

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOGÍA
GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES

Trabajo de Fin de Grado



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**Une approche du fantastique
dans la *Comédie Humaine* de
Balzac**

Autora: Sara Simón de la Fuente

Tutora: María Teresa Lozano Sampedro

Salamanca, 2015

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOGÍA
GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES

Trabajo de Fin de Grado



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**Une approche du fantastique
dans la *Comédie Humaine* de
Balzac**

Autora: Sara Simón de la Fuente

Tutora: María Teresa Lozano Sampedro

Salamanca, 2015

Resumen

El objetivo de este estudio consiste en explorar parcialmente tanto la obra fantástica de Balzac como las principales características de esta obra, que no por ser fantástica deja de ser ni realista ni filosófica, como todo relato de Balzac. Este estudio se centra para ello en seis obras, de las cuales sólo una es muy conocida, estando las demás relegadas a un segundo plano en lo que respecta a su mediatización. Estos relatos son: *Les Martyrs ignorés*, *Le réquisitionnaire*, *L'élixir de longue vie*, *Melmoth réconcilié*, *L'Auberge rouge* y *La Peau de chagrin*.

Palabras clave: Balzac; *Comedia Humana*; *Estudios filosóficos*; género fantástico; poder del pensamiento.

Abstract

The objective of this study consist in make known the literary fantastic work of Balzac likewise the principle characteristics of this literary work, which not for be a fantastic literature is not a realistic or a philosophic literature, like every literary work of Balzac. In that way, this study is focused in six books, which only one is well-known, being the rest in a second way of knowledge. These stories are: *Les Martyrs ignorés*, *Le réquisitionnaire*, *L'élixir de longue vie*, *Melmoth réconcilié*, *L'Auberge rouge* and *La Peau de chagrin*.

Key words: Balzac; *The Human Comedy*; *Philosophical Studies*; fantastic genre; power of thought.

Sommaire

0. Introduction	1
1. Le récit fantastique	2
2. Le récit fantastique chez Balzac	5
2.1. <i>Les Martyrs ignorés</i>	5
2.2. <i>Le Réquisitionnaire</i>	8
2.3. <i>L'Élixir de longue vie</i>	12
2.4. <i>Melmoth réconcilié</i>	17
2.5. <i>L'Auberge rouge</i>	22
2.6. <i>La Peau de chagrin</i>	25
3. Spécificités du récit fantastique de Balzac	29
4. Conclusion	31
Références bibliographiques	33

0. Introduction

Né à Tours en 1799, Balzac est connu et reconnu au monde entier comme un auteur appartenant au Romantisme et au Réalisme. Même si l'on fait coïncider traditionnellement la date de sa mort, 1850, avec la fin du Romantisme, ce sont ses aspects réalistes qui ont été très souvent l'objet des études littéraires. Balzac a vécu dans un XIX^e Siècle où l'esprit scientifique et le positivisme étaient dans le summum de leur puissance et toujours présents dans les récits des plus grands écrivains de l'époque. Lui-même est apprécié comme l'un des auteurs réalistes les plus importants, non seulement en France mais à l'échelle mondiale, à cause de sa *Comédie Humaine* et de la philosophie et la science dont toute son œuvre est imprégnée. Son côté fantastique est moins connu, mais n'est pas pour autant moins important ni moins remarquable du point de vue créatif. Ces deux facettes de l'auteur semblent ne pas pouvoir aller ensemble, car ou bien on est réaliste ou bien on est fantastique, mais la grande habileté de Balzac consiste à réunir les deux et à créer de cette manière des récits qui, étant brefs ou longs, sont imbibés d'un fantastique capable d'exprimer à la perfection la philosophie balzacienne, toujours présente dans son œuvre.

On ne peut pas oublier l'influence allemande sur la littérature française à partir de la traduction, en 1829, des Contes d'Hoffmann, qui ont connu bientôt une grande diffusion. L'œuvre d'Hoffmann, « inventeur » du terme « fantastique », trouvera un admirable continuateur non seulement en Balzac, mais dans l'œuvre d'autres grands écrivains comme Nodier, Théophile Gautier ou Prosper Mérimée et, après eux, le genre continuera de la main de Maupassant ou de Villiers de L'Isle-Adam, entre autres.

En tout cas, est-ce qu'on peut séparer le réalisme et le fantastique ? C'est à partir de cette question que nous devons commencer à développer notre réflexion sur l'œuvre fantastique de Balzac pour en arriver à une conclusion sur l'auteur et sur son art. Et c'est à cause de cette même question que nous allons analyser brièvement une partie des récits fantastiques de l'auteur pour dévoiler

quelle est la portée du fantastique dans son œuvre et comment il est capable de concilier fantaisie et philosophie.

Pour ce faire, nous avons sélectionné six récits balzaciens fantastiques, appartenant aux *Études Philosophiques* (que Balzac même identifiait avec “les causes”)¹. Nous commencerons notre parcours par le récit le plus méconnu, entre autres choses parce qu’il reste inachevé -*Les Martyrs ignorés*- en continuant par *Le Réquisitionnaire*, *Melmoth réconcilié*, *L’Élixir de longue vie* et *L’Auberge rouge*, et en finissant par un roman qui, dans le domaine du fantastique, est peut-être le récit le plus important ou du moins le plus connu : *La Peau de chagrin*. Notons, en outre, que tous ces récits, et toutes les *Études Philosophiques*, ont été publiés entre 1830 et 1835, ce qui leur confère, en plus, une proximité temporelle en ce qui concerne leur création. Et, même si les dates ne sont pas très significatives dans l’ensemble de *La Comédie humaine*, il est important de signaler que ces récits s’inscrivent à l’époque du plein apogée de l’influence d’Hoffmann en France. Mais, pourquoi nous avons choisi ces récits entre tous les textes fantastiques de l’auteur? À part notre attachement personnel à ces récits en particulier, notre choix se justifie en considérant que nous allons nous centrer sur deux aspects fondamentaux du fantastique balzacien qui apparaissent très explicitement dans ces récits : la pensée qui tue et le pacte démoniaque. Évidemment, ce ne sont pas les seuls récits que l’on pourrait analyser. Nous ferons allusion à d’autres textes au long de notre parcours. Mais, sans prétendre à l’exhaustivité, nous limiterons notre analyse à ces six récits, les plus représentatifs des aspects qui constituent l’objectif de la présente étude.

1. Le récit fantastique

Dès que le récit fantastique est apparu dans l’univers littéraire il y a eu de grandes contraintes pour arriver à une précision claire du terme, de telle manière que c’est presque impossible de trouver une définition unique de ce

¹ Ainsi le signale Félix Davin dans son Introduction aux *Études philosophiques*.

genre littéraire. Chaque auteur et chaque spécialiste donne des renseignements différents pour le définir et la conclusion à laquelle nous pouvons arriver à partir de cela, c'est qu'il n'existe pas vraiment une seule définition, comme il n'existe pas une seule conception du genre ; chaque auteur l'interprète à sa façon et le fait sien, avec des caractéristiques qui sont toujours propres du genre mais qui sont susceptibles de diverses interprétations subjectives. Cette grande variété conceptuelle empêche ainsi la formulation d'une définition unique.

Nous allons adopter dans la présente étude deux conceptions du fantastique qui, tout en différant partiellement, se complètent, nous permettant de donner une définition approximative de ce genre ainsi que d'établir les principes fondamentaux de toute littérature fantastique.

La première de ces conceptions est celle donnée par Todorov dans son *Introducción a la literatura fantástica* où, après une profonde réflexion sur de nombreuses études, l'auteur nous offre sa vision de ce genre.

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (Todorov, 1982 : 34).

Le fantastique serait ainsi « la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural » (Todorov, 1982 : 34), un doute expérimenté par le protagoniste mais que nous, en tant que lecteurs, nous ressentons également, car l'effet du fantastique ne serait pas possible sans la coopération du lecteur. « Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. » (Todorov, 1982: 41).

Cette conception du fantastique, nous devons la compléter avec celle que nous trouvons chez Louis Vax, pour qui, en outre « Lo fantástico está ligado con el escándalo; es preciso que creamos lo increíble ». (Vax, 1973: 9). En plus, Vax

nous fait comprendre que « En las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran ». (Vax, 1973 : 11)².

Ainsi, dans le monde des récits fantastiques, nous ne nous trouvons pas dans un univers parallèle, mais dans notre propre univers, qui éprouve une métamorphose, tout en donnant lieu à des faits inexplicables par la raison mais que nous pouvons imaginer comme réels tout de même. C'est « l'inquiétante étrangeté » freudienne qui, comme Denis Mellier le signale, consiste dans un « non-familier, pourtant familier de fait » (Mellier, 1999 : 396), ce qui, pour lui, « exclut, de fait, le complet inconnu et suppose au contraire l'événement de la (re)connaissance » (Mellier, 1999 : 396). Autrement dit, le fantastique éveille en nous des puissances latentes à l'intérieur de notre être.

El **relato fantástico** encuentra por lo tanto su plena justificación porque da forma artística a la problemática de la escisión interior (que genera los temas del **Doble**), al misterio de la seducción y del enigma del Mal (que genera el tema del pacto **diabólico**, el tema de las fuerzas que encarnan el Mal, etc.), a las aspiraciones, inquietudes, sueños, miedos o angustias, etc. que deja de lado la perspectiva estrictamente racionalista y positiva del mundo. Por eso ejerce una especial fascinación y adquiere un poder de iluminación de lo oculto, de catarsis liberadora, de exorcismo de las obsesiones ancestrales del ser humano. Encarna así, en una historia misteriosa inventada por la imaginación creadora, las vivencias y aspiraciones más inefables y los interrogantes metafísico-espirituales que surgen de lo más profundo del alma humana. (Herrero, 2000 : 52)³.

Après cet exposé général de ce que nous concevons par récit fantastique, il faut souligner que, normalement, ce type de littérature présente des caractéristiques communes en ce qui concerne le temps, l'espace, le narrateur... Évidemment, tout peut se modifier et chaque auteur va créer son histoire dans une atmosphère unique, mais très fréquemment ils coïncident quand ils situent l'acte fantastique, raconté à la première personne, la nuit, une nuit qui est souvent d'automne ou d'hiver. Tout se passe, en plus, dans des endroits solitaires, sombres, silencieux... On conçoit de cette manière, et à l'aide de

² Cette affirmation renvoie évidemment à la thématique du « double », que nous n'approfondirons pas même si, comme nous le verrons plus tard, elle n'est pas complètement absente de certains récits qui seront l'objet de notre étude.

³ C'est l'auteur qui souligne.

l'utilisation plus ou moins évidente de l'hyperbole, de la métaphore et de la comparaison, des mots en relation avec la peur ou le mystère, des modalisateurs d'incertitude, des ellipses, etc. On conçoit, alors, tout un cadre qui, appartenant au monde réel, nous échappe, mais que nous pouvons tout de même concevoir. Et c'est justement cela la magnificence du fantastique et ce qui attire tant d'adeptes au genre.

2. Le récit fantastique chez Balzac

2.1. *Les Martyrs ignorés*

Pendant un instant, je crus être dans une grande plaine, à la nuit. Aux lueurs indécises des étoiles et de la lune, je voyais les ombres des malheureux à qui la vie avait été rendue odieuse par des tortures morales, se levant de leurs tombes et criant justice... (Balzac, 1981 : 751).

Café Voltaire⁴, à Paris. Un groupe de savants réunis sont chargés d'exposer leurs théories – voire des théories de Balzac – soit à travers leurs propres mots, soit en racontant une histoire. L'un raconte une histoire d'un portier chauve qui devient fou à cause qu'on se moque toujours de lui en lui disant qu'il a des cheveux ; un autre rapporte l'histoire d'une femme qui n'est morte que par une railleuse menace de son mari ; un sabre de carton utilisé par des acteurs de comédie sera l'arme homicide dans une autre des histoires mentionnées par les savants ; un autre de ces savants, l'Allemand Tschoërn, raconte comment un chimiste avait enfermé l'âme de « peut-être un cordonnier politique » (Balzac, 1981 : 738) dans une fiole, lui faisant devenir fou ; une dernière histoire traite sur un vieux médecin, un médecin qui donne les clefs de ces récits comme de la pensée de Balzac et d'une grande partie de l'œuvre littéraire et philosophique de ce dernier :

La pensée est plus puissante que ne l'est le corps, elle le mange, l'absorbe et le détruit ; la pensée est le plus violent de tous les agents de destruction, elle est le

⁴ Le Café Voltaire de Paris était, à l'époque, un salon très fréquenté par Balzac comme par toute sorte d'artistes et d'étudiants en général. Situé à la place de l'Odéon, ce célèbre café continue à être l'un des plus prestigieux de tout Paris, notamment à cause de son histoire et des grands artistes qui y ont créé ou situé leurs œuvres.

véritable ange exterminateur de l'humanité, qu'elle tue et vivifie, car elle vivifie et tue. (Balzac, 1981 : 744).

C'est ainsi que, comme il dit ensuite « la durée de la vie est en raison de la force que l'individu peut opposer à la pensée ; le point d'appui est le tempérament » (Balzac, 1981 : 744). Cette affirmation, qui reste de cette manière un peu floue, se comprend parfaitement grâce aux mots suivants de Physidor, le jeune médecin qui est en train de raconter la dernière histoire de ce petit recueil, celle qui parle sur un vieux médecin qui va dévoiler les clefs de la pensée balzacienne :

Savez-vous ce que j'entends par penser? Les passions, les vices, les occupations extrêmes, les douleurs, les plaisirs sont des torrents de pensées. Réunissez sur un point donné quelques idées violentes, un homme est tué par elles comme s'il recevait un coup de poignard. (Balzac, 1981: 744).

Nous venons de dévoiler alors, non seulement les motifs fantastiques que nous trouvons dans ce récit et la théorie qui rassemble toutes les histoires qui intègrent *Les Martyrs ignorés* (1837)⁵, mais l'une des théories balzaciennes les plus importantes et qui donne une cohésion à la grande majorité des récits fantastiques de l'auteur. Nous avons dévoilé de cette manière la thèse principale non seulement de l'œuvre fantastique de Balzac mais aussi de ses *Études Philosophiques*, fait qui peut paraître un peu surprenant puisque ce travail ne fait que commencer et que sa thèse fondamentale est déjà exposée. Cependant, la raison de commencer par étudier ce récit et dévoiler le mystère de la pensée meurtrière si tôt dans cet exposé est simple : ce récit inachevé des *Martyrs ignorés* est celui que le propre Balzac allait mettre en tête de ses *Études Philosophiques*, de manière que le premier récit expliquerait par lui-même tous les autres et les lecteurs pourraient les comprendre beaucoup mieux, puisque celui-ci en donnerait la clé, comme le signale Madeleine Ambrière-Fargeaud dans son introduction aux *Martyrs ignorés* : « Il attachait même une telle importance à

⁵ Une analyse en détail de toutes ces histoires, très intéressantes en tant qu'elles constituent de vrais micro-récits fantastiques à la thématique variée, dépasserait les limites de notre brève étude.

cette œuvre, qu'il l'avait placée, dans ce Catalogue, en tête de ses Études Philosophiques » (Ambrière-Fargeaud, 1981 : 703)⁶.

Nous nous trouvons de la sorte devant un texte qui, comme Amblard l'a signalé⁷, est « composé de plusieurs récits, pour montrer que l'influence d'un sentiment ou d'une préoccupation excessive sur l'individu ne se manifeste pas exceptionnellement, mais très souvent » (Amblard, 1972 : 187). Et cela n'a normalement qu'une fin malheureuse, qui est très souvent la mort, mais aussi la folie. Cependant, il faut tenir compte d'une importante affirmation de M. Bardèche :

Ces dénouements tragiques ne sont pas seulement possibles lorsqu'il s'agit de malades que leur état dispose à une émotion fatale, ils peuvent aussi être provoqués. Avec de la patience, du machiavélisme, on peut faire d'un homme parfaitement normal la victime d'une idée fixe ; on peut diriger son imagination, faire naître pour lui des fantômes, le conduire ainsi à l'hôpital ou à l'asile, quelquefois le faire mourir de ce poison glissé en lui [...] Entre les mains des gens habiles, ou simplement imprudents, l'imagination de ces victimes a été pour eux une arme mortelle. (Bardèche, 1964 : 23).

En outre, ces crimes qui étant vraiment des crimes par la pensée ne le sont pas d'après la justice humaine⁸, ne sont pas condamnables par celle-ci et restent toujours sans autre punition que celle que leur conscience dicte aux "criminels", si toutefois cela se produit, comme l'annonce le titre *Les Martyrs ignorés* et comme se charge d'affirmer dans le texte Physidor à travers ces mots :

La pensée serait-elle donc une force vive ? me disais-je. Puis, en jetant un coup d'œil par la fenêtre sur la société toute entière, j'aperçus bien d'autres martyrs. Mes réflexions me montraient un immense défaut dans les lois humaines, une lacune effroyable, celle des crimes purement moraux contre lesquels il n'existe aucune répression, qui ne laissent point de traces, insaisissables comme la pensée. (Balzac, 1981 : 750).

Puis, il ne faut pas oublier la magnifique présentation des personnages, ainsi que du cadre spatio-temporel, que Balzac fait tout au commencement du récit, introduisant un à un, comme dans une pièce de théâtre, tous nos narrateurs dans cette soirée de décembre 1827. L'auteur y fait une vraie

⁶ En 1845, Balzac publia le « Catalogue des ouvrages que contiendra *La Comédie humaine* ».

⁷ Dans son étude sur l'œuvre fantastique de Balzac, M. C. Amblard fait une analyse approfondie des *Martyrs ignorés*.

⁸ Sous cette perspective, il existe un rapport indéniable entre *Les Martyrs ignorés* et le conte *L'Auberge rouge*, que nous aborderons dans le point 2.5 de notre étude.

peinture, avec un luxe de détails qui vont de l'apparence extérieure aux idéologies et la philosophie qu'ils défendent, tout en passant par le statut économique de chacun, un renseignement très curieux, car c'est grâce à cela que nous nous rendons compte que tout savant est pauvre, économiquement parlant, puisque de tous ces personnages aucun n'a de l'argent.

Retenons en tout cas ce qui est le plus important dans ce récit : le fait que, dans *Les Martyrs ignorés*, Balzac nous montre sa propre théorie sur l'action de la pensée, théorie que le lecteur y trouve très explicitement exposée.

2.2. Le Réquisitionnaire

Ce qu'il faut signaler tout d'abord quand nous abordons l'étude ou même la lecture du *Réquisitionnaire* (1831), c'est la citation en exergue avec laquelle commence cette brève narration, appartenant à un roman de Balzac, beaucoup plus connu, intitulé *Louis Lambert*⁹ (1832), ce qui met les deux récits en relation. Ainsi, c'est avec les mots de *Louis Lambert* que Balzac commence ce récit et qu'il en fait, en plus, un résumé de ce que nous allons lire par la suite.

[...] tantôt ils lui voyaient, par un phénomène de vision ou de locomotion, abolir l'espace dans ses deux modes de Temps et de Distance dont l'un est l'espace intellectuel, et l'autre l'espace physique. (Balzac, 1845 : 89).

La relation entre des romans ou des récits est, d'ailleurs, très fréquente dans *La Comédie Humaine*, puisqu'il y a souvent des personnages qui reviennent, des échos d'autres récits qui entrent en scène très subtilement et, surtout, la philosophie balzacienne, qui est toujours présente ; réalité que Thierry Bodin met en relief avec ces mots dans son *Introduction au Réquisitionnaire* :

Sans aucun "personnage reparaissant", ce conte semble comme isolé dans l'ensemble de *La Comédie Humaine*. Et pourtant, par les souvenirs qu'il réveille, par les questions qu'il pose, par son sujet et par sa forme, il permet d'évoquer un grand nombre d'aspects de la création balzacienne. (Bodin, 1979 : 1098)¹⁰.

⁹ *Louis Lambert* est une *Étude Philosophique* où la pensée se révèle meurtrière. C'est l'obsession constante sur la matérialité ou la spiritualité de notre nature qui mène le héros à la folie, puis à la mort.

¹⁰ La technique des personnages « reparaissants » commence en 1834, avec *Le Père Goriot*.

Carentan, novembre 1793. Le salon de l'aristocrate Mme de Dey reste fermé et c'est la deuxième nuit que cela se passe. Toute la ville est intriguée par cet étrange événement, puisque Mme de Dey n'avait jamais auparavant clos son salon. Dû aux mauvaises rumeurs qui commencent à circuler sur la décision de la maîtresse du salon de la ville, un vieux négociant, bon ami de la femme, se présente chez elle pour l'avertir qu'elle doit ouvrir le salon afin de ne pas soulever plus de soupçons. Face à cet acte de camaraderie de la part du négociant, la comtesse lui avoue son problème : son fils (Auguste), qui est en prison après avoir participé à l'expédition de Granville, a l'espoir de pouvoir s'en évader et d'arriver chez elle dans trois jours. Et ce jour-là était le troisième ; donc, celui où son fils devait arriver, ce qui la rendait très inquiète. Cependant, le négociant la convainc d'ouvrir son salon le soir, ce qu'elle fait. En même temps que les invités au salon s'amusent, « sur le chemin de Paris à Cherbourg, un jeune homme vêtu d'une carmagnole brune, costume de rigueur à cette époque, se dirigeait vers Carentan » (Balzac, 1855c : 27). À son arrivée, le propre maire du village (qui prend ce réquisitionnaire pour Auguste) le conduit vers le salon de Mme de Dey, où l'on nous tirera de doutes : il n'est pas le fils de la comtesse, mais un vrai sosie envoyé par le destin. Au matin suivant, la comtesse apparaît morte dans sa chambre parce que le destin et l'amour maternel ainsi l'ont voulu : « À l'heure précise où madame de Dey mourait à Carentan, son fils était fusillé dans le Morbihan » (Balzac, 1855c : 37).

Nous nous trouvons, alors, devant un texte où il ne s'agit pas uniquement de l'avènement d'un fait inexplicable à la fin, mais devant un récit où dès le premier moment le mystère entoure tout, de manière à créer une ambiance qui va souligner l'élément fantastique et qui va l'annoncer en même temps. Qu'est-ce qui se passe avec madame de Dey ? Pourquoi elle a fermé le salon pendant deux nuits ? Est-ce que son fils va réussir à s'échapper ? Est-ce que le réquisitionnaire qu'elle loge est son fils ? Tout au long du récit nous nous posons ce type de questions et le mystère ne fait qu'augmenter pour, à la fin, tomber en piqué au dernier moment : le réquisitionnaire n'est pas le comte et cela veut dire

qu'Auguste va mourir. À ce moment-là, tout le mystère s'est effondré et c'est le moment que Balzac choisit pour introduire l'élément fantastique par excellence dans le récit : la mort de la mère en même temps que son fils et à cause de la mort de son fils. Voilà comment le dit Balzac lui-même : « La mort de la comtesse fut causée par un sentiment plus grave, et sans doute par quelque vision terrible » (Balzac, 1855c : 37). Nous nous trouvons, ainsi, devant un phénomène qui tient des sentiments malgré la distance mais qui est aussi très en rapport avec la vision, un motif très important chez Balzac. D'autre part, nous voyons aussi l'importance que la vision intérieure a chez l'auteur par exemple dans *Jésus-Christ en Flandre*¹¹, qu'on peut mettre en rapport avec *Le Réquisitionnaire*, malgré des différences évidentes, du point de vue du thème de la vision, car dans cette narration on trouve le narrateur (qui renvoie directement à Balzac) qui se dit la "victime" d'une de ces visions, qu'il a eu pendant qu'il rêvait : une femme représentant l'église actuelle, corrompue et décrépète, se métamorphose en jeune femme resplendissante de beauté, figure de l'église primitive.

La petite vieille se redressa sur ses os, rejeta ses guenilles, grandit, s'éclaira, sourit, sortit de sa chrysalide noire. Puis, comme un papillon nouveau-né, cette création indienne sortit de ses palmes, m'apparut blanche et jeune, vêtue d'une robe de lin. Ses cheveux d'or flottèrent sur ses épaules, ses yeux scintillèrent, un nuage lumineux l'environna, un cercle d'or voltigea sur sa tête, elle fit un geste vers l'espace en agitant une longue épée de feu.

-Vois et crois ! dit-elle.

[...]

Telle était la situation critique dans laquelle je vis la plus belle, la plus vaste, la plus vraie, la plus féconde de toutes les puissances.

-Réveillez-vous, monsieur, l'on va fermer les portes, me dit une voix rauque. (Balzac, 1855a : 38-39).

Cependant, la vision de madame de Dey, qu'elle se soit manifestée ou pas dans un état de veille, Balzac l'avait déjà annoncée, et il l'avait fait à travers les sentiments, les émotions : « [...] leurs âmes s'entendaient par de fraternelles sympathies. S'ils n'eussent pas été liés déjà par le vœu de la nature, ils auraient instinctivement éprouvé l'un pour l'autre cette amitié d'homme à homme, si rare

¹¹ *Jésus-Christ en Flandre* est un conte bref de 1831, appartenant aux *Études Philosophiques* de Balzac et composé en même temps de deux récits (*L'Église* et *Jésus-Christ en Flandre*) qui raconte initialement une apparition de Jésus-Christ en Flandre et après une vision fantastique à l'intérieur d'une église.

à rencontrer dans la vie » (Balzac, 1855c : 11). L'union, donc, entre mère et fils explique autant la vision de la mère que sa mort, comme le justifie Balzac même lorsqu'à la fin du récit il dit : « Nous pouvons joindre ce fait tragique à toutes les observations sur les sympathies qui méconnaissent les lois de l'espace » (Balzac, 1855c : 37).

Et ce même sentiment, cette même circonstance, nous ne la trouvons pas seulement dans *Le Réquisitionnaire*, mais cela est en étroit rapport avec *Les Marana*¹², une œuvre très proche de celle dont il s'agit ici parce que nous y trouvons tout de même une mère (La Marana) qui a un lien extrêmement étroit avec sa fille (Juana) et où les sentiments et la pensée composent un assemblage extraordinairement puissant : « Pour les mères il n'y a pas d'espace, une vraie mère pressent tout et voit son enfant d'un pôle à l'autre » (Balzac, 1968b : 56). Maurice Bardèche explique ainsi ces relations mère-enfant :

Cette transmission de la pensée et de la sensibilité, ce phénomène de « participation » à distance ne s'arrête pas là : il est accompagné d'un véritable don de seconde vue. La sensibilité de la mère est si vive, si *réceptive* lorsqu'il s'agit de sa fille, cette pensée constante a en elle une telle puissance, que tout danger qui menace son enfant est perçu par elle immédiatement, comme si elle était douée d'organes inconnus lui permettant de percevoir à travers l'espace. C'est presque le même sujet que celui du conte *Le Réquisitionnaire*. [...] c'était un cas de télépathie. (Bardèche, 1964 : 72).

Nous voyons de cette manière comment les sentiments influencent la pensée et comment celle-ci est chargée de "tuer" la comtesse, peut-être pour lui épargner la souffrance de la mort de son fils, sans qui elle ne pourrait plus vivre. Et c'est ainsi, en plus, que nous avons corroboré l'importance et l'exactitude de la citation en exergue qui introduit l'histoire : la vision, l'espace physique et l'espace intellectuel restent, comme nous l'avons vu, très liés, et ce qui affecte l'un d'eux, a une action directe sur les deux autres ; c'est une connexion aussi puissante que « l'amour extrême » (Balzac, 1855c : 10) de cette mère pour son fils.

¹² *Les Marana* est un récit de Balzac, publié en 1832 pour la première fois, appartenant aux *Études Philosophiques* et racontant le terrible destin d'un lignage de prostituées qui met ses espoirs de s'en sortir dans la dernière fille du clan, Juana.

2.3. L'Élixir de longue vie

Le Don Juan de *L'élixir de longue vie* est, certes, [...] « emprunté à une longue tradition », mais Balzac « le reconstruit selon sa philosophie personnelle ». Le personnage « n'est pas seulement le cynisme et la cruauté, selon l'image fournie par les anciennes légendes ; ni la révolte, selon la conception proprement romantique illustrée par Byron ; c'est, d'une certaine manière, le génie [...] (*le héros*) est considéré comme plus grand que tous ces géants de la légende et de l'histoire » (dont Balzac a énuméré les noms) « car il résume tous leurs génies dans le sien, dont le secret est l'universel mépris ». Surtout, Don Juan est la première ébauche de futurs personnages balzaciens : « Don Juan incarne [...] sans ambiguïté un génie satanique, [...] annonce l'inquiétant Henry de Marsay »¹³. (Amblard, 1972 : 16).

De la même manière qu'il le fera dans *Melmoth réconcilié* (1835), Balzac s'inspire du récit d'un autre auteur, *Les élixirs du diable* d'Hoffmann, pour écrire (au début de sa vie littéraire) *L'Élixir de longue vie* (1830), et de la même manière qu'avec le Melmoth que nous trouvons dans *Melmoth réconcilié* (dont nous parlerons juste après), dans *L'Élixir de longue vie* Balzac reprend à nouveau un personnage déjà célèbre, ici celui de Don Juan, et le transforme à sa manière, toujours d'après sa philosophie et toujours mettant sur scène un personnage qui est le contraire de ce que nous aurions attendu. *L'Élixir de longue vie* renvoie, en effet, au mythe littéraire de Don Juan à travers le personnage de Don Juan Belvidéro, mais ici le personnage est envisagé sous la perspective du fantastique et avec certains traits du roman gothique, car le cadre initial est un immense château italien aux longs corridors ténébreux. Alors que son fils est réuni dans une fête, ou plutôt une orgie, au salon du palais de Ferrare, don Bartholoméo Belvidéro est en train de mourir dans sa chambre au moment même où don Juan se plaint de la longévité de son père : « Dieu seul sait le nombre des parricides qui se commettent par la pensée ! » (Balzac, 1999a : 7). Et c'est justement un domestique, métamorphosé en Dieu par Balzac, qui se charge d'annoncer au fils la triste situation de son père :

Dieu se fit reconnaître, il apparut sous les traits d'un vieux domestique en cheveux blancs, à la démarche tremblante, aux sourcils contractés ; il entra d'un

¹³Henry de Marsay est le héros du roman balzacien *La Fille aux Yeux d'Or* (1835, « Scènes de la vie parisienne »), qui veut s'approprier Paquita, personnage éponyme, surveillée féroce par la Marquise de San-Réal, qui est aussi amoureuse d'elle.

air triste [...] enfin, il mit un crêpe à cette folie disant ces sombres paroles d'une voix creuse : -Monsieur, votre père se meurt. (Balzac, 1999a : 13).

C'est avec ces mots que le fantastique commence parce que ce sont ces mots qui donnent lieu à la conversation entre père et fils qui se déroule juste après. Don Bartholoméo avoue à son fils qu'il a découvert un « moyen de ressusciter » (Balzac, 1999a : 22) consistant dans un mystérieux élixir qui, étendu par tout son corps, le ferait revivre (ou "rentrer", comme il dit). La révélation de ce secret à son fils, lui faisant confiance et croyant qu'il lui donnera la vie à nouveau, fera mourir Bartholoméo sans espoir de ressusciter. Don Juan, ne croyant pas trop aux délires de son vieux père décide de ne pas utiliser le contenu du flacon que son père lui avait confié. Mais, la nuit avancée, il commence à hésiter sur la véracité de toute cette histoire de résurrection et avec « un vif sentiment de curiosité [...] ces mots [...] résonnèrent dans son cœur : - *Imbibe un œil !* » (Balzac, 1999a : 29). Cela fait, l'œil s'ouvre, pris d'une vie éclatante, d'une nouvelle jeuneuse, et Don Juan, persuadé que l'eau de son père fonctionne et craignant qu'elle ne puisse rendre la vie à son vieux père détesté, garde le flacon et crève l'œil de son père, encourageant dans un nouveau parricide, cette fois-ci pas à travers la pensée (comme le premier) mais *de facto*. À partir de ce moment, et après avoir élevé « un monument de marbre blanc sur la tombe de son père » (Balzac, 1999a : 31-32), il devient un avaro, s'établit en Espagne et épouse une jeune femme pieuse, Dona Elvire, avec qui il a un fils, Philippe, « aussi consciencieusement religieux que son père était impie » (Balzac, 1999a : 39). Le moment de sa mort venu, Don Juan Belvidéro fait appeler son fils et, sans lui avouer les propriétés "magiques" de l'élixir, lui fait promettre qu'il étendra l'eau du flacon sur son corps mort et qu'il le fera seulement sous « la lumière des étoiles » (Balzac, 1999a : 45). C'est de cette manière mensongère que Don Juan Belvidéro convainc son fils de faire ce qu'il n'avait pas fait pour son père : le rendre vivant à nouveau. Quel malheur celui du bon et obéissant fils qui, en étendant l'élixir de longue vie sur le corps de son père, a connu la terreur de voir un mort ressusciter ! Et quel malheur celui de Don Juan qui, en revivant, a provoqué l'évanouissement de son fils quand il n'était pas entièrement

ressuscité, de façon que le flacon est tombé et son contenu s'est perdu, le laissant ressuscité seulement de la tête et du bras droit !

Les gens du château accoururent [...] Puis, chose surnaturelle, l'assistance vit la tête de don Juan, aussi jeune, aussi belle que celle de l'Antinoüs ; une tête aux cheveux noirs, aux yeux brillants, à la bouche vermeille et qui s'agitait effroyablement sans pouvoir remuer le squelette auquel elle appartenait. Un vieux serviteur cria : – Miracle ! Et tous ces Espagnols répétèrent : – Miracle ! (Balzac, 1999a : 46-47).

Et, finalement, quelle ironie, que ce personnage à moitié ressuscité et qui s'était toujours moqué de la religion ait fini sur l'autel d'une église où l'on a l'intention de le canoniser !

En effet, ce court résumé du récit balzacien laisse voir les motifs fantastiques que nous trouvons dans cette réécriture du mythe littéraire de Don Juan, mais cette histoire, fantaisie pure, est aussi riche que seulement en la lisant plusieurs fois nous pouvons arriver à entrevoir un peu la magnificence avec laquelle elle est construite. Dans ce récit, où le fantastique imprègne tout, nous trouvons aussi d'une part l'effet de répétition imparfaite, qui s'établit grâce aux figures des pères (Bartholoméo et Don Juan Belvidéro) et des fils (Don Juan et Philippe Belvidéro), et d'autre part la violente critique religieuse. Nous ferons donc une petite mention à ce double imparfait et à la critique religieuse, puisqu'ils vont tous deux de la main.

Pour ce qui en est de la religion, « En *L'Élixir de longue vie*, el ateísmo y la rebelión contra Dios de don Juan Belvidéro constituye el nexo entre el deseo de alcanzar la inmortalidad y el satanismo » (Lozano, 2008 : 196). Cela exprime non seulement le manque d'adhésion religieuse de la part de Don Juan, mais aussi son caractère satanique, car il s'agit d'un « parricide » (Balzac, 1999a : 30) avec « une influence diabolique » (Balzac, 1999a : 30) ; c'est un homme « diable » (Balzac, 1999a : 52), terrestre et inhumain en même temps. Comme le dit aussi Lozano dans son étude, « La trayectoria del personaje, desde el ser humano hasta el monstruo, es inversa a la de *Melmoth reconcilié* en la que [...] el monstruo se humaniza » (Lozano, 2008 : 201). Cependant, cette critique de la superstition religieuse ne s'arrête pas au personnage de Don Juan, mais nous la

trouvons partout : un Dieu dégradé qui se montre sous la figure d'un domestique ; un Dieu moribond qui se montre sous la figure de Don Bartholoméo Belvidéro qui dit « Dieu, c'est moi » (Balzac, 1999a : 21) quand il est aux abords de la mort ; un pape qui ne croit qu'au pouvoir de l'argent ; des béats qui croient en tout, même en la canonisation d'un démon comme Don Juan, à ce que Balzac ne peut que répondre ainsi : « Voilà comment nous sommes souvent trompés dans nos adorations » (Balzac, 1999a : 53).

Par rapport au double imparfait¹⁴ qui marque le récit, il fait appel aux figures de "père" et "fils". Dans *L'Élixir de longue vie*, la même histoire se répète deux fois, mais avec des fins complètement différentes à cause que les figures du « père » et du « fils » ne sont pas les mêmes. Dans le récit, il y a deux pères : d'abord Don Bartholoméo Belvidéro et après Don Juan Belvidéro, qui ont dans leur pouvoir une fiole donnant une deuxième vie, qui se marient à soixante ans et qui ont un fils. Jusque-là tout est pareil, mais ce sera la forme dont ils éduquent leurs fils respectifs qui va donner la clé de la différence entre eux. Don Bartholoméo, qui donne tous les plaisir à son fils croyant ainsi le rendre heureux et faire de lui quelqu'un qui, le moment arrivé, voudrait que son père, si bon, vive encore, ne réussit qu'à élever un fils méchant, ou même diabolique. Don Juan, qui ne prête aucune attention à son fils et qui est avare et vil comme lui seul peut l'être, élève un fils qui serait capable de faire n'importe quoi pour son père, surtout à cause que Philippe (au contraire que Don Juan) est religieux. C'est ainsi que ce que Don Juan n'a pas fait pour son père, Philippe le fait pour lui, mais Don Juan est si misérable que sa convoitise le fait laisser son fils inconscient (en le prenant par le cou) avant même que celui-ci ne finisse de le faire revivre ; Philippe s'évanouit, le flacon se casse et, ainsi, Don Juan "tue" la possibilité de faire revivre tout son corps. Nous nous trouvons, alors, devant une même histoire qui se produit deux fois, avec des développements et des fins différents mais qui sont unis par deux motifs : la présence de Don Juan et la fin

¹⁴ Avec cette notion de double imparfait nous faisons référence au fait qu'une même histoire se répète, mais avec des fins différentes, dépendant des personnages qui interviennent dans chacune d'elles. Comme nous l'avons signalé dans les premières pages de notre étude, la notion du double fait irruption dans quelques-uns de ces récits.

fantasmagorique et ratée (puisque aucun Belvidéro n'obtient ce qu'il voulait de sa deuxième vie : Don Bartholoméo ne revit que d'un œil, que Don Juan se charge vite d'écraser, et Don Juan ne revit que d'un bras et de la tête, mais faillit être canonisé malgré sa nature satanique). En plus, cette dualité en renferme une autre, celle du bien et du mal, de Dieu et du Diable, comme le signale Marie-Claude Amblard dans son étude : « La dualité du bien et du mal relèvent d'une unité perceptible dans les différences » (Amblard, 1972 : 193).

L'élément le plus important dans ce récit est, sans aucun doute, le fantastique. Dès le premier moment, « Balzac fait [...] un appel au fantastique pur dans *L'Élixir de longue vie* en supposant qu'un personnage a découvert un moyen pour prolonger sa vie » (Amblard, 1972 : 11), mais un moyen qui se montre non pas comme effectif ou bénéfique, comme la pierre philosophale par exemple, mais comme satanique. « Se trata de un elixir que no proporcionará la vida sino una muerte horrible, porque su extraña procedencia se revela maléfica » (Lozano, 2008 : 196). Mais le fantastique ne vient pas donné du fait que cet élixir existe, mais du fait que son effet est réel et qu'il a le pouvoir de faire ressusciter les morts, même si dans le récit nous ne voyons ressusciter que quelques parties des morts (un œil, une tête et un bras droit). Et il faut aussi dire que le centre de ce fantastique repose sur le personnage de Don Juan Belvidéro, un personnage pris de la tradition, un personnage qui est type et mythe et que Balzac refait à sa manière :

Le type du *Don Juan* de Molière, du *Faust* de Goethe, du *Manfred* de Byron et du *Melmoth* de Maturin. Grandes images tracées par les plus grands génies de l'Europe [...] Images terribles que le principe du mal, existant chez l'homme, éternise, et dont quelques copies se retrouvent de siècle en siècle. (Balzac, 1999a : 35-36).

Finissons, enfin, par la fin du récit, qui en constitue le summum, une fin où le "saint" Don Juan, placé en haut de l'autel de l'église, mi-mort mi-vivant, invoque le diable. Une fin où, même dans cet état, Don Juan tue à nouveau, cette fois-ci un officiant : « Alors cette tête vivante se détacha violemment du corps qui ne vivait plus et tomba sur le crâne jaune de l'officiant » (Balzac, 1999a : 53) ; c'est une fin où une tête dévore une autre : « -Souviens-toi de dona Elvire, cria la

tête en dévorant celle de l'abbé » (Balzac, 1999a : 54). Comme le dit Grivel : « La monstruosité arrive au corps de l'homme; elle arrive au visage de ce corps, elle s'installe à la bouche; il faut finir par le constater, c'est une marque qui vient étirer, évaser, malmener, tordre cet axe et ce pli. *L'altération atteint au corps par cette cavité là* ». (Grivel, 1992 : 168). Et cette monstruosité dont Grivel parle ne vient pas seulement de l'assassinat de l'abbé sinon des derniers mots qui sortent de la bouche de Don Juan :

Mais le diable l'ayant fait penser à la chance qu'il courait d'être pris pour un homme ordinaire, pour un saint, un Boniface, un Pantaléon, il troubla cette mélodie d'amour par un hurlement auquel se joignirent les mille voix de l'enfer. La terre bénissait, le ciel maudissait. L'église en trembla sur ses fondements antiques.

– *Te Deum laudamus !* disait l'assemblée.

– Allez à tous les diables, bêtes brutes que vous êtes ! Dieu, Dieu ! *Carajos demonios*, animaux, êtes-vous stupides avec votre Dieu-vieillard ! [...] Vous insultez la majesté de l'enfer ! répondit don Juan dont la bouche grinçait des dents. (Balzac, 1999a : 52-53).

En peu de mots : il s'agit, pour nous, du meilleur récit fantastique de Balzac et celui qui a la fin la plus réussie de toutes.

2.4. Melmoth réconcilié

Paris, « ville aux tentations » (Balzac, 1999b : 7), « succursale de l'Enfer » (Balzac, 1999b : 7) ; dans une « civilisation qui, depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent » (Balzac, 1999b : 10). C'est dans ce cadre que Castanier, « le caissier d'une des plus fortes maisons de banque à Paris » (Balzac, 1999b : 10), est en train de fausser une signature pour voler de l'argent de la banque quand un homme, sorti de nulle part, qui « puait l'Anglais » (Balzac, 1999b : 16) et dont le regard « lisait dans les âmes » (Balzac, 1999b : 17) l'interrompt, ce qui semblait impossible puisque la caisse était complètement fermée. Cet homme était « JOHN MELMOTH » (Balzac, 1999b : 19). C'est à travers celui-ci, que Castanier "découvre" le sombre avenir qui l'attend (sous forme d'une pièce théâtrale où, au lieu du spectacle réel, il contemple trois tristes scènes de sa vie future), raison pour laquelle il décide de signer un pacte avec Melmoth par lequel les pouvoirs de celui-ci

passeront à Castanier et il pourra éviter d'aller en prison pour sa faillite. Mais par ce transfert de pouvoirs de Melmoth, Castanier se rend compte, voyant tout et sachant tout, que l'Anglais l'a trompé et que la vie de pouvoirs illimités ne lui procure pas la joie sans fin qu'il espérait. Maintenant qu'il est un démon, « toutes les jouissances humaines » (Balzac, 1999b : 70) qu'il désirait éprouver quand il était humain « n'existaient plus pour lui » (Balzac, 1999b : 70). « Riche de toute la terre, et pouvant la franchir d'un bond, la richesse et le pouvoir ne signifièrent plus rien pour lui » (Balzac, 1999b : 72) et il ne voulait que « la seule chose que lui refusait le monde » (Balzac, 1999b : 71) : avoir la foi, pouvoir mourir et voir le visage de Dieu : « en se voyant exclu de ce que les hommes ont nommé le ciel en tous leurs langages, il ne pouvait plus penser qu'au ciel » (Balzac, 1999b : 74). Une fois que cette révélation lui est devenue insupportable, il est revenu à la caisse où il travaillait et a signé un nouveau pacte avec Claparon, un pauvre homme qui a vendu son âme au diable non pas pour un pouvoir ou un savoir illimités, mais pour la misérable somme de « cinq cent mille francs » (Balzac, 1999b : 90). Après cela, le démon de Melmoth a changé et changé de corps parmi les travailleurs de la banque jusqu'à la mort physique du dernier, un clerc de notaire luxurieux dont les excès sexuels le mènent à la tombe. Et, qu'est-ce qui s'est passé avec Melmoth ? Il est mort libéré de son démon et il a retrouvé la paix à côté de Dieu. Quant au destin de Castanier, il est libéré, tout comme Melmoth et tous les autres signataires de ce pacte diabolique. Notons à cet égard, que finalement tout le récit se structure à partir d'une vraie chaîne de pactes diaboliques successifs qui ne finit qu'avec la mort du dernier détenteur du pacte.

Nous nous trouvons de la sorte face à un récit où le fantastique est présent partout, et où il ne tient pas exclusivement d'un fait ni d'un seul instant ; il imprègne toute l'histoire de sa présence dès le moment où Melmoth apparaît en scène :

À voir sa redingote à collet, sa cravate bouffante dans laquelle se heurtait un jabot à tuyaux écrasés, et dont la blancheur faisait ressortir la lividité permanente d'une figure impassible dont les lèvres rouges et froides semblaient destinées à sucer le sang des cadavres, on devinait ses guêtres noires

boutonnées jusqu'au-dessus du genou, et cet appareil à demi puritain d'un riche Anglais sorti pour se promener à pied. L'éclat que jetaient les yeux de l'étranger était insupportable et causait à l'âme une impression poignante qu'augmentait encore la rigidité de ses traits. Cet homme sec et décharné semblait avoir en lui comme un principe dévorant qu'il lui était impossible d'assouvir. (Balzac, 1999b : 16-17).

Et cela est vraiment très intéressant, car Melmoth n'est pas un personnage créé par Balzac mais par le prédicateur et écrivain irlandais Charles-Robert Maturin, dont Balzac s'inspire, comme lui-même le dit dans la *Note* qu'il met lors de la première publication de ce récit dans *Le Livre des Conteurs* (1835). Et Balzac se charge aussi de signaler sa source dans le récit, à la fin, quand le pouvoir démoniaque porté par le personnage s'éteint finalement : « L'énorme puissance conquise par la découverte de l'Irlandais, fils du révérend Maturin, se perdit ainsi » (Balzac, 1999b : 97). Le Melmoth que nous voyons apparaître dans la banque est donc, sans aucun doute, pris du *Melmoth the Wanderer* (1820) de Maturin, mais à part le nom et la condition démoniaque, le Melmoth de Balzac et celui de Maturin n'ont pas grand-chose en commun. Il est vrai que, en ce qui concerne l'aspect physique, ils se ressemblent beaucoup : tous les deux ont un sourire terrifiant, et un regard dont personne ne peut soutenir la force sans frémir ; tous les deux sont précédés ou annoncés à un humain par une musique perçue comme « céleste » (Balzac, 1999b : 57) par des oreilles humaines ; tous les deux sont détenteurs d'un pouvoir et d'un savoir que seulement Dieu et le Diable peuvent surpasser... Mais là s'arrêtent les ressemblances entre eux. En effet, Balzac a pris comme point de départ pour son œuvre le *Melmoth the Wanderer* de Maturin, mais dans sa réécriture il l'a modifié à sa manière, donnant à ce personnage sa propre interprétation et d'autres détours, complètement inespérés si nous tenons compte de l'œuvre de l'Irlandais, et conférant à Melmoth la catégorie de mythe littéraire.

La première chose que Balzac modifie, et qui est fondamentale, c'est le fait que Melmoth puisse se défaire de son démon, de son pacte, en le transférant, et cela ne pouvait se faire que dans la ville infernale qu'est Paris, comme le dit, non sans ironie, le propre Balzac : « Maturin a fait preuve de bon sens en n'amenant

pas son héros à Paris; mais il est extraordinaire que ce demi-démon ne sache pas aller là où il eût trouvé mille personnes pour une qui eussent accepté son pouvoir» (Balzac, 1979 : 389). Puis, pour se débarrasser du pacte, la peur que le Melmoth de Balzac inspire ne suffira pas, car Castanier hésite à signer le pacte, et Melmoth devra avoir recours à des visions de futur, déjà mentionnées, causées par lui-même pour que Castanier accepte de se mettre dans ses souliers. Finalement, il y réussira et il mourra en paix, le visage de nouveau métamorphosé, avec des traits humains et heureux, loin du désespoir d'être un démon¹⁵.

Cependant, le plus grand changement que nous voyons dans le récit de Balzac par rapport à celui de Maturin, c'est le sarcasme, la moquerie, la réduction à l'absurde que Balzac fait dans son *Melmoth réconcilié*. Dans ce récit, le pacte est, non seulement transmissible d'une personne à autre (ce que nous voyons aussi chez Maturin), sinon qu'il perd sa puissance : ce n'est plus un pacte duquel on ne puisse pas se débarrasser mais un pacte que l'on vend. Le pacte devient une marchandise sans presque aucune valeur jusqu'à ce qu'il meure avec son dernier possesseur.

Ce récit, purement fantastique dû à la présence d'un démon dans ses pages, est ainsi la suite et la mort d'une fantaisie qui n'avait pas été créée par Balzac mais qu'il se charge de finir. Serait-ce parce que pour lui la fantaisie pure, pourtant si présente dans ses récits, est aussi condamnée à mort ? Nous dirions plutôt que, comme la propre œuvre de l'auteur l'exemplifie, et *Melmoth réconcilié* est significatif à ce propos, pour Balzac fantaisie et réalisme forment un couple inséparable.

Nous devons parler aussi des échos d'autres personnages littéraires très connus sur ce personnage balzacien : « Ce roman est pris dans l'idée-mère à laquelle nous devons déjà le drame de *Faust*, et dans laquelle lord Byron a taillé depuis *Manfred* » (Balzac, 1979 : 389). Quant à la relation du Melmoth de Balzac

¹⁵ Il faut remarquer quand nous parlons de démons que dans l'ensemble de *La Comédie Humaine* le Diable en tant qu'« éternel négateur » n'existe pas. De là que Melmoth ne cherche qu'à se défaire de son pouvoir diabolique pour pouvoir mourir *réconcilié*.

et du *Faust* de Goethe, le personnage démoniaque par excellence dans la littérature universelle, Bardèche affirme « *Melmoth réconcilié* est un peu le *Faust* de Balzac. Le conte devait montrer que la *puissance* n'est rien par elle-même et qu'elle n'est finalement qu'une dérision si elle ne débouche sur l'amour » (Bardèche, 1964 : 75). Sous ces mots présente Bardèche la ressemblance entre les deux récits ; cependant, cette affirmation n'est pas complètement juste, car si bien il est vrai que chez Balzac la puissance est réduite à une pure dérision, comme nous l'avons signalé plus haut, elle ne souffre pas une telle réduction pour faire l'éloge de l'amour, mais simplement pour faire l'éloge de la vie humaine tel qu'elle l'est : avec des problèmes économiques, des problèmes d'amour, des problèmes intellectuels, mais aussi avec le plaisir des petites choses ; la jouissance de la vie tel qu'elle nous est donnée. « *Melmoth réconcilié* est en effet le drame du dégoût de la puissance » (Bardèche, 1964 : 75), mais aussi la réconciliation avec le drame humain et le plaisir de la vie humaine. « Le jugement pessimiste que Don Juan Belvidéro avait porté sur le monde humain » (Amblard, 1972 : 202), reste ainsi adouci « avec *Melmoth Réconcilié*, qui propose un remède par le renoncement à une puissance illusoire et insuffisante » (Amblard, 1972 : 202).

Et c'est très pertinent, à ce même propos, de parler de Castanier, le personnage qui reflète le mieux cette situation de lutte avec le monde et qui veut obtenir le pouvoir que Melmoth lui offre pour changer son destin. C'est en Castanier que se reflète la société absolument corrompue où nous vivons, mais Balzac nous laisse voir toujours un espoir, une lumière à la fin de l'obscur tunnel, car ce même personnage, après avoir vécu et souffert dans sa propre chair le "don" d'avoir un pouvoir sans limites, se rend compte qu'il n'y a rien dans ce mode de vie qui l'attire : il sait tout et il voit tout, mais la seule chose qu'il voudrait avoir, il ne peut pas l'obtenir. C'est une caractéristique propre de l'être humain : les désirs assouvis ne nous satisfont plus.

En tout cas, Balzac laisse toujours son avertissement pour ceux qui veulent jouer à être ce qu'ils ne sont pas, surtout s'ils jouent avec des pouvoirs qu'ils ne

peuvent pas comprendre, un avertissement dont le lecteur doit savoir se servir : « Les insensés qui souhaitent la puissance des démons, la jugent avec leurs idées d'hommes, sans prévoir qu'ils endosseront les idées du démon en prenant son pouvoir, qu'ils resteront hommes, et au milieu d'êtres qui ne peuvent plus les comprendre » (Balzac, 1999b : 73).

2.5. L'Auberge rouge

Dans *L'Auberge rouge* (1831) « La pensée agit comme un fluide ; l'accumulation de ce fluide sur un certain point peut entraîner la mort » (Bardèche, 1964 : 57). Cette affirmation condense le sens d'un récit très énigmatique.

Tout d'abord, notons l'imprécision de l'incipit de ce conte de Balzac : « En je ne sais quelle année » (Balzac, 1962 : 5), et en « je ne sais quelle maison assez importante de Nuremberg » (Balzac, 1962 : 5), un banquier parisien donnait une fête pour un associé allemand appelé Hermann, à qui la fille du banquier demande de raconter « une histoire allemande qui nous fasse peur » (Balzac, 1962 : 7), devenant Hermann le narrateur interne de l'histoire que l'on va nous raconter. Voilà cette histoire : Andernach, octobre 1799. Deux jeunes médecins beauvaisiens qui allaient se rendre à la demi-brigade à laquelle ils étaient attachés font nuit dans une auberge près de la ville, l'Auberge rouge, car c'est, symboliquement, en rouge qu'elle est peinte. Il n'y avait plus de place, mais le maître de l'auberge leur cède sa propre chambre. Pendant qu'ils dînaient, un très riche négociant d'Aix-la-Chapelle arrive aussi à l'auberge et nos deux jeunes médecins l'invitent à partager leur table, puis leur chambre. L'un de ces jeunes, Prosper Magnan ne peut pas dormir et « ses pensées prirent insensiblement une mauvaise pente » (Balzac, 1962 : 31). Il conçoit un plan parfait pour tuer le négociant et s'en aller avec son argent (qu'il avait déposé sous son lit).

Il chercha le moyen de changer ses fictions en réalités [...] il conçut le crime de manière à en assurer l'impunité. L'autre rive du Rhin était occupée par les Autrichiens ; il y avait au bas des fenêtres une barque et des bateliers ; il pouvait couper le cou de cet homme, le jeter dans le Rhin, se sauver [...] Il alla jusqu'à calculer le degré d'adresse qu'il avait su acquérir en se servant de ses

instruments de chirurgie, afin de trancher la tête de sa victime de manière à ce qu'elle ne poussât un seul cri... (Balzac, 1962 : 32-33).

Mais, il « entendit en lui comme une voix » (Balzac, 1962 : 34) et, laissant ses propos de côté, finalement il s'est endormi. Le matin venu, il s'est réveillé à cause du vacarme qui l'entourait et il a découvert que le négociant français était mort et qu'on lui avait volé sa fortune. Il s'est cru le coupable et on l'a exécuté, mais pas avant d'avoir raconté cette histoire à son compagnon de prison, l'allemand Hermann. Il reste encore à dire que dans cette fête, cadre initial du récit, se trouvait aussi un riche fournisseur appelé Taillefer¹⁶ et qui est devenu de plus en plus malade pendant que l'allemand racontait cette histoire, fait duquel seulement s'est rendu conte Hermann, narrateur-témoin, puisqu'autrefois il a écouté directement les confidences de Prosper Magnan. Le malaise croissant de Taillefer au fur et à mesure que le récit de l'Allemand avance fait deviner à celui-ci que Taillefer (qui, dans le récit englobant, finit par mourir) était le compagnon de Prosper Magnan et le vrai assassin du négociant.

Nous nous trouvons devant un récit où le fantastique est étroitement lié au thème, si propre à Balzac, du pouvoir de la pensée, car même quand il y a un exécuteur de l'assassinat différent de celui qui l'a conçu, c'est ce dernier, Prosper Magnan, qui a eu l'idée fatale dont il sera la victime. Se croyant coupable, Prosper sera exécuté par ce meurtre et, finalement, Taillefer mourra aussi à cause de cette idée, de se savoir l'assassin indirect de son ami, qui était mort croyant être un vrai assassin. Dans ce récit si court et pourtant si complexe, l'assassinat *de facto* et l'assassinat par la pensée s'entrecroisent et restent entremêlés. Et cela est quelque chose que recueille très bien le titre de la première partie du récit : « L'idée et le fait » (Balzac, 1962 : 12). Ou comme le dit Amblard :

L'Auberge rouge [...] est une démonstration complète du caractère meurtrier de la pensée [...] Le titre donné par Balzac à la première partie du récit, « l'idée et le fait », résume bien les termes du problème. Prosper Magnan, en usant de la pensée, crée « l'idée » du meurtre. Il refuse de le réaliser, mais, le voyant

¹⁶ Taillefer est l'un des nombreux personnages *reparaissants* de *La Comédie humaine*. Il suffit de se rappeler *Le Père Goriot*. Son mépris pour sa fille Victorine apparaît aussi dans le récit qui nous occupe.

accompli tel qu'il l'avait « pensé », il n'arrive pas à savoir s'il est coupable matériellement, persuadé, de toute façon, qu'il l'est pour y avoir songé. Il meurt à cause de cette « idée » qui l'empêche de se défendre efficacement, et sans même savoir la vérité. L'exécuteur du crime, Taillefer, a cru agir de sa propre initiative. Il a été conduit par l'idée qui a trouvé en lui un intermédiaire pour se réaliser concrètement, après avoir elle-même été créée par la pensée de Magnan. Le négociant, lui, est tué à cause de cet enchaînement pensée, idée, exécution. Après avoir éliminé instigateur et victime du crime, l'idée provoque la mort de l'exécuteur. Condamnation du simple exercice de la pensée, même non suivie de la réalisation pratique, dans la mesure où l'idée subsiste après le refus de passer aux actes ; obéissance d'un personnage à ce qu'il croit être sa propre volonté, alors qu'il est mû par une volonté étrangère et par une idée qui se retourne ensuite contre lui ; c'est insister d'une manière définitive sur la puissance et le caractère irrémédiable de la pensée et de l'idée qui en est issue. (Amblard, 1972 : 185-186).

D'autre part, il faut bien faire allusion à la deuxième partie de ce récit, ou pour mieux dire, à son titre qui, comme celui de la première partie de l'histoire, est très significatif. De cette manière, ce deuxième titre, « Les deux justices » (Balzac, 1962 : 53) est révélateur, puisque c'est la justice humaine qui se charge de condamner Prosper Magnan par son crime de pensée et c'est la justice divine qui se charge de condamner Taillefer pendant toute sa vie avec des remords, qui ne font qu'augmenter tout au long de sa vie, jusqu'à le rendre fou : « Ce pauvre homme prétend avoir dans la tête des animaux qui lui rongent la cervelle » (Balzac, 1962 : 62), et qui l'amènent, finalement, à la mort.

En outre, et comme c'est habituel chez Balzac, à côté du mal, il y a toujours le bien (toujours en différente proportion et avec des différents propos), et dans ce récit le bien se présente à travers une voix divine, d'après le récit de Magnan en prison, rapporté par Hermann : « Quand j'arrivai près du lit, me dit-il, je me recommandai machinalement à Dieu. Au moment où il levait le bras en rassemblant toute sa force, il entendit en lui comme une voix, et crut apercevoir une lumière. Il jeta l'instrument sur son lit, se sauva » (Balzac, 1962 : 34). Ce sont, donc, une voix et une lumière divines qui empêchent Magnan de tuer *de facto* le négociant, mais ce "bien" n'efface pas l'idée conçue par Magnan et celle-ci s'est bien réalisée à travers d'autres mains que celles de ce personnage.

En tout cas, ce qui reste clair après la lecture de ce récit, c'est que « *Ici l'émotion est au comble, par la présence du bon Allemand qui raconte ce qu'il a*

vu ; et la terreur est redoublée par la présence, certes non attendue, du meurtrier lui-même » (Meininger, 1980 : 78)¹⁷. Ainsi, le fantastique et le mystère, plus que jamais, vont de la main dans ce récit.

2.6. La Peau de chagrin

Raphaël de Valentin est un jeune homme qui, ayant vécu toute sa vie en respectant la loi et sacrifiant tout pour son père, vient de perdre ses dernières économies au jeu et, ayant contracté des dettes de jeu, pense à se suicider la nuit. « Le soir, les maisons de jeu n'ont qu'une poésie vulgaire, mais dont l'effet est assuré comme celui d'un drame sanguinolent » (Balzac, 1855b : 9). Le lieu de cette tragédie ne peut être autre que Paris, ville que Balzac associe dans *La Comédie Humaine* avec l'enfer, comme nous l'avons déjà signalé. Mais ce « contrat infernal » (Balzac, 1855b : 6) que Raphaël a avec « le démon du jeu » (Balzac, 1855b : 9) ne sera pas le seul ; au contraire, il l'amènera au contrat infernal définitif.

*Si tu me possèdes, tu posséderas tout.
mais ta vie m'appartiendra. Dieu l'a
voulu ainsi. Désire, et tes désirs
seront accomplis. Mais règle
tes souhaits sur ta vie.
Elle est là. À chaque
vouloir je décroîtrai
comme tes jours.
Me veux-tu ?
Prends. Dieu
t'exaucera.
soit !*

(Balzac, 1855 : 61-62).

Avec ces mots inscrits sur un talisman la destinée du jeune Raphaël change complètement. Lui, qui était sur le point de se suicider, par un hasard de la vie ou simplement à cause du destin, entre dans le magasin d'un « marchand de curiosités » (Balzac, 1855b : 28) et y connaît l'Antiquaire qui va lui donner la « PEAU DE CHAGRIN » (Balzac, 1855b : 57). Il s'agit d'un talisman énigmatique

¹⁷ Cette citation a été faite par le philosophe Alain dans *Avec Balzac*, une étude de 1937 publiée chez Gallimard et qu'Anne-Marie Meininger reprend dans *L'Introduction à L'Auberge rouge* qu'elle écrit en 1980 pour l'édition de La Pléiade chez Gallimard.

qui fera réels tous les désirs de Raphaël, mais qui à chaque désir décroîtra, et à chaque rétrécissement, la vie de son propriétaire se verra réduite aussi, car le sort de la peau et celui de son propriétaire sont unis. C'est une peau qui, comme son nom l'indique, va donner à son jeune propriétaire tous les chagrins du monde¹⁸, car dès le moment où Raphaël l'acquiert, il ne voudra point mourir mais tout le contraire. Il voudra vivre pleinement la vie, mais il ne décide plus : c'est la peau, et ses désirs, qui décident maintenant de sa longévité. Une fois que son désir de devenir riche est accompli, Raphaël verra la peau se rétrécir, de manière qu'il commence à craindre sa mort et décide de ne plus rien désirer, mais son plus grand amour, Pauline, réapparaît dans sa vie et il ne peut plus contenir ses désirs auprès d'elle. La peau, rétrécie au point de devenir aussi grande qu'« une petite feuille de chêne » (Balzac, 1855b : 469), il la fait étudier par toute sorte d'hommes de science afin de déterminer sa nature et de l'élargir, mais la science ne peut rien faire pour lui. Il devient malade et part se soigner dans la nature, mais elle ne peut rien pour lui non plus. Il rentre, alors, et se fait dormir par un médecin, car « Dormir, c'est encore vivre » (Balzac, 1855b : 496), mais en revoyant sa chère Pauline, il ne peut plus se contenir et il la désire. Ce sera son dernier désir, car il mourra dans le sein de sa chère Pauline.

De nouveau, Balzac nous plonge dans un récit où le pacte démoniaque marque la vie de son protagoniste, mais à la différence de *Melmoth réconcilié*, le pacte ne peut pas se défaire ; il arrive jusqu'aux dernières conséquences. Cependant, et quoique l'Antiquaire qui donne la peau de chagrin à Raphaël paraisse en quelque sorte un démon ou un mort (il avait plus de cent ans), il n'est qu'un messager :

Les mœurs de toutes les nations du globe et leurs sagesse se résumaient sur sa face froide, comme les productions du monde entier se trouvaient accumulées dans ses magasins poudreux ; vous y auriez lu la tranquillité lucide d'un Dieu qui voit tout, ou la force orgueilleuse d'un homme qui a tout vu. Un peintre aurait, avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau, fait de cette figure une belle image du Père Éternel ou le masque ricaneur du

¹⁸ La traduction espagnole habituelle du titre de ce roman comme *Piel de zapa* ne rend pas compte du caractère énigmatique de ce talisman. Ni l'origine ni la nature de cette « peau » ne sont jamais dévoilées.

Méphistophélès, car il se trouvait tout ensemble une suprême puissance dans le front et de sinistres railleries sur la bouche. (Balzac, 1855b : 49-50)¹⁹.

Le vrai démon est représenté par la peau, qui paraît ne pas être de ce monde, car elle n'est pas assujettie aux règles naturelles. Et le fantastique de ce roman ne vient pas seulement du fait qu'il y ait un pacte démoniaque, mais nous trouvons aussi la typique mort balzacienne par la pensée, une mort qui ne se limite pas au cas du père de Raphaël : « Dix mois après avoir payé les créanciers, mon père mourut de chagrin. Il m'adorait et m'avait ruiné ; cette idée le tua » (Balzac, 1855b : 153), mais qui frappe aussi le propre Raphaël. En effet, la peau est l'objet dépositaire de la pensée de Raphaël, quoique sa nature reste inexplicée, comme le dit Brisset, l'un des médecins de Raphaël :

Le malade est sous le poids d'une idée fixe. 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. (Balzac, 1855b : 434-435).

La peau n'est, donc, qu'« un symbole des « ravages de la pensée » sur l'individu et la société » (Amblard, 1972 : 120), et de cette manière, elle représente, encore une fois, la mort par la pensée. Cette peau est « le symbole de la vie humaine. Elle représente la somme de puissance vitale qu'il y a en chacun de nous » (Bardèche, 1964 : 15).

D'autre part, à travers la problématique de la peau de chagrin, l'auteur profite pour exposer l'une de ses théories philosophiques les plus importantes, celle de l'énergie vitale, qu'il met en bouche du vieil Antiquaire qui donne la peau de chagrin à Raphaël :

Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort : VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine il est une autre formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur et ma longévité. *Vouloir* nous brûle et *Pouvoir* nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme. Ainsi le désir ou le vouloir est mort en moi, tué par la pensée ; le mouvement ou le pouvoir s'est résolu par le jeu naturel de mes organes. En deux mots, j'ai placé ma vie, non dans le cœur qui se brise, ou dans les sens qui s'émoussent ; mais dans le cerveau qui ne s'use pas et qui survit à tout. (Balzac, 1855b : 64).

¹⁹ La fonction de l'Antiquaire semble bien se réduire à celle de « messenger » dans ce roman, puisque ce mystérieux personnage ne réapparaît plus dans *La Comédie humaine*.

Il est clair, ainsi, que pour Balzac, qui s'exprime sans doute à travers ce vieux personnage, « La pensée est la clef de tous les trésors » (Balzac, 1855b : 64) et que c'est l'être humain qui doit décider de son bon ou son mauvais emploi. Donc, dans « *La Peau de chagrin*, le fantastique sert de support à une méditation sur l'existence » (Bayard, 1978 : 28). En plus, cette méditation sur la vie et la mort nous mène vers la philosophie de la volonté, présente aussi dans ce roman, puisque, comme Raphaël en est la preuve, c'est notre volonté qui décide sur notre vie, une volonté représentée ici par un talisman, mais une volonté qui ne dépend pas uniquement de nous, comme le dit aussi Pierre Bayard dans son étude : « Toute volonté témoigne de la formation d'une force supérieure. Ce qui domine dans la volonté est ce rapport des forces dominées et des forces dominantes, qui régularisent tous les autres rapports (société, échange, amour, histoire...) » (Bayard, 1978 : 160).

Il faut dire, aussi, que dans *La Peau de chagrin* Balzac fait une vraie peinture de la société de l'époque, et plus concrètement de la société parisienne, où le fantastique est sous-jacent sous les apparences du statut social et, surtout, de l'argent :

La riqueza, que es poder, es órgano en Balzac de corrupción, ambición y placer. Para él el dinero es una divinidad, un ente fáustico, un factor demoníaco de la historia y de la biografía, un engendro maldito del espíritu, porque todo se calcula, se mide, pesa y juzga en función de su posesión o privación. (Martínez, 1964 : 365-366).

Cela est quelque chose que nous voyons très bien dans le personnage de Raphaël mais qui constitue sans doute la véritable essence de la comtesse Fœdora, un personnage représentant à la perfection tous les défauts de cette société peinte par Balzac dans le roman, une société qui est repoussée par Balzac, tout comme la comtesse l'est par Raphaël. Qu'est-elle devenue ? Le magnifique Épilogue de *La Peau de chagrin*, qui présente une conversation entre deux interlocuteurs inconnus par le lecteur, établit l'opposition entre Fœdora et Pauline. « Fœdora, vous la rencontrerez [...] elle est partout » (Balzac, 1855b : 508), car elle est la société même, nous dit-on. Par contre, Pauline, un personnage qui, avec sa bonté, est capable de compenser tout le mal représenté

par Fœdora (donc par la société), est devenue la femme aquatique, aérienne et lumineuse : « Tour à tour ondine ou sylphide, cette fluide créature voltigeait dans les airs comme un mot vainement cherché qui court dans la mémoire sans se laisser saisir ; [...] puis devenue gigantesque elle faisait ou resplendir les mille plis de sa robe, ou briller l'auréole décrite par le soleil autour de son visage. (Balzac, 1855b : 508).

Il ne nous reste plus à dire de ce prodige de roman qui ne soit pas concentré sur ces mots de Curtius cités dans l'œuvre d'Ezequiel Martínez :

El talismán de *La Piel de zapa* es un símbolo exactamente como la rama verde y la veste blanca de los mistagogos y como la piedra filosofal, o aún de la esfera. Pero hay más: es *La comedia humana* entera que se encuentra bañada en una atmósfera de simbolismo poético. Ahí ya no hay nada que analizar. Balzac tuvo conciencia del secreto de las fuerzas presentes en todo, en todo vivientes en todo actuantes, que recorren e inundan el cosmos. Si se quiere penetrar en el mundo y en la obra de Balzac, es preciso preguntarse bajo qué formas han revivido y representado las fuerzas y los poderes del ser. (Martínez, 1964 : 626).

3. Spécificités du récit fantastique de Balzac

Nous avons commencé cette étude en disant que, normalement, tous les récits fantastiques ont des caractéristiques communes, telles que : leur déroulement dans un endroit solitaire, sombre, silencieux, l'hiver ou l'automne, la nuit ; faits racontés à la première personne ; des hyperboles... Et nous voyons tout cela dans ces récits de Balzac dont nous venons de parler : l'assassinat du négociant dans *L'Auberge rouge* se produit une nuit d'automne ; dans *Les Martyrs ignorés*, Mme Bouju, cette femme qui était morte par la blague de son mari : « Bouju s'était enfoncé sous sa couverture, pour ne pas laisser voir l'hilarité qui régnait sur sa physionomie [...] "madame, dit-il [...] soyez préparée pour ce soir à mourir chrétiennement" » (Balzac, 1981 : 726), est morte la nuit ; dans *L'Élixir de longue vie*, autant Don Bartholoméo Belvidéro que Don Juan ont été morts et mi-ressuscités la nuit ; dans *Melmoth réconcilié*, la première fois que Melmoth apparaît, c'est dans la banque, qui est solitaire et silencieuse ; dans *La Peau de Chagrin*, Raphaël se fait avec le talisman dans le magasin d'un marchand de curiosités, qui est aussi sombre et mystérieux que son propriétaire ; dans *Le*

Réquisitionnaire, tout se passe une froide nuit de novembre... Dans tous ces récits nous voyons, alors, des caractéristiques d'autres œuvres fantastiques. Et, en plus, il faut souligner que dans les œuvres où l'action se situe à Paris que nous avons traitées, cette ville est présentée comme le lieu du pacte diabolique par excellence, en plus d'une ville où toute figure sociale est présente, comme le dit le propre Balzac dans le célèbre incipit de *La Fille aux Yeux d'Or* (1835):

Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné. Paris n'est-il pas un vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêts sous laquelle tourbillonne une moisson d'hommes que la mort fauche plus souvent qu'ailleurs et qui renaissent toujours aussi serrés, dont les visages contournés, tordus, rendent par tous les pores l'esprit, les désirs, les poisons dont sont engrossés leurs cerveaux; non pas des visages, mais bien des masques: masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie; tous extenués, tous empreints des signes ineffables d'une haletante avidité. Que veulent-ils? De l'or, ou du plaisir? [...] Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante. (Balzac, 1968a : 6-7)

En définitive, Balzac définit Paris comme « cet enfer, qui, peut-être un jour, aura son DANTE » (Balzac, 1968a : 21).

L'œuvre fantastique de Balzac, comme nous avons essayé de montrer, est tout à fait singulière et unique. Elle n'est pas d'un fantastique courant, mais ce que nous y trouvons, c'est le « réel fantastique » de Balzac. L'auteur crée des scènes tout à fait réalistes, dans son genre, mais où il advient un événement qui ne peut pas s'expliquer par la raison, chose qui est parfaitement exemplifiée dans *La Peau de chagrin*, où de grands scientifiques essayent d'agir sur la peau sans y parvenir à cause qu'elle n'est pas soumise aux lois naturelles. Le fantastique, ainsi, ne pouvant pas s'expliquer, est un genre qui appelle spécialement à la coopération interprétative du lecteur.

4. Conclusion

Tout au long de ce parcours, nous avons essayé de démontrer la richesse de l'œuvre fantastique de Balzac, ainsi que son caractère unique et, résumant parfaitement la thèse de ce travail et le contenu des récits que nous y avons traités, il y a une citation d'Amblard, assez longue mais très pertinente, à laquelle nous devons faire allusion, puisqu'elle nous semble définir les deux lignes qui ont constitué le fil conducteur de notre étude :

Balzac fait [...] appel à un fantastique pur dans *L'Élixir de longue vie* en supposant qu'un personnage a découvert un moyen pour prolonger sa vie, dans *La Peau de chagrin* où un talisman exauce les souhaits de son possesseur en diminuant à chaque formulation d'un vœu, dans *Melmoth réconcilié* où un personnage a tous les pouvoirs à la suite d'un pacte diabolique qu'il peut transmettre. Dans ces trois œuvres, le récit repose sur une donnée irrationnelle. Mais cette donnée est destinée à mettre en évidence des faits mal connus. Si la peau de chagrin décroît à chaque vœu que formule Raphaël, tout en lui procurant ce qu'il demande, c'est parce que Balzac pense que la vie humaine « décroît en raison directe de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées » ; le talisman n'est que le symbole des « désirs » et des « idées ». L'élixir et le pacte qui donnent une puissance surhumaine à leurs possesseurs servent à démontrer qu'une telle puissance n'est pas forcément enviable : utilisation du surnaturel pour exprimer une idée philosophique. Inversement, il est des contes et des récits qui partent du réel le plus quotidien pour montrer ensuite que cette réalité est fantastique, et que l'extraordinaire se produit sans que l'on y prête attention. La plupart des œuvres fantastiques de Balzac se rattachent à cette catégorie. [...] Évocation de faits exceptionnels dans *Le Réquisitionnaire*, *L'Auberge rouge* [...] *Les Martyrs ignorés* : faits que Balzac présente comme avérés, bien que mal connus de la science. (Amblard, 1972 : 11).

En tout cas, il faut considérer que l'œuvre fantastique de Balzac est presque complètement encadrée dans ses *Études Philosophiques*, ce qui veut dire que dans n'importe quel récit fantastique de l'auteur nous trouvons sa philosophie : « Les œuvres fantastiques de Balzac, et en particulier les *Études Philosophiques*, s'organisent autour du thème de la Pensée et des idées » (Amblard, 1972 : 179). Comme exemples « la qualité vénéneuse de la pensée » (Balzac, 1981 : 747) que Balzac présente très concrètement dans *Les Martyrs ignorés* ou la théorie de la mort que nous trouvons dans *La Peau de chagrin* (le double POUVOIR et VOULOIR duquel nous ne pouvons pas échapper si ce n'est

pas par le SAVOIR, ce qui fait entrer dans cette théorie aussi la pensée, qui chez l'auteur est le centre et l'origine de tout). Félix Davin signale à ce propos :

Pour nous, il est évident que M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société. Il croit que toutes les idées, conséquemment tous les sentiments, sont des dissolvants plus ou moins actifs. Les instincts violemment surexcités, par les combinaisons factices que créent les idées sociales, peuvent, selon lui, produire en l'homme des foudroiements brusques ou le faire tomber dans un affaissement successif et pareil à la mort; il croit que la pensée, augmentée de la force passagère que lui prête la passion et telle que la société la fait, devient nécessairement pour l'homme un poison, un poignard (Davin, 1979 : 1210).

Il ne faut pas oublier le fait que Balzac n'invente pas le genre fantastique, mais qu'il s'y inscrit, et qu'il prend des idées d'autres auteurs, des idées qu'il fait siennes et développe à sa manière, ayant parfois recours à des mythes littéraires qu'il réécrit (c'est le cas de Don Juan Belvidéro) ou bien en conférant à un personnage d'une œuvre littéraire précédente la catégorie de mythe (c'est le cas de Melmoth). Mais cela n'est qu'un autre motif de la puissance de son œuvre fantastique, d'une importance capitale dans l'histoire de la littérature.

Concluons cette petite étude en disant simplement que Balzac a fait honneur à sa parole lorsqu'il a dit, par rapport à Napoléon : « Lo que él no concluyó con la espada lo realizaré yo con la pluma » (Martínez, 1964 : 421), et c'est vrai : il a conquis le monde entier avec sa plume et ses idées, puisque ce sont la pensée et les idées qui gouvernent le monde dans son œuvre.

Références bibliographiques:

AMBLARD, M-C (1972) *L'Œuvre fantastique de Balzac : sources et philosophie*, Paris : Didier.

AMBRIÈRE-FARGEAUD, M (1981) *Introduction aux Martyrs Ignorés*, Paris : Gallimard (La Pléiade, t. XII).

BALZAC, H (1855a) *Jésus-Christ en Flandre*, Bibliothèque électronique du Québec :

http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_68_Jesus_Christ_en_Flandre.pdf

(consulté le 10 décembre 2014).

BALZAC, H (1968a) *La Fille aux Yeux D'or*, Bibliothèque électronique du Québec :

<http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-38.pdf> (consulté le 26 avril 2015).

BALZAC, H (1855b) *La Peau de chagrin*, Bibliothèque électronique du Québec :

<http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-67.pdf> (consulté le 10 décembre

2014).

BALZAC, H (1855c) *Le Réquisitionnaire*, Bibliothèque électronique du Québec :

http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_77_Le_requisitionnaire.pdf

(consulté le 10 décembre 2014).

BALZAC, H (1981) *Les Martyrs ignorés*, Paris : Gallimard (La Pléiade, t. XII).

BALZAC, H (1968b) *Les Marana*, Bibliothèque électronique du Québec :

<http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-75.pdf> (consulté le 10 juin 2015).

BALZAC, H (1962) *L'Auberge rouge*, Bibliothèque électronique du Québec :

<http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-80.pdf> (consulté le 10 décembre

2014).

BALZAC, H (1999a) *L'Élixir de longue vie*, Bibliothèque électronique du Québec :

http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_81_Lelixir_de_longue_vie.pdf

(consulté le 10 décembre 2014).

BALZAC, H (1845) *Louis Lambert*, Bibliothèque électronique du Québec : <http://beg.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-85.pdf> (consulté le 10 décembre 2014).

BALZAC, H (1999b) *Melmoth réconcilié*, Bibliothèque électronique du Québec : http://beg.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_69_Melmoth_reconcilie.pdf (consulté le 10 décembre 2014).

BALZAC, H (1979): *Note placée à la suite de Melmoth réconcilié dans Le Livre des Conteurs*, Paris : Gallimard (La Pléiade, t. X).

BARDÈCHE, M (1964) *Une Lecture de Balzac*, Paris : Les Sept Couleurs.

BAYARD, P (1978) *Balzac et le troc de l'imaginaire : lecture de La Peau de chagrin*, Paris : Lettres Modernes.

BODIN, T (1979) *Introduction du Réquisitionnaire*, Paris : Gallimard (La Pléiade, t. X).

DAVIN, F (1979) "Introduction aux *Études philosophiques*", in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard (La Pléiade, t. X).

HERRERO CECILIA, J (2000) *Estética y pragmática del relato fantástico*, Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad.

LOZANO SAMPEDRO, MT (2008) "La estética del horror en tres relatos fantásticos de Honoré de Balzac" in *Cédille* (Revista de Estudios Franceses) : Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (La Laguna, Santa Cruz de Tenerife), nº 4, abril de 2008, (pp. 179-202). <http://cedille.webs.ull.es/cuatro/lozano.pdf> (consulté le 20 décembre 2014).

MARTINEZ ESTRADA, E (1964) *Realidad y fantasía en Balzac*, Bahía Blanca (Argentina): Universidad Nacional de Humanidades.

MELLIER, D (1999) *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Honoré Champion.

TODOROV, T (1982) *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

VAX, L (1973) *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires: EUDEBA.