a été un des rares à saluer) met en lumière, en tant que peinture d'une société, une décomposition perceptible en province comme à Paris, une tyrannie de l'opinion et des conventions, de l'argent et des honneurs, dans l'opposition libérale aussi bien que dans les milieux gouvernementaux. Quant à la *Physiologie du mariage*, ce livre en apparence frivole va au-delà du ridicule des mariages trompés, de la coquetterie de leurs épouses et de l'immoralité de leurs amants — thèmes éternels — pour dénoncer un statut social où l'argent, une fois encore, est l'élément essentiel de pourrissement, et qui ne donne aux femmes aucun espoir de se réaliser pleinement ; d'où l'adultère, fléau dénoncé sur ce ton de raillerie grinçante qui est celui de l'école du désenchantement. Et Balzac aurait pu citer d'autres textes de lui, sensiblement

1. *Le Génie du christianisme*, II^e partie, liv. III, chap. IX, texte cité dans la préface de René (Œuvres romanesques et voyages, Bbl. de la Pléiade, t. I, p. 112).

2. P. 105.

1. Roman réédité par J.-M. Bailbé, à la suite de *L'Âme morte et la femme guillochée*, du même auteur, Flammarion, 1973.

2. Œuvres diverses, éd. Conard, t. II, p. 114-115, P.-G. Castex, dans son article « Balzac et Charles Nodier » (*L'Année balzacienne* 1962), puis Pierre Barbès, dans *Balzac et le mal du siècle* (p. 1417 sq.), ont attiré l'attention sur ce texte.

contemporains, où la même veine se fait jour plus ou moins directement. C'est d'abord Zéro, paru dans La Silhouette en octobre 1830, et consacré à l'évocation d'une vieille femme usée qui a roulé dans le ruisseau après être jeune et belle : symbole de l'Égérie. C'est ensuite, dans le prospectus de La Caricature, paru le même mois, Une vue du grand monde, où, lors d'un bal donné chez un riche banquier, chacun des jeunes gens et des femmes charmantes qui y assistent est analysé dans ses profondeurs, et se révèle, sous ses brillantes apparences, comme un amas d'ambition, d'égoïsme, de haine, de jalousie et de peur. C'est enfin La Comédie du diable, qui n'est que partiellement de Balzac¹, mais qui reflète et amplifie ses préoccupations ; dans un tourbillon échevelé, on y voit défilier les damnés — parmi lesquels certaines des figures les plus célèbres de tous les temps — qui donnent un spectacle au diable, le seul vrai triomphateur en définitive.

Tous ces textes, qu'ils soient dus à Balzac ou à d'autres, convergent vers La Peau de chagrin. Nous sommes là devant des faits de civilisation et d'histoire des mentalités dans les dernières années de la Restauration. Cette attitude d'esprit, ce scepticisme universel qu'expriment sous des formes diverses les comédies de l'orgie dans La Peau de chagrin, venait en outre de produire, en s'associant à d'autres causes, — économiques, sociales et politiques —, le sobresaut des Trois Jours, qui eut, dans la vie intellectuelle et littéraire de la France, un retentissement beaucoup plus grand que dans les structures profondes du pays. La Peau de chagrin se fait aussi, très largement, l'écho de cet événement et de ses suites immédiates. Certes Balzac a écrit toute allusion trop directe. Nul ici ne combat sur les barricades, ni même n'évoque le soulèvement de Paris. Ce silence ne peut être dû uniquement au fait que Balzac était absent de Paris de juin à septembre 1830, et n'avait donc pas vécu la période des Trois Jours. Il est frappant que ce soit entre mai et octobre de cette année que Raphaël Gaspille, à Paris, la fortune gagnée au jeu par Rastignac, et que, dans le récit qu'il fait à Emile de cette période, pas un mot n'indique qu'il se soit aperçu

1. Il semble que la première partie soit de Frédéric Soulié (voir la note 2 de la page 127).

en juillet de troubles quelconques. Balzac n'a pas voulu faire, comme d'autres, un roman d'actualité. Il n'empêche que, pour ce qui est du passage du régime absolutiste à la monarchie libérale, le roman est solidement ancré dans la société contemporaine. Balzac s'est refusé tout recul par rapport au présent, ce qu'il ne fera plus guère, par la suite, que pour ses tout derniers romans, comme Le Cousin Pons. L'action commence en octobre 1830 ; sauf un bref rappel de son adolescence, Raphaël, lors du retour en arrière qu'il fait pour raconter sa vie, ne remonte jamais au-delà de 1826 ; et tout l'épisode de Fadora se situe en 1829 et 1830. Bien plus : c'est en juin 1831 que meurt Valentin, c'est en juin 1831 que Balzac écrit le récit de cette mort, comme s'il y assistait. Toute la première partie est jalonnée d'allusions à la monarchie constitutionnelle, au roi-citoyen, aux carlistes, au changement de régime ; et Balzac, dans ses révisions postérieures, accentuera encore cet errainement de la fiction dans l'histoire. Le père de Raphaël soubaite que son fils s'engage dans la politique, comme le feront de Marsay et Rastignac. L'opinion publique, la presse, le gouvernement de Louis-Philippe, tout cela est longuement évoqué d'abord l'orgie par un des interlocuteurs de Valentin. La cortisane Aquilina, si symbolique qu'elle soit de la force exercée par la chair et de ce qu'elle peut avoir de dérisoire, a été la maîtresse d'un de ces conspirateurs célèbres que furent les sergents de La Rochelle. En outre, Balzac a pris soin de choisir ses héros dans des milieux très divers : artistes et journalistes, bourgeois avec Mme Gaudin et sa fille, avec le banquier Taillefer et le notaire Cardot, mais aussi gens du peuple avec le vieux valet promu intendant, avec le jardinier Vanière, avec les paysans d'Auvergne. Le Globe, journal officiel du mouvement saint-simonien, rendant compte du roman le 20 août 1831, y voyait une « expression fidèle de notre société ».

L'impuissance, cette idée philosophique qui sous-tend le roman, paraissait au critique du Globe inévitable dans une société qui était impuissante, parce qu'elle ne savait pas « présenter à l'homme un but à atteindre, une destinée à accomplir ». Le malaise de Raphaël est politique autant que métaphysique ; son mal du siècle est aussi l'anxiété que provoquent en lui l'égoïsme, l'intrigue et la bassesse. La secousse des Trois Jours n'a pas atteint son but. Ceux qui l'ont voulu et qui l'ont faite attendaient

un miracle, qui ne s'est pas produit. À la déstillusion née de la nature de la société établie dès avant 1830 s'ajoute la profonde déception des espoirs trahis. Les plus adroits ont accaparé les hauts postes, mettant ainsi la main sur le pouvoir, ou les sinécures, assurant par là leur confort personnel. Quant aux sincères, aux généreux, à ceux qui voulaient de profonds changements, il ne leur reste qu'amertume, et le scepticisme politique et intellectuel s'installe à nouveau en eux. La préface de *La Peau de chagrin* évoquera les « révolutions manquées », les « bourgeois discourants » et les « pouvoirs éteints ».

Cette société est donc sorbide, et son absence de noblesse véritable est peut-être traduite dans le roman par l'absence presque totale d'aristocratie réelle. Raphaël, philosophe, poète et musicien, est dans la version originale le seul véritable aristocrate de tout le livre (si on omet un personnage comme le duc de Navarrens, si épisodique qu'il ne représente guère qu'un nom) : car, si aujourd'hui nous pensons à Eugène de Rastignac, parce que nous avons lu *Le Père Goriot*, nous devons nous souvenir avec Jean Pommer que Balsac, en 1831, ne l'appelle que Rastignac, tout court : il n'est pas noble. De même, le baron de Canalis n'est pas nommé dans la première édition. Pauline n'est que Mlle Gaudin; ce n'est que lorsqu'elle sera anoblie par son proche mariage avec le marquis de Valentin qu'elle prendra le nom de Mlle de Wrischnau. Fadora a des origines plébéiennes, et n'est comtesse que par mariage — à supposer qu'elle ait bien été mariée, et le romancier semble hésiter sur ce point. Et s'il a donné à l'une des deux femmes une particule, à l'autre un titre de noblesse, ne serait-ce pas surtout parce qu'elles sont toutes deux masculines, c'est-à-dire artistes ? Balsac vient lui-même de se donner la particule à laquelle il estimait avoir droit — il préconisera plus tard l'élevation des artistes à la pairie. Mais tout le reste de la société de Juillet dépouille dans *La Peau de chagrin* est faite de roturiers. Raphaël seul s'élève au-dessus de cette société, s'en sépare, et acquiert par là un caractère intemporel.

1. P. 55.
2. Voir var. 6, p. 180.

IV

Par tous les côtés qui viennent d'être relevés, *La Peau de chagrin* s'apparente aux *Études de mœurs*. Il n'en reste pas moins que Balsac a voulu avant tout en faire ce qu'il en a fait dès l'origine, et ce qu'il en a fait dans l'édition définitive de *La Comédie humaine* : une œuvre philosophique, et en un sens un roman à thèse. Les idées générales avaient attiré Balsac dès sa première adolescence, et transparaissent dans les écrits philosophiques de sa période d'étudiant, qui comprennent, par exemple, une *Dissertation sur l'homme*, un *Discours sur l'immortalité de l'âme*, des commentaires sur *Malebranche* et sur *Descartes*. Balsac semble avoir conçu assez tôt sa notion centrale d'énergie telle qu'elle est précisée dans *La Peau de chagrin*.

Peut-être lui vient-elle de son père, Bernard-François, qui était mort accidentellement à l'âge de quatre-vingt-trois ans, convaincu que, grâce à l'économie des forces vitales (et à un régime à base de sève d'arbres), il ne mourrait que centenaire; il y croyait si fermement qu'il cortrait à une « tonique » dont les dépôts accumulés devaient revenir aux derniers survivants. Peut-être cette obsession de longévité a-t-elle été à l'origine d'un des romans de jeunesse de Balsac, *Le Centenaire* (1822), dont le héros vit plusieurs siècles en se rajournissant périodiquement grâce au fluide vital de ses victimes, mais présente malgré tout des aspects bien-faisants, et semble être une incarnation de la Science plutôt qu'une créature satanique. En même temps, Balsac se place par ce roman dans la lignée directe du *Melmoth de Mathurin*, déjà évoqué à propos du problème de la longévité; dans cette œuvre, le plus grand des romans noirs et l'un des plus lus à l'époque, le protagoniste survit lui aussi à travers les âges grâce à un *Pathe mystérieux* avec le diable.

La mort de son père en juin 1829 devait ramener Balsac au problème de la longévité. Plusieurs amours immédiatement postérieures attestent cette préoccupation. Dans la *Physiologie du mariage*, dont l'édition est mise en vente en décembre 1829, un vieil aristocrate, le marquis de T., exhorte le narrateur à ménager

son énergie en se détachant des passions et en renonçant à l'amour. Dans *Les Dangers de l'inconduite* (Gobseck), paru en avril 1830, le vicil usurier « économis[e] le mouvement vital » jusqu'à ne jamais élever la voix et à n'avoir qu'une conversation « monosyllabique ». Dans *L'Élixir de longue vie*, publié en octobre 1830, le père de don Juan Behidero, puis don Juan lui-même cinquante ans plus tard, frottés aussitôt après leur dernier soupir avec un liquide mystérieux, devraient retrouver leur jeunesse; seuls un crime dans le premier cas, un accident dans le second, empêchent cette eau de jouvence d'exercer pleinement ses effets. Dans *Sarrasine* enfin, paru un mois plus tard, un étrange centaure, qui dégage une vague impression de surnaturel, se révèle être un castrat : c'est dire qu'il n'a eu aucune possibilité de dépenser ses forces vitales comme le font la plupart des autres hommes, sous forme d'activité sexuelle.

Le problème de l'énergie, et la méthode à utiliser pour la sauvegarder, sont donc au cœur de la pensée balzacienne en 1829 et 1830. Mais, dans les œuvres qui viennent d'être citées, ils ne se manifestaient souvent que de façon incidente, au cours d'une action dont l'essentiel était ailleurs. Dans *La Peau de chagrin*, l'énergie vitale va être le sujet même du roman. La thèse est simple. Chaque être humain a devant lui à sa naissance une somme d'énergie qu'il choisira de dépenser en avarice ou en prodigue : sa vie sera dès lors soit intense mais courte, toute en désirs et en satisfactions, soit longue et paisible, mais sans ardeur et sans plaisirs; la sagesse populaire, quand elle affirme qu'il faut se ménager, adopte implicitement une croyance de cet ordre. Comme l'a signalé Pierre Barbéris¹, le sens sexuel de cette croyance, qui est loin d'être absent de *La Peau de chagrin*, a pu être emprunté par Balzac au Tristram Shandy de Sterne : il dépend d'une certaine retenue dans l'activité sexuelle que les enfants soient réusis et que le père vive vieux. Mais des discussions dans le monde médical avaient également eu lieu sur ce point pendant la Restauration; les médecins que consulte Raphaël sont l'image transparente de ceux-là mêmes qui s'étaient affrontés dans la réalité : Récamier le vitaliste, qui voyait dans la vie un principe

1. T. II, p. 965.

2. Préface à *La Peau de chagrin* (Le Livre de poche), p. XLII sq.

indépendant de l'existence même de la matière, son adversaire Broussais le matérialiste, Magendie l'électrique. Balzac, malgré la formation matérialiste qu'il avait reçue de son père, semble avoir à l'époque penché pour le vitalisme. Pierre Barbéris cite, après Maurice Bardeche, un texte de Virey, tiré de son ouvrage *De la puissance vitale* (1823) : « [...] le moyen de vivre longuement est de vivre avec économie de ses forces² », et se demande si dans ces théories, qui faisaient une large part au mouvement et à l'élan, il ne faut pas voir une des raisons du ralliement de Balzac à une droite intellectuelle, celle des vitalistes, qui faisaient le procès d'un matérialisme libéral et bourgeois, considéré comme plus avancé. Mais c'est là simplement l'aspect physiologique d'un problème plus général : tout mouvement n'est-il pas une menace pour la vie? Selon la perspective marxiste de Barbéris, sont représentés dans *La Peau de chagrin* le drame de la société du XIX^e siècle, prise entre les nécessités du développement, avec ses conséquences, et le drame de l'individu dans la société qui le tente et l'effraie à la fois. Balzac se serait souvenu de la philosophie d'Hypocrite Argais, qui, depuis les débuts de l'Empire, avait cherché la synthèse entre conservation et expansion, entre durée et progrès, sur le plan politique comme sur le plan individuel et sur celui de la philosophie générale.

Ces vues abstraites sont, dans *La Peau de chagrin*, illustrées par un mythe; peut-être, comme l'a souligné Mme Arlette Michels, la lecture de Ballanche et de sa Palingénésie sociale (1827-1829) est-elle à l'origine d'une telle transfiguration. Ballanche est évoqué par allusions dans le roman de Balzac. Et en août 1831, écrivant à Montalambert, Balzac notait à propos de son roman : « Comme le disait M. Ballanche, tout y est mythe et figure³. » Mais on ne sait si le romancier a emprunté à autrui la forme particulière qu'il a donnée à ses réflexions sous

1. Cette doctrine soutenait l'existence d'une énergie vitale distincte à la fois de l'âme et de la matière; voir Maurice Bardeche, « Autour des *Études philosophiques* », *L'Année balzacienne* 1960.

2. M. Bardeche, art. cité, p. 120; P. Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, p. 1525.

3. « A propos de Barchou de Penhoën. Balzac, Ballanche, Schelling », *L'Année balzacienne* 1969.

4. *Correspondance*, t. I, p. 567.

les espèces de la peau de chagrin. L'idée d'incarner sous forme de mythe la formule de la vie humaine n'est pas neuve : les Grecs l'avaient fait dans deux légendes. La première est celle du fil des Parques, dont dépend la durée de chaque vie humaine, mais sans que l'homme concerné exerce une action sur cette durée. La seconde est celle d'Achille, qui, entre une vie brève et glorieuse et une longue existence calme et sans éclat, avait, malgré sa mère, opté résolument pour la première; mais cette liberté de choix n'était matérialisée par aucun objet. Balzac aurait-il complé le symbole recélé par ces deux mythes avec la peau qui a donné son nom à un troisième, celui de la toison d'or, elle aussi brillante, miraculeuse, fascinante et fatale? Et aurait-il, à partir de là, parcouru en esprit les variétés possibles de peau, pour tomber sur le mot dont le double sens l'aurait séduit, comme l'attestent les diverses pages de son texte où figure le mot de chagrin au sens de tristesse?

Quoi qu'il en soit, il avait à plusieurs reprises, avant La Peau de chagrin, mis ses vues philosophiques dans la bouche de tel ou tel personnage. Le docteur Trouse, dans Clotilde de Lusignan (1822), expose une théorie de l'économie de soi : chaque homme possède une somme d'énergie qu'il ne peut dépenser qu'une fois¹. L'idée prend une forme plus générale dans les scènes de la vie privée de 1830. Nous avons vu Gobseck menager sa force vitale. Virginie Guillaume et sa sœur Augustine, dans Gloire et malheur (La Maison du chat-qui-pelote), représentent chacune l'une des possibilités offertes aux humains : la première, mariée bourgeoisement et sans amour, connaît un bonheur calme mais plat, et la seconde, qui épouse un peintre noble et séduisant, est passionnément heureuse, mais pour peu de temps. Le thème de la dépense de l'énergie vitale devant reparaitre encore en 1832 dans Louis Lambert, histoire d'un jeune philosophe mort fou par excès de méditation condensée. Raphaël et Lambert associent l'un et l'autre, dans des proportions diverses, les aspects fondamentaux de l'énergie : l'exaltation des sens, et la volonté de l'esprit et de l'âme. La théorie sera encore exposée par Balzac, sous la signature de Félix Davin,

1. Voir P. Barbéris, *Aux sources de Balzac*, Les Bibliophiles de l'Originale, 1965, p. 121-124.

dans l'introduction aux *Études philosophiques en 1834*. Dans La Peau de chagrin, la thèse centrale n'est jamais perdue de vue. Elle est d'abord formulée par l'antiquaire, qui a pris le parti du savoir et de la sagesse contre le Vouloir qui brûle et le Pouvoir qui détruit. Au cours de l'orgie, elle est reprise par plusieurs personnages. Emile proclame : « [...] tuer les sentiments pour vivre vieux, ou mourir jeune en acceptant le martyre des passions, voilà notre arrêt. » Une des courtisanes, Euphrasie, affirme : « J'aime mieux mourir de plaisir que de maladie. » Et une autre, Aquilina : « [...] nous vivons plus en un jour qu'une bonne bourgeoisie en dix ans⁵. » Enfin l'antiquaire converti s'écriera, au bras d'Euphrasie : « Il y a toute une vie dans une heure d'amour⁶. »

Mais c'est évidemment Raphaël qui fournit la plus éclatante démonstration de la théorie balzacienne. La peau, dont il est le maître et l'esclave, lui démontre que vouloir, pouvoir et agir n'aboutissent qu'à une totale impuissance, et rapprochent tout homme de sa destruction finale. Le savoir ne peut être que passif, et il s'en dégage un sentiment de futilité et d'amertume. À tous les niveaux — individuel, société, politique, philosophie — notre existence est enfermée dans une inéluctable contradiction. Notre prétendu libre arbitre ne nous donne le choix qu'entre deux formes de mort, l'inertie et l'anéantissement. L'affinité dépore la vie. Comme l'a écrit Georges Poulet, « Valentin est un être qui n'est pas simplement condamné à mourir, mais qui est condamné à subvenir de moment en moment à la continuation de sa propre existence par des actes qui impliquent une diminution de cette existence⁷. » Per Nykrog observe de son côté que le pouvoir de la peau n'est qu'accessoirement d'accélérer ou de retarder la dépense d'énergie vitale : essentiellement, il marque d'un caractère de choix irréversible toute décision que prend l'homme. La peau représente ainsi la somme des possibilités offertes pendant

1. P. 1211 et suiv.

2. P. 85.

3. P. 118.

4. P. 115.

5. P. 116.

6. P. 224.

7. G. Poulet, *La Distance intérieure*, Plon, 1932, p. 168.

8. P. Nykrog, *La Pensée de Balzac*, Munksgaard (Copenhague), 1965, p. 266.

toute une vie. L'importance qu'accorde le roman au jeu, avec son alternative de gain et de perte, va dans le même sens : Raphaël, par trois fois — quand il vole son père pour aller jouer, quand il gagne vingt-sept mille francs par l'intermédiaire de Rastignac, quand il perd son dernier napoleon —, s'en remet au hasard de prendre pour lui une décision capitale. Et il dit, lorsqu'il a résolu de séduire Fédora : « Ce cœur de femme était un dernier billet de loterie chargé de ma fortune. » À l'importance du jeu se rattache celle de l'argent. Étudiant les métaphores chez Balzac, Mme Lucienne Frappier-Margur² souligne que l'argent et la vie y sont étroitement liés : si la liaison la plus immédiate établie par Balzac est celle de l'amour physique et de la dépense de vie, l'amour, pour Raphaël comme pour Pauline, n'est concevable que dans l'argent et le luxe ; selon d'autres métaphores, ce sont l'argent et le temps qui sont étroitement associés. L'homme dépense son énergie comme il dépense son argent. L'or est du reste pour Balzac, Curtius l'avait déjà noté, une condensation de l'énergie à l'époque moderne. La fatalité du temps qui s'écoule et pousse les vivants vers la mort ne s'exprime d'ailleurs pas seulement dans le roman par le mythe de la peau. Elle est représentée par le caractère invariablement menaçant et dévorant de la vieillesse à l'égard de la jeunesse que représente Raphaël. Le petit vieillard de la maison de jeu expose ce leitmotiv dès la première scène. L'antiquaire fait don au jeune homme, sous couleur de le sauver, du talisman mortel. M. de Valentin, bien qu'il aime son fils, le bride de façon inhumaine et le ruine. Le vieux professeur Porriquet et le vieil intendant Jonathas, qui, l'un et l'autre, se proclament « père nourricier³ » de Raphaël, contribuent sans le vouloir à abrèger sa vie. Aucun vieillard ici qui, comme il arrive ailleurs chez Balzac, soit sage, bienveillant et de bon conseil. Tous rongent l'existence de leur prétendu protégé⁴.

1. P. 152. Depuis la rédaction de ces lignes, P. Vernois a publié son article « Dynamique de l'invention dans *La Peau de chagrin* », où l'importance du jeu dans ce roman est également soulignée. (*Le Kéfi et le texte*, A. Colin, 1974.)

2. L'Expression métaphorique dans *La Comédie humaine*, Klincksieck, 1976, p. 220 sq.

3. P. 213.

4. Considérations également développées par P. Vernois, art. cité.

Il est remarquable que les souhaits de Raphaël concernent le plus souvent son plaisir personnel, parfois son pouvoir (comme celui de tuer son adversaire en duel), mais que jamais il ne songe à utiliser le talisman pour savoir quoi que ce soit, pour acquiescer une connaissance sur tel être ou sur lui-même, sur le passé ou l'avenir, sur la nature même du monde — alors qu'il est un penseur. Tout se passe comme si le savoir ne pouvait être objet de désir, les propos de l'antiquaire l'impliquent. C'est en réalité qu'il n'en vaut pas la peine. Il est sévèrement traité dans le roman. Les portraits des médecins sont des caricatures mollièresques, et Raphaël le souligne en citant, après la consultation donnée par les trois somnites, la phrase célèbre « Et voilà pourquoi votre fille est muette¹ ». À l'exception peut-être du vitaliste Caméristas, ils ne sont pas loin d'être des charlatans. Quant aux savants, naturaliste, physicien, chimiste, ce n'est pas l'ignorance que Balzac leur reproche, ce n'est pas même leur impuissance : devant un objet et un pouvoir miraculeux, comment la science serait-elle efficace ? C'est l'ironie et la bonne conscience avec laquelle ils écartent ce qui les dépasse. La science tourne à vide, ou se révèle fautive, inutile, dérisoire. L'opposition est bien radicale, telle que l'exprime l'antiquaire, entre le Vouloir et le Pouvoir d'une part, seules formes réelles de l'énergie, et un Savoir sans prise sur la réalité profonde.

Mais le fatalisme amer qui s'exprime dans *La Peau de chagrin* ne représente pour Balzac qu'une étape, et non le sentiment dominant de toute sa vie. Il est contraire à l'esprit fondamental du romantisme d'après 1830, qui va abandonner le désenchantement après s'en être nourri, et va, avec les espoirs libéraux de Hugo, de Lamartine ou de Lamennais, avec les utopies des saint-simoniens et des fouriéristes, ou avec les illusions absolutistes de Balzac, manifester son attirance pour l'élan, le mouvement et la générosité. Balzac abandonne Raphaël en le faisant mourir. Lui-même n'a jamais été plus plein de vie, et il va écrire, en dix-sept ans, les quelque soixante-quinze romans et nouvelles qui lui restent à rédiger pour composer *La Comédie humaine* telle que nous la connaissons.

V

Reife l'élaboration romanesque à laquelle s'est livré Balzac autour de ce noyau philosophique central. Il avait d'abord songé à un conte fantastique, ou peut-être plutôt pseudo-fantastique. D'après son ami Samuel-Henry Berthoud, dont il n'y a pas de raison de suspecter le témoignage, le sujet initial du roman était la mystification d'un jeune esprit fort par un vieillard, préfiguration de l'antiquaire, qui lui confiait un prétendu talisman; la peau rétrécissait naturellement, et le jeune homme mourait de frayeur au moment où le vieillard lui révélait la vérité. Le romancier a heureusement renoncé à cette facilité, qui aurait amené à la fin une chute radicale de l'intérêt, provoqué la déception des lecteurs, et ôté à l'œuvre toute signification profonde. Il a opéré avec audace pour un fantastique véritable.

La préface signée de Philartète Chasles aux *Romans* et contes philosophiques le prêche : « Avoir trouvé le fantastique de notre époque, ce n'est ni un petit mérite ni un mince travail. L'avoir vivifié sans tomber dans la froideur de l'allégorie, c'est chose méritoire, c'est le témoignage d'un rare talent¹. » Apparence de fantastique seulement, lorsqu'il s'agit de l'extraordinaire magasin d'antiquités visité par Raphaël, qui laisse « *errés ses regards à travers les fantasmagories de ce panorama du passé* » ; ou de l'orgie qui semble offrir au héros et à son ami Émile des « *fantaisies bizarres* » et des « *tableaux surnaturnels* ». Mais, au-delà de ce pseudo-fantastique, il y a un fantastique véritable. L'antiquaire a atteint un âge inouï : il a connu la cour du Régent, alors qu'il n'était pas un enfant, et ne peut donc avoir moins de cent vingt-cinq ans ; il en avait d'ailleurs déjà cent deux quand il est devenu millionnaire².

Quant à la peau elle-même, certains des épisodes où elle interviendrait pourraient s'expliquer par des illusions (l'imagination étrange de son grain) ou par des coïncidences (l'imitation à l'orgie, la fortune échue à Raphaël, la maladie qui le mine, le

talisman jeté dans un puits et qui lui est rapporté, la mort en duel du provocateur à Aix, l'orage qui disperse la noce lors du retour d'Auvergne, etc.). D'autres ne peuvent se concevoir sans intervention du surnaturel : la peau se rétrécit réellement et par saccades ; elle est vivante, et Raphaël la sent feuilletter dans sa paume ; elle est glacée au sortir du feu ; aucune force ne peut la couper ni l'étendre. Tout cela est du domaine de la magie, et contribue à exercer sur Raphaël une véritable fascination ; sinon, comment expliquer qu'il ne songe pas à s'en débarrasser en la dominant comme elle lui a été donnée, ainsi que le fait le héros avec la bourse de Fortunatus dans *La Merveilleuse Histoire de Peter Schlemihl de Chamisso*, et que le feront les détenteurs successifs d'un autre pouvoir magique dans *Melmoth réconcilié* ?

Développé avec cette ampleur, le sujet dépassait beaucoup le cadre du conte. La Peau de chagrin est un roman par ses dimensions, par sa construction, par ses détails, par le nombre de ses personnages, et par sa diversité.

Des les débuts de sa rédaction, Balzac avait conçu son livre en trois parties, tel qu'il est maintenant ; la première est légèrement plus courte que les deux autres. Au premier abord, cette division ternaire a quelque chose d'artificiel. Le titre de la première partie, « *Le Talisman* », est le seul à bien se justifier : la seconde, « *La Femme sans cœur* », relate en fait toute la vie antérieure de Raphaël, et présente aussi bien Pauline que Fadora ; et le troisième titre, « *L'Agonie* », dramatisé un peu trop la fin de la vie de Raphaël, qui comprend malgré tout près de trois mois de bonheur avec Pauline. D'autre part, la division s'écarte en deux moitiés le récit de l'orgie ; Balzac a-t-il voulu masquer le fait que cette orgie, augmentée de la longue narration autobiographique de Valentin, occupe les deux tiers du roman, ce qui pourrait passer pour un déséquilibre ? On peut répondre que la seconde partie est pour l'essentiel le retour en arrière que constitue le récit de Raphaël. C'est par cette construction symétrique en arche — présent, passé, présent — que Pierre Barbéris justifie l'architecture du roman, tout en reconnaissant qu'il y a dans cette composition quelque chose d'un peu raide¹.

1. P. 1191.

2. P. 76.

3. P. 117.

4. Voir la note 1 de la page 85.

1. Balzac et le mal du siècle, p. 1450.

En tout cas Balzac l'a maintenue dans toutes les éditions, ce qu'il n'a fait qu'assez rarement dans le reste de La Comédie humaine.

Comme l'a souligné François Bidcaud¹, Balzac, aussitôt après la scène initiale du jeu, étend et développe la matière romanesque selon une esthétique baroque : à l'hypermorphie foisonnante des objets dans le magasin d'antiquités correspond une hypertrophie tout aussi foisonnante des êtres et des actions dans l'épisode du festin. À ces scènes un peu théâtrales s'oppose l'évocation linéaire de la vie du héros depuis son adolescence, commencée par Raphaël avec ses confidences à Émile, reprise ensuite par Balzac et continuée jusqu'au dénouement, avec deux brefs rappels de l'orgie, l'un à l'occasion de la rencontre au théâtre d'Emphrasie et de Taillefer, l'autre à l'occasion du festin qu'organise Jonathas pour Raphaël revenu d'Amérique. En faisant alterner des scènes d'ivresse sensuelle et des moments d'austère restriction, en épouvanant les deux séries successives de consultations d'hommes de science et de médecine, le récit se déroule de façon un peu artificielle jusqu'à la scène finale où ne subsiste plus que le couple d'amants tragiques. Mais, par l'exubérance de la première partie ou par la diversité de la seconde, le récit ne garde rien de la sobriété du conte.

Il a enfun l'ampleur du roman par la diversité de ses décors : Parisienne d'abord (avec un contraste entre le Paris pauvre du jeune intellectuel désargenté et le riche Paris mondain), l'autre a aussi un versant campagnard avec ses épisodes savoyard et aubergnat ; mais, plus encore qu'entre la ville et la campagne, l'opposition se marque entre l'extérieur et l'intérieur, entre les maisons et les jardins (la serre de Raphaël et de Pauline) ou les paysages. La beauté de la nature s'y manifeste, non sans dérision, à un homme proche de la mort.

Pourquoi donc Balzac a-t-il, le 22 janvier 1838, écrit à Mme Hanska : « [...] il y a encore des gens qui s'obstinent à voir un roman dans La Peau de chagrin [...] ? Il ne songe certes pas ici à opposer roman à conte ; la raison d'une telle protestation est sans doute qu'il s'agit d'une œuvre pour ainsi

dire « pré-balzacienne » : le romancier ne trouvera sa formule définitive qu'à partir de 1833, avec Eugénie Grandet, puis Le Père Goriot, Le Contrat de mariage, La Vieille Fille, César Birotteau, bref avec une série de romans sans fantaisique, fondés sur des précisions sociales et économiques plus nettes que celles de La Peau de chagrin : l'autre reste un roman de Balzac en 1831 (n'avait-il pas été à l'époque le seul roman des Romains et contes philosophiques ?), mais ce n'est pas, en 1838, un roman balzacien au sens que ce mot a pris en quelques années ; Balzac, dans l'Abent-propos de La Comédie humaine, préfère l'appeler « fantaisie ».

Il n'en dérive pas moins d'autres antérieures de Balzac pour ce qui est des situations romanesques. La première analogie a été signalée à la fois par Pierre Barbéris et par Marcel Reboussin². Dans un roman de jeunesse, La Dernière Fée, le protagoniste, Abel, est comme Raphaël poussé à la modération par un vieillard (un chimiste), et il est lui aussi pris entre deux femmes qui offrent un contraste absolu, l'une simple et l'autre brillante. La ressemblance s'arrête là : c'est la duchesse de Somerset, et non la pauvre Catherine, qu'il épousera. Une autre similitude est plus nette : elle se trouve dans Les Dangers de l'inconduite (Gobseck). On y découvre l'essentiel des personnages de La Peau de chagrin : le roman est bâti sur les types fournis par la nouvelle, placés dans la lumière neuve que fait jaillir l'existence de la peau, mais situés dans les mêmes relations les uns par rapport aux autres. La similitude de Gobseck et de l'antiquaire a déjà été relevée par Maurice Bardeche³. Ils offrent tous deux quelque chose d'inferral. Très vieux sans que nous sachions leur âge exact, petits et secs, vêtus de noir, le visage pâle et les lèvres minces, ils ont de petits yeux dépourvus de cils — jaunes chez Gobseck, verts chez l'antiquaire ; leur rire ironique est muet ; la défiance leur est habituelle, et ils sont prêts à sortir une arme — pistolets chez Gobseck, stylet chez l'antiquaire — si besoin est. Leur richesse est fabuleuse. Ils épargnent à la fois leur argent et leur énergie.

1. T. I, p. 19.

2. Aux sources de Balzac, p. 231 ; Balzac et le mythe de Tadoro, p. 9-14.

3. Balzac romancier, p. 337.

1. Balzac et le jeu des mois, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 117-127.

2. Lettres à Mme Hanska, t. I, p. 580.

Ainsi se gardent-ils intacts, et donnent-ils l'impression de tenir en réserve une puissance prodigieuse. Connaissances d'hommes, lucides, amers, ils ont sur la société et sur les individus des vues desenchantées. Notons un curieux chassé-croisé : dans Les Dangers de l'inconduite, Gobeck n'est pas juif, alors qu'il le deviendra dans la version de 1835, Le Papa Gobeck; en revanche, l'antiquaire est juif dans le texte original de La Peau de chagrin, et cessera de l'être à partir de la version de 1838.

D'autres traits marquent encore que Les Dangers de l'inconduite ont servi de tremplin à Balzac pour La Peau de chagrin. Raftignac, vengeur, joueur, sans convictions, reprend la figure de Maxime de Trailles; mais il s'agit d'un type assez courant dans le roman depuis le XVIII^e siècle. Il existe des rencontres de termes : Gobeck et son logement sont décrits comme « l'hubère et son rocher¹ »; Raphaël, dans son désir de se libérer de toute tentation, songe en Auvergne : « Devenir une des butires de ce rocher² [...] ». Surtout, le bruyant déjeuner de noces où se rencontrent Derville et le vicomte préfigure assez exactement l'orgie de La Peau de chagrin : la chère somptueuse, les convives délirants dans leur ébriété, le spectacle pitoyable des lieux à la fin du festin, tout y est en moins d'une page³, alors que dans La Peau de chagrin le même thème sera longuement développé. Il s'agit dans un cas d'une nouvelle et dans l'autre d'un roman; mais ce sont surtout la vigueur accrue du relief, l'exacerbation de la tension, qui marquent la substitution du fantastique au réalisme. Balzac, s'il a assisté à des repas de garçons, s'il en a, nous le savons, organisé chez lui, n'a pas pris part à des orgies hors de toute mesure comme celle de La Peau de chagrin. Dans le premier cas il a fait appel à ses souvenirs; dans le second à son imagination; mais l'imagination prenait appui sur les souvenirs, et sur les textes où ils avaient déjà été utilisés.

Le parallélisme des deux amours se retrouve enfin au niveau d'autres personnages et de leur groupement. C'est à travers les jeunes gens (Derville et Raphaël) que le lecteur est informé de l'action. Le premier loge rue des Grès, le second tout à côté :

1. T. II, p. 966.

2. P. 281.

3. T. II, p. 984.

c'est au coin de cette rue qu'il va remplir son pot à eau. Tous deux passent leur doctorat en droit. Le début de leur carrière juridique, telle qu'elle nous est révélée, est une action entreprise par Derville pour sa cliente Mme de Grandien, et par Raphaël pour son père : il s'agit de se faire restituer des biens confisqués par une communauté — une forêt en particulier. Plus tard, les deux jeunes gens verront leur existence transformée, lorsqu'ils rencontreront fortuitement l'étrange vieillard qui leur apportera son aide — Gobeck par le prêt d'une grosse somme, l'antiquaire par le don du talisman. Secours ambigu : Gobeck tire profit de Derville, et la peau provoquera la mort de Raphaël.

D'autres analogies se rencontrent dans les figures de femmes. Si l'on suit l'ordre des événements, dans Les Dangers de l'inconduite, c'est l'aubrier qui fait d'abord connaissance de Fanny Malbaut et de Mme de Restaud; il les décrit à Derville, qui ne les verra que plus tard, dans La Peau de chagrin, Raphaël a connu Pauline, puis Fadora, longtemps avant de pénétrer dans le magasin d'antiquités. Mais, dans le texte, la succession des épisodes est différente : apparaissent au jeune homme, dans les deux amours, d'abord le vieillard, puis la jeune fille, puis la femme du monde. La symétrie subsiste donc. Fanny, « condamnée au travail par le malheur¹ », même une vie humble : elle travaille à broder du linge. Son intérieur est rigoureusement propre; ses vertus et sa pureté sont exprimées par le crucifix accroché à son mur. Pauline, dont le père a disparu, doit elle aussi travailler de ses mains, et brode des écrans; sa maison est parfaitement tenue; elle est une image de la vertu, et fait preuve d'une « résignation religieuse² ». Quant aux femmes du monde, elles sont toutes deux comtesses; nombreux sont les hommes qui leur font la cour; elles vivent somptueusement. Mais elles sont loin d'être sans reproche : Mme de Restaud a un amant, et Fadora, qui maintient divers soupirants autour d'elle, est en réalité, essentiellement, une « femme sans cœur ». Balzac nous les fait voir l'une et l'autre dans leur chambre à coucher. Gobeck, introduit chez Mme de Restaud à son réveil, est frappé par la beauté de ses formes, réveillées grâce au cache-mire qui les couvre. Raphaël, caché dans la chambre de Fadora,

1. T. II, p. 975.

2. P. 162.

la voit aussi demi-nue et parfaite sous sa chemise. Mais, après ce double éblouissement, vient la désillusion : chez l'une et l'autre, les plaisirs et les fatigues ont laissé leur marque, sans détruire entièrement le charme des deux nobles dames.

Dans Les Dangers de l'inconduite, après que l'on a évoqué les deux femmes pour Derville, celui-ci rêve à Mme de Restaud, comme Raphaël à Fédora; mais le lendemain, il ne pensera plus qu'à la pure Fanny; il voudra la connaître, et l'épousera, alors que la comtesse, dont il fera aussi la connaissance, ne lui inspire que dégoût et compassion. La démarche de Raphaël est la même : il n'a prêté aucune attention à Pauline et s'est laissé séduire par Fédora; mais il revoit Pauline, l'aime et décide de l'épouser, alors que Fédora, rencontrée par hasard, n'a plus aucun attrait pour lui. Balzac accentue le parallélisme dans Le Papa Gobseck en 1835 : c'est après qu'elle a fait un héritage que Derville épouse Fanny, de même que Raphaël ne s'éprend de Pauline qu'après qu'elle a recouru sa fortune. Dans les deux œuvres, enfin, les deux femmes sont diamétralement opposées : elles représentent les pôles entre lesquels le jeune homme est obligé de faire son choix. On se trouve ici devant une sorte de figure composée de quatre personnages entre lesquels les rapports restent constants : un jeune homme aux yeux daquel, d'une part, la femme se présente sous le double aspect d'une jeune fille pauvre et vertueuse et d'une riche femme du monde brillante et sans principes, et à qui, d'autre part, un vieillard impénétrable, sagace et inquietant apporte une aide qui n'est pas entièrement désintéressée. Ce schéma reparaitra d'ailleurs avec des modifications dans Le Père Goriot, avec Rastignac entre Vidorine et Mme de Nucingen, et dans Splendeurs et misères des courtisanes, avec Rubempré entre Esther et Clotilde, les deux héros étant conseillés par Vautrin.

VI

Les deux héroïnes, Pauline et Fédora, n'en ont pas moins, pour se rattacher à des types balzaciens déjà affirmés, leur personnalité propre. Fédora a fait l'objet de nombreux commentaires d'ingal intérêt. On ne peut accorder grand crédit à une

affirmation sans preuve de Jean Savant : Vidozq, dans ses *Vrais Mystères de Paris* (1844), aurait décrit sous le nom de comtesse de Roelly la femme réelle qui avait inspiré Fédora, longtemps après en avoir fait le portrait à Balzac, dans une conversation, pour La Peau de chagrin. Plus sérieux pourrait paraître un rapprochement avec un ancien projet de Balzac : en 1823, il avait établi le plan d'un poème intitulé *Fédora*, dont il ne mit en vers que le début : l'héroïne en est une comtesse russe, une jeune, riche et belle veuve, vivant à Paris; elle doit épouser un énigmatique jeune homme. Mais cette héroïne n'est pas une froide coquette. Passant un jour en place de Grève, elle découvre qui est son fiancé : le bourgeois. Elle en meurt. La Fédora de La Peau de chagrin, elle aussi, est russe, riche et belle (tout comme, d'ailleurs, la Fédora d'un vaudouille de Scribe créé en 1828, Yelva ou l'Orpheline); mais elle ne connaît pas l'amour, et ne saurait en mourir. Balzac s'est donc borné à réutiliser les traits les plus extérieurs d'un personnage créé pour une œuvre avortée. Voici des indications plus innédiates, et qui viennent de Balzac lui-même. À la fin de janvier 1833, il écrira à Mme Hanska : « Vous voulez savoir si j'ai rencontré Fédora, si elle est vraie ? Une femme de la froide Russie, la princesse Bagration, passe à Paris pour être le mobile. J'en suis à la septième femme qui, en l'impertinence de s'y reconnaître, elles sont toutes d'un âge mûr. Mme Récamier elle-même a voulu se fœdoriser. Rien de tout cela n'est vrai. J'ai fait Fédora de deux femmes que j'ai connues sans être entré dans leur intimité. L'observation m'a suffi, outre quelques confidences. Il y a aussi de bonnes âmes qui veulent que j'aie courtisé la plus belle des courtisanes de Paris, et que je me sois caché dans ses rideaux. Ce sont des calomnies¹. »

Il est en effet peu probable que Balzac ait songé à la princesse Bagration, veuve depuis 1812, et qui, en 1830, venait de se remarier avec un jeune général anglais; ou à Mme Récamier, qui certes avait repoussé beaucoup d'admirateurs, mais qui était âgée de cinquante-quatre ans en 1831. Selon une récente hypothèse², moins invraisemblable, il aurait eu en vue la princesse

1. Lettres à Mme Hanska, t. I, p. 30.

2. Beth Archer Brombert, *Criftina*, Portraits of a Princess, A. Knopf, New York, 1977, p. 311-322.

Belgiojoso, arrivée à Paris à la fin de mars 1831; elle fit sans tarder grand bruit dans la société, et Balsac la rencontra presque aussitôt¹. Elle avait alors vingt-deux ans, l'âge que paraît Fadora², et jouissait de 80 000 livres de rente, — comme Fadora selon Rastignac³. L'héroïne de Balsac a un type curieusement méridional pour une Russe : des cheveux noirs (au moins dans le texte original, car ils sont devenus bruns par la suite), des « paupières italiennes » et des yeux « mêlés de veinus comme une pierre de Florence⁴ ». Elle est énigmatique comme la belle Italienne, et séparée comme elle de son mari; elle se refuse elle aussi à ses soupirants pour des raisons qui donnent prise à toutes les conjectures. Mais la princesse, quoique riche, avait sa fortune bloquée en Italie, et menait à Paris une vie très modeste; et il serait bien peu vraisemblable que Balsac n'eût pas imaginé tout l'épisode de la « femme sans cœur » avant l'arrivée de la princesse à Paris : elle n'a pu lui fournir que quelques traits précis pour donner vie à un personnage déjà né dans son esprit. Quant à l'aventure avec la courtisane, mentionnée dans la lettre de Balsac, il semble clair que, contrairement à son affirmation, elle ne relève pas de la calomnie. Amédée Piobot, dans un article sur La Peau de chagrin, refusé par Le Temps et envoyé à Balsac, qui pour autant qu'on le sache n'a rien démenti, raconte qu'il a rencontré chez Fadora « le prétendu Raphaël », à savoir Balsac en personne, et qu'il l'a vu se rhabiller dans la chambre de la dame, « derrière les rideaux de sa fenêtre, pour assister indistinctement à son coucher ». Spalberch de Lovenjoul, qui a publié ce texte⁵, a cru pouvoir identifier cette courtisane à Olympe Pélistier, beauté célèbre et peu farouche, maîtresse d'Horace Vernet, d'Engène Sue, et de Rosini dont elle devint la femme légitime. Balsac la connaissait au moment où il écrivait La Peau de chagrin : en juin 1831, elle l'appelait « mon bon Balsac » dans une lettre où elle l'invitait chez elle

1. Il écrivit en 1838 qu'il l'a connue « il y a cinq ans chez Gérard » (*Lettres à Mme Hanska*, t. I, p. 579), mais sa mémoire le trompe sur la date; il aurait dû écrire : « sept ans ».

2. P. 148.

3. P. 146.

4. P. 151.

5. Dans *Une page perdue d'Honoré de Balsac*, Ollendorf, 1903, p. 28.

avec quelques joyeux cōibataires¹. Elle avait une sorte de salon littéraire, de même que chez Fadora « s'étaient toutes les productions romantiques qui ne paraissent pas² ». Balsac fut sans doute son amant (à moins que l'histoire de la chambre à coucher ne dissimule une rebuffade ou un fiasco), et, si l'on en croit les Mémoires du docteur Mènière, lui offrit même de l'épouser. Toutefois, même si cet épisode est vrai, il ne s'ensuit évidemment pas que Fadora soit un portrait d'Olympe, si différente d'elle par tant de côtés.

Pour le physique, il est curieux qu'en Fadora se retrouvent plusieurs traits d'Hélène d'Aligémont, que Balsac avait décrite dans un texte paru en janvier 1831, *Les Deux Rencontres* (aujourd'hui cinquième partie de *La Femme de trente ans*). Aux sourcils « très fournis », à « la blancheur [du] front pur », à « la capotante rondeur des formes » chez Hélène, correspondent chez Fadora les « épais sourcils », « le teint d'une vive blancheur », le « corsage paré [...] des grâces les plus attrayantes ». Indications banales, dira-t-on; il est moins banal qu'Hélène ait « sur la levre supérieure quelques signes de corsage qui figuraient une légère teinte de bistre », et que Fadora ait une « levre supérieure un peu forte et légèrement ombragée³ ». Modèle commun non identifié, ou souvenir de la description d'Hélène dans l'esprit de Balsac au moment où il créait Fadora ? Il est en tout cas étonnant qu'une jeune fille pure mais au caractère ardent, et une jeune femme froide et sans cœur, aient tant de traits physiques communs. Balsac suit moins étroitement qu'il ne l'a dit et qu'on ne l'a répété les enseignements de la physiognomonie.

Au reste, pour l'ensemble du personnage, il est bien probable que plusieurs femmes du monde, aperçues ou connues par Balsac, comme il l'écrivait à Mme Hanska, dans les salons qu'il fréquentait depuis 1830, ont contribué à le créer : il est un type et un symbole. Symbole de Paris, pense Marcel Reboussin. Mais il est plus simple d'admettre la clé, bien proche d'ailleurs, que donne Balsac lui-même, quand il trace, sur son exemplaire

1. *Correspondance*, t. I, p. 540.

2. P. 146.

3. P. 151. *La Femme de trente ans* se trouve au tome II, p. 1158.

personnel, les mots par lesquels se termine aujourd'hui le roman : « [...] c'est, si vous voulez, la Société¹. » Dès 1831, d'ailleurs, Balzac avait fait dire à Châles que Fadora était la « femme sans cœur, type d'une société sans cœur² ». L'expression n'était pas neuve, et François Bidouard³ trouve une image analogue de cette société sous les traits d'une « femme sans cœur » qui apparaît dans *L'Âne mort* et la femme guillotinée de Jules Janin (1829). Quoi qu'il en soit, comme la comtesse de Restaud de laquelle elle procède en partie, comme les courtisanes Aguilina et Euphrasie dans un milieu moins aristocratique, elle semble être également malheureuse, parce que proximière de son existence, de son personnage, des conventions de son milieu; c'est ce que Balzac suggère sans s'y attarder.

Balzac a écrit le 5 octobre 1831 à la marquise de Castries : « Pour moi, Pauline existe, et plus belle même. Si j'en ai fait une illusion, ce fut pour ne rendre personne maître de mon secret⁴. » Son intention était peut-être de suggérer à la destinataire qu'il s'agissait d'elle, ce qui n'était certes pas le cas. Mais s'il pensait vraiment à quelqu'un, c'était peut-être à Mme de Berry, qui a partiellement inspiré tant d'héroïnes de La Comédie humaine; son image figure dans l'épilogue de *La Peau de chagrin*, comme un message destiné à elle seule : on y voit un jeune homme s'embarquer à Tours avec une jolie femme. Or Mme de Berry et Balzac s'étaient embarqués à Tours pour Nantes en juin 1830. C'est elle dont le dévouement total et passionné anime Pauline Gaudin, comme dans Louis Lambert Pauline Salomon de Villenoix. Il reste que les deux Pauline sont bien difficilement superposables à Laure de Berry, qui avait vingt-deux ans de plus que Balzac, qui était mariée à un homme qu'elle n'aimait pas et qu'elle méprisait, et qui avait eu longtemps en Campi un amant adoré, père de la plupart de ses nombreux enfants. Elle fut pour Balzac à la fois une maîtresse, une mère et une éducatrice. Pauline voit au contraire Raphaël contribuer à faire son éducation. Elle a huit

ans de moins que lui; elle ne sera sa maîtresse qu'à la fin du roman, et son rôle, au début, est celui d'un ange gardien et d'une sœur bien plus que d'une mère.

Pauline s'inscrit d'autre part dans une série de jeunes filles créées par Balzac. C'est d'abord Catherine dans *La Dernière Fée*, jeune villageoise amoureuse du héros Abel, et accablée de voir qu'il ne l'aime que comme une sœur. C'est ensuite Fanny Mahaut dans *Les Dangers de l'inconduite*. Catherine vit avec son père, Fanny est seule. Mais, dans les mêmes Scènes de la vie privée de 1830 où apparaît Fanny, Balzac crée Caroline Crochard, personnage de *La Femme vertueuse* (Une double famille), qui, comme Pauline, habite avec sa mère. Caroline est une jeune et charmante brodeuse, fille d'un colonel mort dans les guerres de l'Empire. Pour subsister, sa mère et elle sont contraintes de travailler. Elle rencontre un inconnu distingué, plus âgé qu'elle, et tombe amoureuse de lui. Après avoir été son protecteur, il devient son amant. Elle est désormais à l'aïse, et se fait appeler Mlle de Bellefeuille. Elle annonce bien Pauline, qui porte un prénom d'une consonance finale analogue, qui est fille d'un officier supérieur disparu à la Bérésina, et qui aide sa mère à tenir une pension, tout en travaillant de ses mains à pendre des écrans; on la voit aussi conduire, et broder une bourse. Elle aime Raphaël, deviendra sa maîtresse, et, après avoir retrouvé sa fortune, elle sera appelée Mlle de Wittsman. La lignée se poursuivra dans *La Bourse* avec Adélaïde de Rouille, qui, elle encore, vit avec sa mère, venue d'arrival, et qui brode une bourse; et dans *Le Père Goriot* avec Victorine Taillefer, flangée de sa vieille cousine Mme Courte. Pauline, maillon d'une chaîne continue, apparaît elle aussi comme un personnage type, né peut-être d'un ou de plusieurs modèles inconnus, mais devenu l'image constante de la femme qui a un cœur — l'impre de Fadora.

Autre constante littéraire, à relever encore à propos de Pauline, et qui apparaît comme un trait particulier de l'érotique balzacienne : le rôle du théâtre comme catalyseur de l'amour. Que de coups de fouate ont éclaté au théâtre dans *La Comédie humaine* ! Les trois premiers, bien antérieurs à la rencontre de Lacinie et de Coralie dans *Illusions perdues*, se suivent de près : dans *Sarrasine* en 1830, dans *La Peau de*

1. P. 294.

2. Voir l'introduction aux *Romans et contes philosophiques*, p. 1189.

3. Op. cit., p. 211.

4. *Correspondance*, t. I, p. 592.

chagrin en 1831, dans Louis Lambert en 1832. Dans les trois cas, le héros (Sarrasine, Raphaël, Lambert) se trouve inopinément au théâtre en présence d'une femme qu'il ne connaît pas (ou, dans La Peau de chagrin, qu'il ne croit pas connaître) : une cantatrice dans Sarrasine; une spectatrice toute proche dans les deux autres textes. La réaction est instantanée et d'une étrange violence. Sarrasine a peine à réprimer son impulsion de s'élançer sur la scène; Lambert songe à tuer le compagnon de l'inconnue; Raphaël est « pétrifié », et ne peut que s'écrier : « Pauline ! »; elle s'enfuit, il reste seul; mais, « ne pouvant comprendre une seule phrase de musique, étouffant dans cette salle, le cœur plein, il sortit et revint chez lui¹ ». De même, Sarrasine et Lambert, trop bouleversés pour demeurer là, désertent la salle.

Quel sens donner à ces chocs ? Supposer qu'ils ont une commune origine autobiographique ne ferait que déplacer le problème : pourquoi cette réaction chez Balzac ? Peut-être fait-il relier le théâtre à l'argent. C'est là que Raphaël avait auparavant vu Fadora et avait tenté de lui plaire; elle incarnait la richesse et le luxe, dont Pauline était dépourvue. Mais quand Raphaël retrouve Pauline, elle est riche, vêtue avec un goût exquis; Fadora est jalouse d'elle. Et Raphaël ne peut éprouver de désir pour une femme que dans un décor raffiné, ses premiers élans, lorsqu'il devient le maître de la peau, mêlent d'ailleurs le désir d'argent et le désir d'amour de façon très significative. Hors du confort, des riches toilettes, des aménagements de choix, de la domesticité nombreuse, que procure la fortune, il n'est pas pour Raphaël de passion concevable. L'homme doit pouvoir être fier, devant la société la plus choisie, de la femme qu'il aime. L'apparence a la même valeur que l'essentiel. Or le théâtre n'est-il pas l'endroit où compte avant tout le paratru, aussi bien sur scène, où les comédiens tiennent le rôle d'autrui, que dans l'assistance où se joue une parade sociale ? Pour autant que l'amour, pour Balzac, soit suspendu au faste que confère l'argent, le théâtre est le lieu où l'amour éclate avec le plus de violence. Aussi est-ce là que, dans La Peau de chagrin, s'accomplit l'opération magique qui surajoute au personnage

1. P. 226, 227; Sarrasine, t. VI, p. 1060, 1061; Louis Lambert, t. XI.

d'un ange-seur celui d'une maîtresse dispensatrice de gloire en même temps que de plaisir. Pauline exerce dès lors sur Raphaël la même attirance sensuelle qu'exerçait Fadora. Et, pour souligner cette transmutation, la scène qui se déroule dans la chambre de Fadora, lieu d'exaspération frustrée de la chair, trouve son pendant avec l'épisode où Pauline se cache dans le lit de Raphaël et où leur amour s'accomplit pleinement.

VII

L'action et les personnages sont mis en valeur par l'emploi d'une allure extrêmement capricieuse. Dès 1831, par la plume de Pilarète Chasles, Balzac, dans l'Introduction aux Romans et contes philosophiques, déclarait qu'il avait « voulu, comme feu Rabelais, formuler la vie humaine et résumer son époque dans un livre de fantaisie, épopée, satire, roman, conte, histoire, drame, fable aux mille couleurs¹ ». Même si on fait la part de l'exagération rhétorique du temps, l'ambition multiple du propos demeure. Et, dans une écriture particulièrement travaillée, Balzac a fait passer, selon une esthétique des contrastes par laquelle il s'affirme clairement romantique, des colorations très divers. Il a tout d'abord la volonté d'écrire — comme au même moment Hugo avec Notre-Dame de Paris — un roman poétique. Nombre d'épisodes (la salle de jeu, le magasin d'antiquités et l'antiquaire, l'orgie, l'amour de Pauline pour Raphaël) constituent, par le ton, le vocabulaire, parfois le rythme et le jaillissement, de véritables morceaux de poésie. Les mots poète, poème, poésie, poétique, poétiquement, se rencontrent près de cinquante fois dans l'œuvre, dont plus de trente dans la première partie. Raphaël lui-même est plus de trente fois présenté comme poète, soit que Balzac le désigne ainsi, soit qu'il mette dans sa bouche des expressions qui sont véritablement jaillies d'une imagination de poète. Les romantiques, il est vrai, donnaient au mot poète une acception très large : non seulement Pauline, mais aussi Emile et même les

1. P. 1190.

savants Planchette et Camérista ont quelque chose de poétique. Un type de poésie s'affirme plus particulièrement dans le roman : celui de la poésie orientale. L'Orient était à la base de l'œuvre. Balsac a noté dans son album Pensées, sujets, fragments : « L'invention d'une peau qui représente la vie. Conte oriental¹. » Entendait-il par là qu'il avait découvert ce thème dans un conte oriental ? Nul n'a retrouvé un tel modèle, et les rares hypothèses formulées sur ce point sont peu satisfaisantes. Balsac voulait-il plutôt dire qu'il voyait, dans son invention de la peau, le germe d'une œuvre écrite dans le style de ces contes orientaux qu'il admirait — qu'il s'agit des Mille et une Nuits, où figurent des objets magiques comme la lampe d'Aladin, ou de leurs imitations modernes ? Peu importe. L'Orient est sans cesse présent dans le roman. L'introduction signée de Chasles relève d'abord une allure et une atmosphère comparables à celles des récits orientaux : « Ce livre a tout l'intérêt d'un conte arabe, on la fêerie et le scepticisme se donnent la main, où des observations réelles et pleines de finesse sont enfermées dans un cercle de magie. » Expression symbolique d'une philosophie fataliste dont l'Orient est le berceau, la peau a l'Orient pour origine et porte une inscription orientale; le naturaliste Lavrille multiplie à son propos les remarques sur la langue turque, la Perse, le Tibet, la Tartarie, la mer Rouge. Le magasin d'où elle vient regorge d'objets égyptiens, turcs, indous, chinois. Dès l'épisode initial, Balsac remarque : « L'amoureux veut mettre sa maîtresse dans la soie, la recevoir d'un mouleux tiasu d'Orient² [...] » L'orgie est « une fêerie digne d'un conte oriental »; les courtisanes forment un « sérail », une « troupe d'esclaves orientales³ ». Raphaël (dont la fortune viendra de Calcutta, comme celle de Pauline viendra des Indes) est un « Amant efféminé de la paresse orientale⁴ »; il rêve à la Chine et fume le bouka; il proclame qu'aux « hommes supérieurs, il faut des femmes orientales⁵ » et évoque devant Eudora

1. Œuvres complètes, Club de l'Honnête Homme, 2^e éd., t. XXIV, 1971, p. 669.

2. P. 1191.

3. P. 60.

4. P. 107 et 110.

5. P. 139.

6. P. 133.

« des odalisques dignes du sérail¹ ». Il admire chez elle les « plus désirables créations d'un luxe orientale² »; cette belle Russe — et pour Balsac la Russie n'est pas l'Occident — porte un beret oriental³. Le lecteur pourra enfin relever dans le texte des allusions particulièrement nombreuses à divers épisodes de la Bible, qui est pour Balsac un livre avant tout oriental. L'Orient, dans toute la première partie, crée un climat sensuel, alternativement languissant et passionné. Le passage concernant La Peau de chagrin, dans l'Avant-propos de La Comédie humaine, évoquera d'ailleurs sa « fantaisie presque orientale⁴ ».

Une autre coloration, absolument opposée, naît du souvenir de Rabelais, dont Balsac, vers 1831, est tout imprégné. Zéro, le récit évoqué plus haut, est signé Alcofribas. Les fragments des premiers contes drolatiques ont paru, et toute une série suivra à la fin de 1831 et en 1832. On a vu qu'en annonçant La Peau de chagrin dans sa neuvième Lettre sur Paris, c'est Rabelais que Balsac désigne comme son maître. Le roman est truffé de références à Gargantua, à la diue bouteille, à Panurge. Encore le texte actuel a-t-il été élagué sur ce point : les lettres de l'édition originale pouvaient y lire une énumération de monnaies par l'antiquaire, imprimée selon une disposition typographique cultivée par Rabelais; la « moralité » finale contenait une citation imaginaire de Rabelais sur les Thélémies, et tout un développement sur Rabelais⁵; on relève encore des allusions analogues dans la préface, et dans l'introduction signée de Chasles. D'autres éléments se rattachent à la même signée de Chasles. D'autres éléments se rattachent à la même verve bouffonne : des allusions à Sterne et en particulier à Tristram Shandy (il y en a quatre, si l'on compte le dessin qui sert d'épigraphe au roman); des allusions à Henry Monnier, qui non seulement assiste à l'orgie sous le masque de Bixion — le personnage s'appelait originellement Henri — et y déploie ses talents d'imitateur, mais encore semble avoir inspiré une silhouette exaltée dans le goût de ses scènes populaires,

1. P. 188.

2. P. 171.

3. P. 186.

4. T. I, p. 19.

5. Voir var. 1, p. 294.

celle du vieux Jonathan, avec ses ties de langage (« une supposition ») et ses fautes de français (« vergète », « inconciliable », « cela est comenu singulièrement »). Ainsi Balsac compense-t-il la coloration volapukenne et un peu irrègle de l'Orient par une verbeur réaliste qui produit un jaillissement de vie. Au sérieux, au tragique, au passionné, s'oppose ici le « goguenard » : le mot revient cinq fois dans l'œuvre, appliqué à Raphaël, au bramine auquel prvoient la peau, et même à Dieu.

Mais si la veine orientale et la veine rabelaisienne s'équilibrent, elles sont loin d'être toujours séparées : Balsac les a souvent associées, afin de lier étroitement la volapuké mystérieuse au triomphe de la santé et du rire. Ce sont là deux modes de l'érotique balzacienne. Et cet aspect de son œuvre était fort sensible pour le lecteur de 1831. Si Sainte-Beuve affectait le dégoût devant ce livre « fétide et putride¹ », c'est qu'il était, pour l'époque, fort osé : trois allusions à Priape en vingt pages, les scènes de la fin de l'orgie, Eadora épée au lit, Pauline qui s'y cache pour surprendre Raphaël, le héros dont le dernier soupir semble bien survenir en plein orgasme, tout cela était assez scandaleux ; encore, sur les rapports de Pauline et de Raphaël, Balsac a-t-il gogé par la suite quelques prévisions ; en revanche il a rajouté, dans les conversations et la description de l'orgie, quelques plaisanteries grivoises² au texte original. Le lyrisme vigoureusement charnel qui imprègne La Peau de chagrin détermine la poésie du roman autant que le fantastique et que l'Orient.

La Peau de chagrin reste à part dans l'ensemble de la production balzacienne : lorsque l'écrivain inventera son système de répartition des personnages, les protagonistes de ce roman ne seront à peu près jamais réutilisés dans les nombreuses autres œuvres dont l'action se situe dans la même période. Raphaël sera peut-être, en 1835, le narrateur de Profil de marquise (Étude de femme), pour disparaître dans l'édition Furne au profit de Bianchon ; il figure dans Les Martyrs ignorés en 1836 ; encore, dans les deux cas, le lecteur ne

connaît-il que son prénom, et il pourrait s'agir d'un autre personnage, d'autant que le Raphaël des Martyrs ignorés ne coïncide pas parfaitement avec celui de La Peau de chagrin ; le dessin fantastique de ce dernier semble le mettre à part. Balsac a parfois décidé de faire reparaitre Eadora dans d'autres romans : elle figure épisodiquement dans le texte original du Père Goriot et de La Fleur des pois (Le Contrat de mariage), ainsi que dans l'édition de 1835 de Sarrasine. Mais, pour l'édition Furne, elle a été dans les trois cas remplacée par d'autres. Quant à Pauline, type trop poétique pour donner une impression totale de réel (ce que souligne d'ailleurs la conclusion de La Peau de chagrin), on ne la verra jamais ailleurs dans La Comédie humaine. C'est également le cas de l'antiquaire. Le symbolisme de ces personnages ne leur confèrerait pas une vraisemblance de même nature que celle de toute la société des Études de mœurs, si ancrée dans le réel.

Telle est cette œuvre où se confrontent et parfois se heurtent une réalité qui est agressivement de son temps — au point qu'au bout d'un siècle et demi, cet aspect s'est quelque peu éroulé pour le lecteur — et une vue du monde agressivement intemporelle, dont la nature philosophique s'étale parfois avec indiscrétion. Mais la force essentielle du roman n'en souffre pas, tant l'élan juvénile qui a poussé Balsac à s'y déverser tout entier, jusque dans ses contradictions, porte l'empreinte puissante de celui qui allait élaborer cette cathédrale qu'est La Comédie humaine, et dont La Peau de chagrin est le porche.

PIERRE CITRON.

1. Voir l'Histoire du texte, n. 3, p. 1225.
2. P. 204, 208.