

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
CAROLINE LAPOINTE

**DÉSIR, FANTASME ET CASTRATION DANS  
*LA PEAU DE CHAGRIN* D'HONORÉ DE BALZAC**

JUIN 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## REMERCIEMENTS

Merci à Hélène pour les nombreux et constants encouragements, pour sa disponibilité ainsi que pour la passion exprimée face à mon sujet.

Merci à ma famille et à Frédéric pour m'avoir encouragée à persévérer malgré toutes les embûches.

Maman, merci de m'avoir guidée, de m'avoir aidée à devenir qui je suis.

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements .....	ii
Table des matières .....	iii
Introduction .....	1
Chapitre premier : Mise en place de la castration .....	18
La figure paternelle ou la virilité castrée .....	19
Fœdora : le jeu de la séduction .....	27
La femme castrée .....	35
Chapitre II : Les dispositifs compensatoires à la castration .....	41
La sublimation .....	42
Les rêveries éveillées et l'onanisme.....	47
a) Les désirs de grandeur et de puissance .....	48
b) Les désirs érotiques .....	50
Le voyeurisme .....	56
La débauche et l'ivresse .....	61
Chapitre III : La Peau de chagrin : l'impossibilité de ne plus désirer ou le désir qui conduit à la mort .....	66
La salle de jeu .....	67
Le pacte et la débauche .....	71
La peau de chagrin : anti-désir et castration .....	76
L'image de la mère : la régression .....	79
Pauline : la fuite d'un amour interdit .....	83
La mort de Raphaël et le terme de la régression .....	90
Conclusion .....	95
Bibliographie .....	102

## INTRODUCTION

*Vue à distance, ma vie est comme rétrécie  
par un phénomène moral.*

Balzac. *La Peau de chagrin.*

Honoré Balzac est né à Tours le 20 mai 1799. Destiné, par ses parents, à être notaire, il débute ses études de droit en 1816. Mais il semble porter beaucoup plus d'intérêt à la philosophie et à la littérature. En 1818, il rédige un essai sur *l'Immortalité de l'âme* et, deux ans plus tard, écrit une tragédie en vers, *Cromwell*, qui est très mal accueillie par la critique. Il se tourne alors vers le narratif. En 1822, il fait paraître divers romans sous des pseudonymes comme Lord R'Hoone (anagramme d'Honoré) et Horace Saint-Aubin, mais il recueille peu de succès de ces premières œuvres. C'est en

1829 qu'il signe de son vrai nom un roman historique intitulé *Les Chouans*. L'année suivante, il publie dans différentes revues bon nombre d'articles, de nouvelles, de fragments d'œuvres et il entreprend la rédaction de *La Peau de chagrin*, qu'il fera paraître en 1831, en ajoutant la particule *de* à son nom. Grâce à cette œuvre, il devient un auteur à succès. En 1833, commence à germer dans l'esprit de Balzac l'idée de faire réapparaître certains personnages dans ses romans ultérieurs. C'est à ce moment, semble-t-il, qu'il prend conscience de l'unité de son projet et qu'il entreprend le regroupement de ses œuvres sous divers thèmes. En 1840, il intitulera cette grande fresque *La Comédie humaine*.

*La Comédie humaine*, œuvre monumentale s'il en est une, comprend 91 romans ou nouvelles achevés. Les intentions de Balzac en bâtissant cette œuvre sont d'ailleurs assez ambitieuses : «peindre et comprendre l'homme et la société dans leur globalité<sup>1</sup>». Balzac a divisé *La Comédie humaine* en trois sections : d'abord, les études de mœurs, au sein desquelles l'écrivain décrit «la société française depuis la veille de la Révolution, et ce sous tous ses aspects (Paris, la province, la vie privée, l'administration, le monde des affaires, la vie politique, etc.)<sup>2</sup>». En second lieu, viennent les études philosophiques, où l'auteur tente d'expliquer les causes de certains phénomènes décrits dans la première section; par exemple, les raisons des comportements humains ou encore le mode de fonctionnement de la société. Puis, finalement, les études analytiques exposent des théories remontant aux principes, «à

<sup>1</sup>Jacques-David Ebguy, *Étude sur Honoré de Balzac*. La Peau de chagrin, Paris, Ellipses, coll. Résonances, 1999, p. 11.

<sup>2</sup>*Ibid.*

ce qui est à l'origine du comportement des hommes et des sociétés<sup>3</sup>». Bref, le but ultime de Balzac est de fournir une explication totale du monde, rien de moins.

Balzac a placé *La Peau de chagrin* en tête de la section des études philosophiques, mais il aurait tout aussi bien pu la placer parmi les études de mœurs car la réalité de la société française sous la Monarchie de Juillet y est peinte. Seulement, Balzac ne cherche pas qu'à exposer cette réalité, il veut avant tout expliquer «le moteur de la vie humaine et de la société<sup>4</sup>». Dans ce roman, les personnages sont chargés de signification; ils représentent une idée, une théorie comme Philarète Chasles l'exprime dans son introduction aux *Romans et contes philosophiques (1831-1833)*<sup>5</sup> :

aussi, voyez, à part le sens intime du livre, tous ces types d'égoïsme civilisé qui se donnent rendez-vous dans *La Peau de chagrin* : *Fædora*, femme sans cœur, type d'une société sans cœur ; *Raphaël*, symbole de la misère éclatante, le dandy sans un écu ; [...] le livre renferme un intérêt de philosophie allégorique qui s'attache aux plus minces détails et poursuit sans pitié cette science d'égoïsme que la civilisation fait naître<sup>6</sup>.

Balzac tente ainsi de faire comprendre à ses lecteurs le sens profond de la société, avec ses rouages idéologiques, sociaux et économiques.

---

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>4</sup>*Ibid.*

<sup>5</sup>La seconde édition de *La Peau de chagrin* paraît sous ce titre et douze contes y sont ajoutés.

<sup>6</sup>Gabrielle Malandain, «Préface et commentaires», Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Pocket, coll. Lire et voir les classiques, 1989, p. 358 reprenant l'«Introduction» aux *Romans et contes philosophiques* de Philarète Chasles publiée en 1833.

Balzac connaît bien, grâce à son expérience de journaliste, le monde de l'édition. Ainsi, pour assurer le succès de son roman *La Peau de chagrin*, il organise tout un battage publicitaire. Sous un pseudonyme, il parle, dans *La Mode* du 9 décembre 1830, de «son **célèbre** conte fantastique *La Peau de chagrin*<sup>7</sup>», alors qu'il n'est pas encore paru. Quelques jours plus tard paraît, dans *La Caricature*, un croquis intitulé «Le Dernier Napoléon» qui reproduit en fait la scène d'ouverture du roman. Puis, le 31 janvier 1831, Balzac annonce dans la treizième *Lettre sur Paris* qu'il va bientôt publier un livre intitulé *La Peau de chagrin*. Finalement, deux fragments du roman paraissent. Le premier, «Une Débauche», est publié dans *La Revue des Deux Mondes* et le second, «Le suicide d'un poète», dans *La Revue de Paris*. Ces deux fragments sont accompagnés d'un chapeau<sup>8</sup> annonçant la prochaine parution du roman. *La Peau de chagrin* est enregistrée à la *Bibliographie de la France* le 6 août 1831. L'œuvre connaît un immense succès et est rééditée plusieurs fois avec quelques modifications au texte: corrections stylistiques, nouvelle préface et ajouts de certaines descriptions.

Lors de sa parution, le public s'arrache littéralement l'ouvrage tant annoncé. La réaction de la presse se fait aussi vive que diversifiée. Le *Figaro* conteste que le roman soit vraiment fantastique et condamne la publicité faite lors des semaines précédentes. Certains critiques jugent que le thème des passions qui usent la vie n'est pas nouveau, que les caractères des personnages ont été mille fois représentés, ou encore qu'il n'y a aucune moralité dans ce roman. Un journaliste de *L'Avenir* fait un reproche à Balzac

---

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 332. C'est nous qui soulignons.

<sup>8</sup>Texte court qui surmonte et présente un autre texte.

qui a une portée de très grande importance : l'auteur de cet article réclame un «pain nouveau<sup>9</sup>», il déclare que le rôle de l'écrivain n'est pas de simplement dénoncer les choses, il a aussi le devoir de proposer des solutions, ce que Balzac ne fait pas, selon lui. En revanche, *Le Globe* constate que Balzac a su peindre assez fidèlement le malaise de cette génération :

dans une société qui ne sait pas présenter à l'homme un but à atteindre, une destinée à accomplir, partout est l'impuissance [...]. Cette *conception infernale* fait honneur au talent de M. de Balzac, et depuis longtemps il n'avait rien été créé qui exprimât à ce point le *désenchantement*, le désespoir, le doute, les douleurs de l'impuissance de réaliser le bonheur dans cette société qui n'a plus rien à promettre<sup>10</sup>.

Pour d'autres, comme Adrien Brun, c'est dans le style qu'est le talent de l'auteur : «M. de Balzac comprend admirablement toutes les ressources de l'expression. Il la varie avec un art ingénieux, il la crée quelquefois avec bonheur. Il y a dans *La peau[sic] de chagrin* des pages d'un éclat à éblouir, des couleurs d'une finesse, d'une fraîcheur où vous ne trouverez jamais cette vulgarité, ce *poncif* désespérant du peintre médiocre<sup>11</sup>». Mais peu importe ce qu'en disent les critiques, force est bien d'admettre que Balzac a su s'imposer à ses contemporains en tant que grand écrivain et que, près de deux siècles plus tard, il demeure toujours un auteur très apprécié du lectorat tandis que son roman, *La Peau de chagrin*, a suscité et suscite toujours l'intérêt des chercheurs.

---

<sup>9</sup>Pierre Barbéris, «L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1831-1832)», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1968, p. 178.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 168.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 187.

Plusieurs angles peuvent être privilégiés pour aborder l'étude de *La Peau de chagrin*. D'abord, cette œuvre relève du genre fantastique. Selon Pierre Bayard dans *Balzac et le troc de l'imaginaire. Lecture de La Peau de chagrin*, l'objet Peau de chagrin possède plusieurs éléments fantastiques<sup>12</sup>. En effet, ce talisman, dur comme une feuille de métal avant le pacte, devient incroyablement flexible lorsque le héros accepte le fatidique contrat, comme si la Peau prenait vie ou, plus exactement, comme si elle prenait effectivement possession de la vie de celui qui accepte sa puissance. Elle est, de plus, impossible à étendre ou à détruire allant même jusqu'à briser une presse hydraulique. Ajoutons qu'elle est sèche alors qu'elle sort du puits et qu'elle se rétrécit incontestablement au moment même où le désir est accompli. D'ailleurs, Raphaël ne met aucunement en doute le pouvoir de la Peau, particulièrement lors de la scène du duel. Et plus la Peau s'amenuise, plus la maladie de Raphaël s'aggrave et le rapproche de la mort.

La Peau de chagrin n'est pas le seul élément qui rattache le roman au genre fantastique, une atmosphère étrange, plutôt irréelle, est particulièrement présente dans plusieurs scènes du roman. Raphaël semble, à plusieurs moments, éprouver de la difficulté à distinguer le rêve de la réalité. Par exemple, la scène du magasin d'antiquités se déroule assez curieusement : dans un état entre la rêverie et la réalité, Raphaël hésite entre deux images du mystérieux antiquaire qui se présente à lui, soit l'image de Dieu, soit celle de Méphistophélès. Cependant, Tzvetan Todorov, dans son

---

<sup>12</sup>Pierre Bayard, *Balzac et le troc de l'imaginaire. Lecture de La Peau de chagrin*, Paris, Lettres modernes, 1978, 190 p.

*Introduction à la littérature fantastique*, explique que, dans *La Peau de chagrin*, le fantastique est évincé puisque les souhaits de Raphaël se réalisent de manière vraisemblable : le festin a lieu grâce à la rencontre fortuite de ses amis, la fortune est obtenue par un héritage, la victoire lors du duel peut être due à la confiance qui se dégage de Raphaël de même que la phtisie peut avoir causé la mort du jeune homme<sup>13</sup>. Par ailleurs, André Vanoncini a exposé, dans son article «La dissémination de l'objet fantastique», publié dans *Balzac et La Peau de chagrin*, que l'élément Peau de chagrin est là pour assurer la cohérence du récit : par exemple, l'inscription sur la Peau, dont la typographie est en pointe vers le bas, signifie la marche de la vie vers la mort. De plus, Balzac s'assure, par diverses allusions, que la Peau de chagrin demeure un élément central du récit, à l'aide du mot chagrin qu'il utilise à plusieurs endroits dans le texte par exemple, ou encore grâce aux nombreuses évocations de l'animal qui a fourni la Peau. Ce chercheur a montré que «la peau se maintient comme figure centrale qui, tout en se dispersant en une multitude d'éléments, assure pourtant la cohésion du texte en lui imprimant un mouvement de circularité des références<sup>14</sup>». Il a aussi révélé que le fantastique ne peut être pris au pied de la lettre car «il n'est guère possible d'enfermer la peau dans son sens littéral, ne serait-ce que parce que les réactions classiques d'horreur, d'émerveillement, d'hésitation suscitées par l'apparition de l'élément surnaturel ne sont évoquées que très marginalement et discrètement<sup>15</sup>».

---

<sup>13</sup>Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, 188 p.

<sup>14</sup>André Vanoncini, «La dissémination de l'objet fantastique», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 71.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 72.

Bref, *La Peau de chagrin* s'écarte du genre fantastique tel que l'a défini Tzvetan Todorov puisque

l'exigence d'un élément surnaturel qui ne permette pas une interprétation allégorique n'est pas remplie [et que] l'hésitation du lecteur [...] bien qu'elle ne disparaisse pas complètement, est du moins sérieusement affaiblie par le peu de moyens que déploie la narration pour faire planer le doute et l'effroi sur l'intrusion de la peau dans l'univers des protagonistes<sup>16</sup>.

Toutefois, Vanoncini s'interroge sur la notion de genre, ne faudrait-il pas plutôt réévaluer le genre fantastique?, dit-il. Non seulement *La Peau de chagrin* soulève un certain nombre de questions en ce qui a trait au fantastique, mais elle peut également être considérée comme un roman philosophique et a été étudiée sous cet angle.

L'étude philosophique tend à dégager des lois : «il faut qu'elle permette de comprendre les principes, les mécanismes d'une époque, qu'elle les formule ou non de manière explicite<sup>17</sup>». D'une part, la philosophie balzacienne fait ressortir l'idée que chaque être humain possède un capital d'énergie vitale donné qui diminue selon son mode de vie et la force de ses désirs. L'homme doit donc choisir entre une vie d'excès, de jouissances immédiates, qui sera de courte durée ou une vie sans passion, calme et longue. Trois éléments sont importants dans cette théorie de l'usure des passions : le Vouloir, le Pouvoir et le Savoir. Vouloir est associé aux désirs, Pouvoir aux moyens de réaliser ces désirs et Savoir à la quiétude, au calme. Les deux premiers sont les causes du malheur humain selon l'antiquaire de *La Peau de chagrin* qui valorise le

---

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 72-73.

<sup>17</sup>Alain Schaffner, *Honoré de Balzac. La Peau de chagrin*, Paris, PUF, 1996, p. 90.

Savoir : «Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit ; mais Savoir laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme<sup>18</sup>» (p. 52). Raphaël choisit d'emblée un mode de vie de courte durée où la passion et l'excès dominant toutes ses entreprises, autant le travail, la débauche que l'amour. François Bilodeau montre, dans «Espace et temps romanesques dans *La Peau de chagrin*», que la prédominance du temps comme agent de destruction exprime une grande loi : la mort est un processus irréversible. Ainsi, «une seule certitude s'impose, celle de la victoire de la mort malgré tous nos efforts pour vivre<sup>19</sup>». Alors pourquoi tenter de vivre longtemps grâce à une vie sans passion si au bout du compte on meurt quand même?, semble exprimer Balzac.

L'analyse philosophique est à rapprocher d'une analyse économique. Avec la montée de la bourgeoisie et l'entrée de la France dans l'ère industrielle et capitaliste, Balzac met en lumière dans *La Peau de chagrin* «le scandale d'une société où l'argent remplace toutes les valeurs, où l'individu est écrasé à moins qu'il n'apprenne à triompher cyniquement de la concurrence<sup>20</sup>». Raphaël cherche lui aussi à entrer dans cette dynamique du pouvoir et de la richesse, cependant, les valeurs ont changé et il n'est désormais plus possible, pour la plupart des gens, de vivre selon les anciennes valeurs économiques de l'aristocratie. Selon Linda Rudich, dans «Une interprétation de *La Peau de chagrin*», la loi économique implique maintenant qu'il ne faut plus

---

<sup>18</sup>L'édition que nous retenons pour l'analyse est la suivante: Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Pocket, coll. Lire et voir les classiques, 1989, 423 p. Toutes les références ultérieures à cette œuvre correspondent à cette édition.

<sup>19</sup>François Bilodeau, «Espace et temps romanesques dans *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1969, p. 53.

<sup>20</sup>Gabrielle Malandain, *loc.cit.*, p. 337.

simplement accumuler son argent, mais qu'il faut l'investir, le faire fructifier<sup>21</sup>. Mais, pour arriver à ce résultat, il faut connaître les règles qui régissent l'économie, ce que Raphaël ne sait pas. Ruth Amossy, dans «La "confession" de Raphaël : contradictions et interférences» explique aussi que «celui qui ignore tout des rouages de l'économie ne peut posséder que l'argent du diable : une fortune fabuleuse et mystérieuse<sup>22</sup>» et cet or n'est destiné qu'à se consumer. Raphaël ne comprenant pas ces nouvelles règles économiques ne peut alors que dilapider la richesse qu'il a obtenue par le pouvoir magique de la Peau. En outre, Françoise Gaillard, dans «L'effet Peau de chagrin» signale qu'un paradoxe se dégage de la loi économique : «il tient à la double nature, réelle et symbolique de l'or-du-capital, d'où il découle que pour l'augmenter comme richesse il faut le dépenser comme numéraire<sup>23</sup>». Gaillard met en parallèle cette loi économique avec la conséquence que le pacte a sur la vie de Raphaël : «la synthèse impossible du désir de l'économie : un désir d'économie pour économiser le désir!<sup>24</sup>». Ainsi, Raphaël croit que pour conserver ses jours il n'a qu'à économiser ses désirs, mais cette solution n'est pas viable car même s'il restreint ses désirs, ceux-ci refont toujours surface.

*La Peau de chagrin* est aussi une critique socio-politique de la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Pierre Barbéris, dans sa magistrale étude «La crise du désenchantement. II : La

<sup>21</sup>Linda Rudich, «Une interprétation de *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1971, p. 205-233.

<sup>22</sup>Ruth Amossy, «La "confession" de Raphaël : contradictions et interférences», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 58.

<sup>23</sup>Françoise Gaillard, «L'effet Peau de chagrin», *Le roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, p. 214.

<sup>24</sup>*Ibid.*

*Peau de chagrin*» publiée dans *Balzac et le mal du siècle*, montre que Balzac a eu la volonté de fixer son roman dans le réel, d'en faire une véritable peinture de la société de l'époque<sup>25</sup>. L'action, dans ce roman marqué par la politique, se situe après la Révolution de Juillet, dans une France où les changements espérés tardent à venir. Concrètement, Balzac dénonce le fait que la Révolution n'a rien changé : «il s'agit donc de nous inculquer une opinion royalement nationale, en nous prouvant qu'il est bien plus heureux de payer douze cents millions trente-trois centimes à la patrie représentée par messieurs tels et tels, que onze cents millions neuf centimes à un roi qui disait *moi* au lieu de dire *nous*» (p. 58). Balzac a cherché à analyser le fonctionnement d'une société faite de contrastes, d'une société où priment l'argent et l'individualisme. Le roman montre l'opposition entre la rive gauche et la rive droite de la Seine à Paris : la pauvreté en face du luxe et du pouvoir; les sentiments et la sincérité en face du mensonge, de la froideur et de l'égoïsme. En somme, Pierre Barbéris explique que Balzac a tenté, à travers le portrait d'une génération désespérée, impuissante, qui se sent inutile socialement et qui n'a aucun but à atteindre, d'exprimer ses revendications sociales et politiques : «le romantisme de Raphaël est un romantisme qui se "socialise"; ses revendications, explicites ou implicites, sont à portée politique, mettent en cause l'organisation sociale, la loi des richesses<sup>26</sup>».

Certains autres chercheurs adoptent une perspective psychanalytique où le thème du corps est particulièrement étudié. Roland Le Huenen s'est penché sur cette

---

<sup>25</sup>Pierre Barbéris, «La crise du désenchantement. II : *La Peau de chagrin*», *Balzac et le mal du siècle*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1970, p. 1415-1613.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 1456.

question dans son article «La sémiotique du corps dans *La Peau de chagrin* : le tout et le fragment»<sup>27</sup>. Le corps, dans ce roman, est la mise en scène d'un corps malade, blessé, flétri, meurtri, voire cadavérique. Le corps est représenté dans sa dégradation physique. Roland Le Huenen part du postulat que l'objet *Peau de chagrin*, malgré la lecture réaliste que l'on peut faire de l'œuvre, est «une nécessité de la fiction, un dispositif du discours qui, au-delà de la banalisation thématique (l'étiollement du corps, la trajectoire vie/mort), met en évidence le point de butée sur lequel vient achopper toute procédure d'appréhension du réel, en somme tout savoir constitué y compris et surtout le savoir scientifique<sup>28</sup>». La typographie de l'inscription sur la *Peau* annonce le processus d'amenuisement, de fragmentation qui s'opèrera chez le possesseur du talisman. Cependant, il est intéressant de constater que la *Peau* peut être considérée comme un fragment (déjà au départ) qui se fragmente tout au long du récit et dont la scène finale ne fait confirmer l'impossible totalité. Jeannine Jallat s'est aussi intéressée au corps de la femme dans «Fœdora ou le corps de l'autre»<sup>29</sup>. Dans son article, elle pose le problème de l'opposition entre Fœdora et Pauline, mais est-ce réellement une opposition?, dit-elle. Toutes deux interdites au départ (le corps de Fœdora est marqué d'interdit, gardé scrupuleusement par toutes sortes d'obstacles : cercle, rempart, voile ou écran, alors que Pauline est interdite par l'inceste), elles ne peuvent être possédées. Le désir camouflé envers Pauline se transpose sur Fœdora pour ensuite revenir sur Pauline. Raphaël ne semble pas savoir ce qu'il veut, il souhaite faire de Pauline un

<sup>27</sup>Roland Le Huenen, «La sémiotique du corps dans *La Peau de chagrin* : le tout et le fragment», *Le roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, p. 51-64.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>29</sup>Jeannine Jallat, «Fœdora ou le corps de l'autre», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 143-160.

marbre alors qu'il voudrait que Fœdora s'anime. Pauline se présente plus tard sous le signe de la femme-fleur qui a subi un processus de maturation : d'abord jeune fille en fleur, ensuite jeune femme belle et désirable, et finalement maîtresse accomplie. Jeannine Jallat conclut : «au corps incomplet de Fœdora répond le "principe incomplet" du "corps de flamme" : Pauline. Jamais assez de femme, puisqu'elle échappe et pourtant toujours trop puisqu'elle tue [...] c'est-à-dire "toute la femme et point de femme", la femme comme toujours problématique<sup>30</sup>».

Mais c'est surtout le thème de la castration qui est mis en évidence par la psychanalyse. Aussi, nous proposons-nous de réaliser une étude thématique, soutenue par la psychanalyse, sur la castration, car celle-ci semble être le fil conducteur de tout le roman. La castration est, selon nous, «une expérience psychique complexe, vécue inconsciemment par l'enfant vers l'âge de cinq ans et décisive pour l'assomption de sa future identité sexuelle<sup>31</sup>». Chez le garçon, le complexe de castration apparaît au moment où il perçoit la différence anatomique des sexes : il voit que la fillette ou la mère n'a pas de pénis. Selon Roland Chemama, «le complexe de castration s'installe lorsque l'enfant est menacé, en raison de sa masturbation, d'avoir le sexe coupé<sup>32</sup>», les menaces pouvant être plus ou moins clairement exprimées. L'enfant doit alors renoncer à ses fantasmes incestueux ainsi qu'à ses pratiques auto-érotiques : «le

---

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 159-160.

<sup>31</sup>J.-D. Nasio, *Enseignement de sept concepts cruciaux de la psychanalyse*, Paris Rivages / Psychanalyse, 1988, p. 23.

<sup>32</sup>Roland Chemama, dir., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, p. 42.

garçon accepte la loi de l'interdit et choisit de sauver son pénis<sup>33</sup>» en renonçant à la mère en tant qu'objet de désir. Cependant, il existe d'autres issues au complexe de castration : l'enfant peut se poser en rival du père et il encourt alors la castration ou bien il peut aussi prendre la place de la mère auprès du père auquel cas il faut «que l'enfant accepte d'abord la précondition d'avoir été châtré<sup>34</sup>». Chez la fillette, aucune menace ne peut être considérée puisqu'on ne peut lui enlever ce qu'elle n'a pas. À la perception de la différence anatomique des sexes, la fillette ressent en quelque sorte un «préjudice supposé, donc imaginaire, qui serait à l'origine de ce manque réel, de cette privation si difficile à constater<sup>35</sup>» : on ne lui a pas donné le pénis. La fillette entre alors dans l'Œdipe, elle rejette la mère qu'elle considère responsable de son manque et se tourne vers le père, susceptible de lui donner le pénis. Chez la fillette, les autres issues possibles du complexe de castration sont, entre autres, le complexe de masculinité ou de virilité, la renonciation à la sexualité ou encore la revanche contre l'homme.

Mais au delà du complexe de castration, que nous venons de décrire, l'enfant doit vivre la castration, c'est-à-dire renoncer à être le Phallus et à avoir le Phallus. Il doit renoncer au fantasme de toute-puissance pour affronter le manque et entrer dans le désir de l'Autre. Or, justement, c'est ce que Raphaël se refusera à vivre. Il s'accrochera au fantasme de toute-puissance sa vie durant, niant la castration imposée par son père et celle que lui fait subir Fœdora. Et lorsqu'il sera conforté dans ce fantasme par la Peau et par Pauline, qui permettra le rétablissement d'une relation

---

<sup>33</sup>J.-D. Nasio, *op.cit*, p. 28.

<sup>34</sup>Jean Laplanche, *Problématiques II / Castration - Symbolisations*, Paris, PUF, 1980, p. 71.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 88.

incestueuse et fusionnelle, ce sera pour découvrir que le refus de la castration empêche l'entrée dans le désir et conduit à la mort.

Notre analyse s'appuie sur l'article de Pierre Danger, «La castration dans *La Peau de chagrin*»<sup>36</sup>. L'auteur y souligne que deux figures castratrices semblent exercer leur pouvoir sur le héros, Raphaël de Valentin : le père du jeune homme et la belle comtesse Fœdora, dont Raphaël est amoureux. Nous avons ajouté à l'analyse une troisième figure castratrice présente dans ce roman, soit le talisman Peau de chagrin. Pour effectuer l'étude de ces figures, nous avons repris un élément important mis en évidence par Pierre Danger : la mise en place du jeu de chassés-croisés de la castration, c'est-à-dire que les personnages castrés du roman exercent à leur tour une castration sur leur victime. Danger parle ici du père de Raphaël, M. de Valentin, de Fœdora et de l'Antiquaire. Dans son article, l'auteur montre aussi le rapport que Raphaël entretient avec l'argent et avec la virilité; c'est ce que nous exposons en premier lieu. Nous ajoutons que Fœdora castre ses victimes par le jeu de la séduction puisqu'elle semble user de son pouvoir de séduction pour avilir et contrôler les hommes, les manipuler et obtenir d'eux ce qu'elle désire. Nous montrerons donc que Raphaël se fait prendre au piège de ce jeu de la séduction. Mais derrière M. de Valentin et Fœdora, forces castratrices, se dissimule un castrat : la virilité paternelle convoitée par Raphaël est illusoire alors que Fœdora cache son insensibilité et son manque derrière un masque.

---

<sup>36</sup>Pierre Danger, «La castration dans *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1982, p. 227-246.

Raphaël va tenter de camoufler son état de castrat en utilisant divers dispositifs compensatoires. Pierre Danger a effleuré l'idée que Raphaël utilise l'onanisme et le voyeurisme comme dispositifs compensatoires mais il n'en a pas fait l'analyse. Nous analyserons ainsi ces deux dispositifs tout en en ajoutant quelques autres. Ainsi, Raphaël souhaite, par la sublimation, obtenir la gloire grâce à une œuvre littéraire grandiose qui le consacrera homme de génie. Puis, il adopte un second dispositif compensatoire, les rêveries éveillées et l'onanisme, mais il semble que le type de jouissance obtenu par la masturbation ne le satisfasse pas pleinement, ce qui l'amène à se tourner vers le voyeurisme pour compenser son manque. Finalement, la débauche est le dernier dispositif compensatoire utilisé par le jeune homme. Nous tenterons de montrer les causes de l'échec de ces divers modes de compensation, échec qui conduit le jeune homme à envisager le suicide comme voie possible pour échapper à la castration.

C'est à ce moment que Raphaël accepte le pacte proposé par la Peau de chagrin. Nous verrons le chemin parcouru par Raphaël pour se rendre jusqu'à la Peau, soit la salle de jeu et le magasin d'antiquités, ainsi que toute la symbolique qui se cache derrière chacun des personnages rencontrés. La Peau de chagrin devient alors, selon nous, le troisième agent de la castration et nous analyserons de quelle façon elle exerce son pouvoir castrateur. À la fin de cette longue marche vers la mort, une figure angélique apparaît : Pauline. Nous tenterons de montrer que Pauline, sous l'apparence de l'agent salvateur venu apporter la rédemption à Raphaël, lui qui a conclu un pacte diabolique avec la Peau, est en fait l'agent de la mort de Raphaël. Raphaël étant dans

l'impossibilité d'annihiler ses désirs, l'assouvissement de ceux-ci, réprimés depuis trop longtemps, entraîne le jeune homme dans la mort. Nous tenterons de faire ressortir les étapes du processus de régression qui amène le protagoniste à mourir dans les bras de sa bien-aimée Pauline.

## CHAPITRE PREMIER

### MISE EN PLACE DE LA CASTRATION

Pierre Danger, dans son article intitulé «La castration dans *La Peau de chagrin*», pose d'emblée une remarque tout à fait juste; il constate qu'il y a «deux séries de castrations : celles effectuées avant l'ouverture même du récit [...] et celles qu'opèrent à leur tour sur leur victime ces personnages à la fois castrés et castrateurs<sup>37</sup>». En effet, dans ce roman, la castration ressemble à un jeu de chassés-croisés dans lequel un personnage castré exerce un pouvoir castrateur sur un autre personnage; tour à tour les personnages sont victimes et agents de la castration. Deux figures principales,

---

<sup>37</sup>Pierre Danger, «La castration dans *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1982, p. 229.

pouvant être considérées comme des castrats, font subir la castration à Raphaël, le protagoniste du récit : le père de Raphaël, M. de Valentin, et la comtesse Fœdora.

### La figure paternelle ou la virilité castrée

M. de Valentin, le père de Raphaël, est présenté comme un homme qui possède le pouvoir et qui impose sa loi sans égard pour la personne sur laquelle elle s'exerce. Raphaël décrit son père comme «un grand homme sec et mince» (p. 94), sévère, despote, «l'homme le plus caillouteux<sup>38</sup>, le plus atrabilaire, le plus froid du monde» (p. 95), adjectifs pouvant être considérés comme les marques d'une figure castratrice. Confortant l'image ici donnée de la figure paternelle, Raphaël note le pouvoir écrasant dont son père fait preuve à son égard : «jusqu'à vingt et un ans, j'ai été courbé sous un despotisme aussi froid que celui d'une règle monacale [...] sa paternité planait au-dessus de mes lutines et joyeuses pensées, et les enfermaient comme sous un dôme de plomb» (p. 94). En outre, M. de Valentin fait régner la discipline chez son fils qu'il a «bridé comme un cheval d'escadron» (p. 95). Il règle l'emploi du temps de Raphaël de façon à ne laisser aucun moment libre au jeune homme : celui-ci doit se lever à cinq heures du matin, étudier le droit en plus de pratiquer chez un avoué, puis se coucher à neuf heures du soir. M. de Valentin empêche ainsi toute expression du désir chez son fils et refuse même à Raphaël le droit de lui manifester de l'affection: «si je voulais lui manifester un sentiment doux et tendre, il me recevait en enfant qui va dire une sottise» (p. 94), ce qui explique la propension du jeune homme à refouler ses sentiments.

---

<sup>38</sup>Être un caillou : être dur, inexorable, sans pitié; insensible.

Le complexe de castration, selon Roland Chemama, comporte aussi de l'effroi et de la révolte, ce qui est le cas ici<sup>39</sup>. Effectivement, Raphaël craint son père et sent constamment peser sur lui une grande menace : «vouloir m'écarter de la route uniforme que mon père m'avait tracée, c'eût été m'exposer à sa colère; il m'avait menacé de m'embarquer à ma première faute, en qualité de mousse, pour les Antilles» (p. 95). Face à ces contraintes, Raphaël cherche à se révolter contre la sévérité de son père : il dit d'ailleurs avoir fomenté des projets de fuite, projets vite évanouis tant Raphaël redoute son père.

Castrateur, M. de Valentin possède d'autant plus «les attributs symboliques de la virilité<sup>40</sup>», virilité que son fils, Raphaël, cherche à acquérir malgré le joug imposé par son père. Ces attributs sont représentés par le pouvoir et l'argent. Dans la société française de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, le pouvoir politique est détenu par les gens qui possèdent une fortune assez considérable pour infléchir les décisions gouvernementales. De plus, c'est avec cette fortune que les gens aisés peuvent se procurer terres, résidences, domestiques, objets de luxe et même prostituées. Et M. de Valentin est riche et puissant dans l'esprit de son fils puisqu'il a une maison, un domestique, une voiture, des terres en pays étrangers et qu'il a réussi «à prendre position au cœur même du pouvoir» (p. 99). Il a aussi en sa possession de l'argent; argent qui est d'ailleurs lié à l'émancipation sexuelle pour Raphaël : «il ne laissa pas dix francs à ma disposition, dix coquins, dix libertins de francs, trésor

---

<sup>39</sup>Roland Chemama, dir., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, p. 42.

<sup>40</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 238.

immense dont la possession vainement enviée me faisait rêver d'ineffables délices» (p. 95). Ce qui revient à dire que l'argent, c'est le pouvoir dans tous les sens du terme.

Paradoxalement, à ces symboles de virilité sont associées des images de castration chez le père de Raphaël : «le visage en lame de couteau [...] taquin comme une vieille fille [...] il se tenait droit comme un siège pascal» (p. 94). M. de Valentin serait donc un personnage castrateur, mais qui serait lui-même castré. Si, à première vue, la lame de couteau et le siège pascal peuvent évoquer la rigidité phallique du père, il faut bien voir qu'il s'agit ici d'«un phallus momifié, qui n'a plus que les apparences de la vie<sup>41</sup>». En effet, le père de Raphaël a le teint pâle, comme s'il était sans vie, et il est même comparé à un squelette. Mais c'est surtout par sa fortune qu'on peut le qualifier de castrat, car il s'agit d'une fortune factice, d'une puissance illusoire. D'abord riche, M. de Valentin a pu prendre position dans la politique parisienne, mais «la Révolution renversa bientôt sa fortune» (p. 99). Par chance, il épousa l'héritière d'une grande maison. Puis, l'Empire permit à M. de Valentin de recouvrer la fortune et d'acheter des terres situées en pays étrangers, mais «la Restauration, qui rendit à ma mère des biens considérables, ruina mon père» (p. 99), explique Raphaël. La possession des terres achetées sous l'Empire est maintenant contestée, et pour régler le prix des coupes de bois faites sur ces terres durant quelques années, «le bien de ma mère suffisait à peine» (p. 99). L'argent de la famille étant immobilisé, la puissance devient chose du passé. Le jeu de chassés-croisés de la castration se met ainsi en place : M. de Valentin, d'abord castré, impose sa loi et devient agent de la castration. Raphaël, dans

---

<sup>41</sup>*Ibid.*

un premier temps castré par son père puis, comme nous le verrons, par Foedora, sera plus tard castrateur face à un autre personnage, son amie Pauline.

L'épisode du don de la bourse et des clefs est très important dans cette quête d'accès à la virilité, il est même qualifié par Raphaël d'«une des plus terribles joies de [sa] vie» (p. 96). Un soir, lors d'un bal donné chez son cousin, le duc de Navarreins, M. de Valentin confie à son fils sa bourse et ses clefs, autant de symboles phalliques rattachés à l'argent et au pouvoir qui nous permettent d'affirmer que «c'est sa virilité que le père confie soudain à son fils<sup>42</sup>». Dans l'esprit du jeune homme, cet argent signifie que la rencontre d'une maîtresse est dorénavant envisageable puisque Raphaël prend possession, temporairement, de la puissance paternelle. L'or contenu dans la bourse laisse entrevoir à Raphaël la possibilité de conquérir les femmes :

j'entendais frétiller l'or. J'avais vingt ans, je souhaitais passer une journée entière plongé dans les crimes de mon âge [...] Depuis un an je me rêvais bien mis, en voiture, ayant une belle femme à mes côtés, tranchant du seigneur, dînant chez Véry, allant le soir au spectacle [...] j'avais estimé toute cette joie cinquante écus (p. 96).

Aussi, Raphaël ne peut résister à l'envie de faire fructifier au jeu cet or qui n'est pas le sien. Sur le point de le jouer, Raphaël est «en proie à des angoisses inexprimables» (p. 97) car il sait que le pouvoir que lui procure cet argent ne lui appartient pas, d'autant plus qu'il trahit la confiance de son père. Son regard se porte tout autour de lui pour s'assurer qu'il n'est reconnu de personne et qu'il ne sera pas dénoncé. Ensuite, seulement, Raphaël risque l'argent de son père. Après avoir gagné quelques francs, il

---

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 239.

restitue son emprunt et continue de jouer : «dès que je me vis possesseur de cent soixante francs, je les enveloppai dans mon mouchoir de manière à ce qu'ils ne pussent ni remuer ni sonner pendant notre retour au logis» (p. 98). L'allusion sexuelle est sans équivoque : il s'agit d'une prise de possession du pénis comme le souligne Roland Le Huenen : «remarquons combien la métaphore est expressive jusque dans le détail : le gain du jeu est serré dans un mouchoir, rendu compact, et – bien que le texte ne le dise pas clairement, mais comment pourrait-il en être autrement – glissé dans la poche<sup>43</sup>». La culpabilité que ressent le jeune homme n'est cependant pas liée au fait d'avoir pris l'or de son père, mais plutôt au fait que la prise de possession de la puissance paternelle se révèle être une agression contre le père. En effet, il faut noter le vocabulaire guerrier utilisé par Raphaël lorsqu'il rêve de posséder de l'argent : il se dit «décidé à ne revenir que le lendemain chez [son] père, mais armé contre lui d'une aventure» (p. 96). Le père devient un ennemi, un adversaire. C'est en ce sens que la joie éprouvée au cours de cet épisode est «terrible» et le bonheur criminel, car la faute, la transgression de l'interdit est implicite, mais très fortement ressentie. Le jeune homme est angoissé par cette scène et plusieurs sentiments ambivalents s'agitent en lui. Il est heureux d'accéder à la sexualité, puisqu'il a maintenant de l'argent, mais en même temps il se sent coupable car la virilité qu'il possède n'est pas la sienne, mais bien celle de son père.

---

<sup>43</sup>Roland Le Huenen, «Le personnage et son désir», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 108.

Après cette soirée, le père de Raphaël, constatant que tout son argent est toujours dans sa bourse, confie une pension à son fils. Cette pension, c'est l'accès à la virilité tant souhaitée : «Maintenant, tu es un homme, *mon enfant*» (p. 98), mais l'appellation «*mon enfant*» signifie implicitement que Raphaël est toujours figé dans son rôle d'enfant, enfant mâle de surcroît, castré et soumis à la loi du père. En outre, l'envers de la médaille de cette pension est plutôt contraignant. En effet, M. de Valentin explique à son fils la précarité de sa situation financière, lui signifiant du même coup qu'il est un castrat. Ainsi, il place Raphaël dans une situation insoutenable puisqu'en même temps qu'il lui accorde une pension, il lui retire la possibilité d'en jouir : «le jour où mon père parut en quelque sorte m'avoir émancipé, je tombai sous le joug le plus odieux» (p. 99-100). Jouir de l'argent qu'il possède maintenant «ce serait s'accommoder de la déchéance de son père qu'il connaît désormais<sup>44</sup>», ce qui signifierait pour Raphaël, accomplir l'acte inconsciemment souhaité mais tant redouté : le meurtre du père. Raphaël doit alors se sacrifier, tenter d'éviter la ruine à sa famille et rétablir la puissance paternelle : il doit «courir la société, se prostituer aux bonnes grâces de ceux qui pourront être utiles au recouvrement de la fortune de son père, et c'est ainsi qu'il est amené déjà à vivre cette vie de castrat<sup>45</sup>».

La castration se déplace donc du père vers le fils et «Raphaël tombe d'une forme de castration dans une autre, plus terrible encore : à la castration subie succède une

---

<sup>44</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 239.

<sup>45</sup>*Ibid.*

castration librement consentie par fidélité à son père<sup>46</sup>». Le sacrifice du jeune homme est tout à fait conscient : «jusque-là, j'avais été vertueux par l'impossibilité de me livrer à mes passions de jeune homme; mais craignant la ruine de mon père ou la mienne par une négligence, je devins mon propre despote et n'osai me permettre ni un plaisir ni une dépense» (p. 100). Cette autocastration a une conséquence assez dramatique car malgré tous les efforts et tous les sacrifices consentis, le père de Raphaël meurt de voir son fils se priver ainsi : «dix mois après avoir payé ses créanciers, mon père mourut de chagrin, il m'adorait et m'avait ruiné; cette idée le tua» (p. 101). Cette scène est vécue comme le meurtre symbolique du père et revêt une grande signification. En effet, Raphaël a échoué dans sa tentative de restituer la fortune familiale et de faire de son père un homme puissant; c'est donc par sa faute que la mort de son père survient. Trois mois plus tard, Raphaël reçoit les fruits de la succession des mains d'un commissaire-priseur : onze cent douze francs. La virilité paternelle se révèle être factice et le jeune homme prend encore plus conscience que son père était un homme impuissant, castré. Raphaël se sent alors dans le même état : il n'a plus aucune confiance en lui, il est timide, gauche, il se déplaît, se trouve laid, a honte de son regard et il dit que sa voix ne peut exercer aucun empire sur les êtres qui l'entourent, plus particulièrement les femmes. Il est donc lui aussi bel et bien impuissant, à l'image de son père castré.

Et pour marquer encore davantage la condition de castrat de Raphaël, tout un processus de féminisation se met en place. Déjà lorsqu'il habitait chez son père, la

---

<sup>46</sup>*Ibid.*

féminité de Raphaël se faisait sentir par l'étrange couple qu'il formait avec M. de Valentin : «enfin marie une jeune fille à un squelette, et tu comprendras l'existence dont les scènes curieuses ne peuvent que t'être dites» (p. 95). Après la mort de son père, Raphaël accentue sa féminité alors qu'il n'a qu'une très faible estime de lui-même. Il dit que les femmes l'ont dédaigné en raison de sa sensibilité : «souvent femme comme elles, n'ont-elles pas dû prendre ma naïveté pour du cynisme, et la pureté même de ma pensée pour du libertinage?» (p. 105). En outre, plusieurs traits physiques l'associent aux femmes, entre autres ses mains blanches semblables à celles d'une femme, ses cheveux blonds bouclés et sa grâce efféminée.

Désormais seul au monde, pauvre et castré, Raphaël cherche à acquérir la virilité par le pouvoir intellectuel. Il croit que la publication d'un ouvrage scientifique lui permettra de se faire un nom et d'obtenir la gloire, ce qui lui donnera accès aux femmes et, par le fait même, à la virilité. Pour atteindre son but, Raphaël pense qu'une période d'isolement est essentielle. Il mènera dès lors une vie consacrée uniquement à l'étude et à la rédaction de son ouvrage, espérant par la suite conquérir la société en séduisant les femmes et en les soumettant à ses désirs : «je voulais me venger de la société, je voulais posséder l'âme de toutes les femmes» (p. 105-106). Cependant, d'abord soumis à la discipline paternelle, il se retrouvera bientôt sous l'emprise d'une jeune femme, Fœdora, aussi impuissant qu'auparavant.

### Fœdora : le jeu de la séduction

Fœdora est la seconde figure castratrice du roman. Jeune femme de vingt-deux ans environ, de taille moyenne, elle a le sourire gracieux et la voix mélodieuse : c'est «*la femme à la mode*<sup>47</sup>» (p. 122). Cependant, elle est un mystère, une énigme, une «*espèce de problème féminin*» (p. 122), qui peut «être expliquée de tant de manières qu'elle [devient] inexplicable» (p. 167). Mi-Russe, mi-Parisienne, elle est à la fois celle qui fascine, celle qui séduit et celle qui castré.

Fœdora joue avec les hommes afin de leur faire perdre tous leurs moyens par le jeu de la séduction. Elle s'y prend grâce à la stratégie de la présence et de l'absence. Ne sommes-nous pas constamment attirés par cet autre qui fuit, par celui qui est impossible à saisir? Car c'est «lorsque l'autre est absent, impossible à rejoindre et à saisir que le désir se déchaîne<sup>48</sup>». Consciente que c'est ainsi qu'elle peut éveiller et attiser le désir de l'autre, Fœdora se pose d'emblée du côté de l'absence, du côté de l'interdit. Son maintien même en dit long à ce sujet : «elle se soutenait sur la boiserie avec coquetterie, comme une femme près de tomber, mais aussi près de s'enfuir si quelque regard trop vif l'intimide» (p. 128). C'est dire qu'elle ne se laisse pas approcher de trop près et signale aux hommes de garder leur distance. Sa façon de se conduire avec les hommes ne laisse aucun doute sur son refus de se donner; elle est de «celles que l'on ne possède pas<sup>49</sup>». D'ailleurs, plusieurs hommes ont tenté en vain de la séduire; elle a toujours refusé de se donner à eux : «les plus audacieux de nos maîtres,

<sup>47</sup>C'est nous qui soulignons.

<sup>48</sup>Willy Pasini, *La force du désir*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 88.

<sup>49</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 236.

et même les plus habiles, avouent avoir échoué près d'elle» (p. 126). La comtesse est une jeune femme libre et qui entend le rester. Pour elle, le mariage est synonyme d'aliénation et de dépendance : «je me trouve très heureuse d'être seule, pourquoi changerais-je ma vie, égoïste si vous voulez, contre les caprices d'un maître?» (p. 172). Les hommes désirent Fœdora pour sa beauté, mais aussi en raison de ce refus de s'abandonner qui attise leur désir : «comme de la liberté, on peut en jouir, mais on ne la possède jamais sous peine par là-même de la tuer ou de se tuer<sup>50</sup>». Fœdora est donc un agent de la castration envers les hommes : elle les prive de la satisfaction de leur désir. Elle en fera autant envers Raphaël.

Au mois de décembre 1829, Raphaël rencontre un de ses amis, Rastignac<sup>51</sup>, qui propose de le présenter à la jeune femme. Dès le départ, la fascination l'emporte sur la raison chez Raphaël :

comment expliquer la fascination d'un nom? FŒDORA me poursuit comme une mauvaise pensée avec laquelle on cherche à transiger. Une voix me disait : Tu iras chez Fœdora. J'avais beau me débattre avec cette voix et lui crier qu'elle mentait, elle écrasait tous mes raisonnements avec ce nom : Fœdora. Mais ce nom, cette femme n'étaient-ils par le symbole de tous mes désirs et le thème de toute ma vie? (p. 122-123).

---

<sup>50</sup>*Ibid.*

<sup>51</sup>Rastignac est un personnage de Balzac qui revient plusieurs fois dans *La Comédie humaine*. C'est un viveur, un intrigant qui pratique la dissipation, c'est-à-dire un système politique qui rapporte aux profiteurs : «connaissant les ressorts du monde, il [le dissipateur] les manœuvre à son profit» (p. 122). Le texte laisse croire que les deux hommes se connaissent déjà, mais Balzac, dans *La Peau de chagrin*, ne dit pas comment ils se sont connus.

En effet, Fœdora représente bien les désirs de Raphaël en ce qui concerne l'amour. Ce qu'il souhaite d'abord, c'est une femme riche, car il ne conçoit pas l'amour dans la misère. Mais plus que cela, il veut être choisi parmi tous les prétendants de la jeune femme, l'emporter sur tous ses rivaux potentiels. La femme qu'il désire doit aussi n'appartenir qu'à lui, ne se donner qu'à lui : «elle me jette un regard à la dérobée, un regard qui dément ses artifices, un regard qui me sacrifie le monde et les hommes» (p. 119). C'est pour toutes ces raisons qu'il aimera Fœdora : en effet, en plus d'être riche, elle est sans amant, elle résiste aux séductions parisiennes et elle éconduit les hommes qui lui offrent un nom en échange de sa fortune. Raphaël croit donc qu'il sera élu entre tous s'il réussit à se faire aimer d'elle.

Comme la jeune femme est très riche, et pour rivaliser avec les jeunes hommes de son entourage, Raphaël ne doit pas laisser voir sa misère : «un jeune homme pauvre peut seul savoir ce qu'une passion coûte en voiture, en gants, en habits, linge, etc. Si l'amour reste un peu trop de temps platonique, il devient ruineux» (p. 129). Il utilise donc toutes ses énergies et toute sa bourse pour tenter de conquérir la comtesse. Deux possibilités se présentent alors à lui : ou il réussit et jouit de la fortune de la jeune femme ou il reste sans le sou et n'a qu'à se suicider : «Bah! Fœdora ou la mort! criai-je au détour d'un pont. Fœdora, c'est la fortune!» (p. 130). Pour mener à bien son plan, Raphaël a en tête l'idée de rendre Fœdora follement amoureuse de lui : «tout en tâchant de m'adresser à l'âme de cette femme, j'essayai de gagner son esprit, d'avoir sa vanité pour moi; afin d'être sûrement aimé, je lui donnai mille raisons de mieux s'aimer elle-même» (p. 130). Si Raphaël souhaite que Fœdora l'aime, c'est, au

départ, pour parvenir socialement. Mais Raphaël risque bien plus que la ruine en tentant de conquérir Fœdora, il risque aussi le désespoir s'il tombe amoureux d'elle. La séduction étant un échange, «une surenchère où les jeux ne sont jamais faits de qui séduit et de qui est séduit<sup>52</sup>», Raphaël se fait prendre au jeu. En effet, le jeune homme tombe dans son propre piège : «si d'abord, animé d'une volonté ferme et du désir de me faire aimer, je pris un peu d'ascendant sur elle, bientôt ma passion grandit, je ne fus plus maître de moi, je tombai dans le vrai, je me perdis et devins éperdument amoureux» (p. 130). La distance maintenue par la comtesse a eu son impact, c'est dire combien l'interdit séduit et provoque le désir. L'interdit est cependant difficile à franchir. Fœdora mentionne à Raphaël qu'elle n'a que de l'amitié pour les gens qui la côtoient et qu'elle n'hésite pas à faire fermer sa porte à ceux qui lui déclarent leur amour. C'est une façon pour elle de marquer une distance, de faire connaître aux autres ses limites. Et Raphaël sait très bien qu'il ne doit pas les dépasser : «si j'avais voulu faire un pas de plus au-delà de cette câlinerie fraternelle, j'eusse senti les griffes de la chatte» (p. 170).

Les agissements de Fœdora laissent croire qu'elle connaît très bien le fonctionnement du jeu de la séduction, car elle manipule Raphaël avec brio : elle «joue avec le désir des hommes : l'attisant au maximum sans jamais le satisfaire<sup>53</sup>». Comme le jeu de la séduction exige qu'on donne à l'autre l'espoir que notre position change, Fœdora distribue de petites attentions à son prétendant au cours de leurs rencontres. Un jour, elle lui fait parvenir une invitation pour qu'il l'accompagne au Muséum et au

<sup>52</sup>Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 38.

<sup>53</sup>Michel Pougeoise, *Étude de La Peau de chagrin. Honoré de Balzac*, Allier, Marabout, coll. «Textes expliqués», 1994, p. 132.

jardin des Plantes, ce qui laisse croire à Raphaël qu'elle éprouve du plaisir en sa compagnie. Le jeune homme imagine aussi qu'elle ne se fait coquette que pour lui plaire : «elle me laissa seul un moment, et revint les cheveux arrangés, charmante. Cette jolie toilette avait été faite pour moi!» (p.151). De plus, une certaine complicité semble s'être installée entre les deux personnages : «il existait entre nous une sorte d'entente : elle me confiait ses projets d'amusement, et me demandait la veille avec une sorte d'inquiétude amicale si je viendrais le lendemain» (p. 134). Et lorsqu'il veut partir pour aller conclure ses affaires, elle cherche à le retenir chez elle en disant : «Quoi! déjà!» (p. 152). Ces agissements laissent entrevoir une réelle présence, mais qui est de courte durée puisque, en fait, ils n'ont pour fondement que le désir de Fœdora de tout contrôler autour d'elle. Raphaël ne fait qu'obéir à la comtesse, à ce qu'elle lui dicte de faire. C'est elle qui détermine le jour de leurs sorties ou encore s'ils iront à pied ou en voiture là où ils doivent se rendre. Cette forme de contrôle démontre à quel point Fœdora est agent de la castration envers Raphaël. La scène où elle a promis de l'accompagner à un spectacle en est un bon exemple. Peu de temps avant la pièce, Fœdora refuse tout simplement de sortir. Le jeune homme, en amoureux transi, se rend tout de même à la pièce qu'elle avait désiré voir et constate qu'elle a finalement décidé d'aller au théâtre sans lui puisqu'elle est assise dans sa loge. À l'entracte Raphaël rejoint la comtesse pour obtenir une explication qu'elle ne lui fournira pas. Elle lui demande cependant de l'accompagner jusque chez elle. Ici, Fœdora adopte un comportement qui a pour but de mettre une barrière entre elle et Raphaël, de lui faire comprendre qu'il ne doit pas tomber amoureux d'elle. Mais le fait qu'elle lui demande de la raccompagner permet au jeu de la séduction de se poursuivre.

Car, il faut bien le dire, l'interprétation de Raphaël en ce qui concerne Fœdora est biaisée. Amoureux de la jeune femme, il transpose certains gestes et certaines paroles en actes d'amour. Comme il a idéalisé la comtesse, il a de la difficulté à distinguer clairement si ses agissements traduisent de l'amour, de l'amitié ou s'ils relèvent d'une simple stratégie de coquetterie et de séduction. D'abord, il pense qu'elle l'a repoussé uniquement pour faire taire les «bonnes âmes jalouses de [son] empire sur la comtesse» (p. 144). Il continue alors de croire que Fœdora l'aime : «elle accueillit l'ivresse de mes regards et ne se refusa point à mon admiration, elle m'aimait donc!» (p. 151). Mais ensuite, il réalise que Fœdora a un but stratégique : elle a besoin de l'intervention d'un parent de Raphaël, le duc de Navarreins, pour une affaire qu'elle doit régler. Raphaël n'est pas dupe, il sait qu'il a été manipulé et pour mettre fin à son supplice, il décide alors de déclarer son amour à la jeune femme. C'est à ce moment que le jeu se termine. La comtesse réplique que cet amour n'est point réciproque et qu'elle l'en avait averti : «Ah! dit-elle en riant, je suis sans doute bien criminelle de ne pas vous aimer? Est-ce ma faute? Non, je ne vous aime pas; vous êtes un homme, cela suffit» (p. 172). Raphaël fait à nouveau face à son impuissance, à sa condition de castrat. La virilité tant convoitée – sexuelle et symbolique – lui est refusée par Fœdora.

La jeune femme s'intéresse très peu au sort réservé à sa victime une fois qu'elle l'a repoussée : «Fœdora marchait, sans le savoir, sur toutes mes espérances, brisait ma vie et détruisait mon avenir avec la froide insouciance et l'innocente cruauté d'un enfant qui, par curiosité, déchire les ailes d'un papillon» (p. 136). On se rend bien compte que Raphaël est castré par Fœdora de la même façon qu'il l'était par son père.

En effet, le jeune homme n'est qu'un esclave en présence de la comtesse; avilissement dont il est tout à fait conscient. Rastignac avait d'ailleurs prédit la déchéance de son ami : «chez elle, le sentiment est un rôle, elle te rendrait malheureux, et ferait de toi son premier valet» (p. 144). Pour plaire à Fœdora, Raphaël préfère s'acheter un nouveau chapeau plutôt que de se nourrir. Ce sacrifice, il se dit heureux de le faire, comme lorsqu'il ne se permettait aucune dépense pour ne pas causer la ruine de son père. De même, il refoule ses émotions au fond de son cœur, comme il étouffait ses sentiments en face de son père. Pareillement à sa tentative de restituer la fortune familiale et de faire de son père un homme puissant, il échoue à se faire aimer de Fœdora (et ainsi à avoir accès à sa fortune), de sorte qu'il ne parvient pas à démontrer sa puissance.

En y regardant de plus près, on peut constater que Fœdora agissait en tant qu'agent castrateur envers Raphaël depuis leur première rencontre : on n'a qu'à penser à la scène où il lui expose sa théorie de la volonté à l'aide de plaisanteries et qu'elle s'amuse de ce que «rien ne résistait à cette puissance quand un homme s'habitue à la concentrer, à en manier la somme, à diriger constamment sur les âmes la projection de cette masse fluide» (p. 127). À première vue, il est tout à fait normal que Fœdora s'amuse des plaisanteries du jeune homme. Seulement, Raphaël aurait souhaité que Fœdora retienne le côté sérieux de son exposé, alors qu'elle ne retient *que* l'amusement. Ce qui est d'autant plus révélateur puisque, dans cette scène, l'allusion sexuelle est claire :

nous avons ici une transposition, au plan de la conversation, de ce que pourrait être les rapports amoureux entre ces deux personnages. Lui

ne se fait guère d'illusion, il sait qu'il doit transformer ses ardeurs en démonstration de virtuosité [...]. Au moins peut-il espérer une reconnaissance pour l'habileté de ses prouesses; mais la conclusion est cruelle : «J'eus l'honneur d'amuser cette femme». Raphaël est nié dans ce qu'il a de plus précieux<sup>54</sup>.

Et ce qu'il a de plus précieux, ce qui est renié ici, c'est sa puissance intellectuelle, celle qui devait lui permettre de séduire les femmes et ainsi d'avoir accès à la sexualité. Le talent grâce auquel il pouvait espérer conquérir le monde et les femmes est désormais anéanti puisqu'il est maintenant incapable de travailler sérieusement. Poursuivi par le fantôme de la comtesse, il tente en vain de terminer ses ouvrages, ses nuits ne sont que de «pâles études» (p. 174) et il ne peut chasser la jeune femme de son esprit : «il fallait oublier Fœdora, me guérir de ma folie, reprendre ma studieuse solitude ou mourir. Je m'imposai donc des travaux exorbitants, je voulus achever mes ouvrages [...] la muse avait fui. Je ne pouvais chasser le fantôme brillant et moqueur de Fœdora» (p. 174). Elle l'obsède tellement qu'il tente de revenir à son ancien mode de vie : «Pendant quinze jours, je ne sortis pas de ma mansarde» (p. 174). Mais l'état d'esprit du jeune homme n'est plus le même qu'autrefois. Avant de rencontrer Fœdora, la réclusion apportait à Raphaël calme, paix et sérénité, de sorte qu'il pouvait se consacrer au travail avec acharnement. Désormais, la solitude ne lui cause que douleur et désespoir et l'idée de la mort revient le hanter : «Fœdora me tue, je veux mourir, la vie m'est insupportable» (p. 174). Entièrement mobilisé par ses espoirs de conquête et, par la suite, anéanti par le rappel de sa castration, Raphaël ne voit pas

---

<sup>54</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 234.

que tout le jeu de la séduction auquel se prête Fœdora ne sert en fait à la jeune femme qu'à masquer sa propre castration.

### La femme castrée

Pierre Danger dit de la castration, chez Balzac, qu'elle est «l'image d'une amputation essentielle, celle qui prive l'homme du sens des choses pour ne lui laisser que l'usage de formes vides<sup>55</sup>», c'est-à-dire une vie sexuelle sans désir ou encore une vie morale sans foi. Fœdora fait partie de ces formes vides et, en tant que castrat, elle apparaît comme ayant «les apparences de la plus séduisante féminité [alors qu'elle a] une absence absolue de la sensibilité dont cette apparence aurait dû être le signe<sup>56</sup>». En effet, Fœdora a des atouts tout à fait féminins : elle a la «peau délicate et fine» (p. 132), les «tempes fraîches» (p. 132), la «voix mélodieuse» (p. 125) et de «belles épaules dignes de la Vénus de Milo» (p. 128). Cependant, elle est vide à l'intérieur : c'est une «femme solitaire, sans parents, sans amis, athée en amour, ne croyant à aucun sentiment» (p. 166).

Privée de sensibilité, Fœdora soutient que tout ce dont elle a besoin, c'est la fortune : «Eh! bien, avec de l'or nous pouvons toujours créer autour de nous les sentiments qui sont nécessaires à notre bien-être» (p. 156). Raphaël croit que deux femmes vivent en Fœdora dont «la tête seule semblait être amoureuse» (p. 128). Cela

---

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 233.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 229.

revient à dire que Fœdora est «amputée du symbole même de l'amour : le cœur<sup>57</sup>». D'ailleurs, Raphaël la compare à un automate : elle «a les apparences de la vie mais n'est qu'une mécanique bien montée<sup>58</sup>» menant une «vie artificielle» (p. 161). C'est ce qui explique probablement pourquoi elle a toujours la même expression sur le visage : «elle m'écoutait en gardant sur ses lèvres, dans ses yeux, son sourire d'habitude, ce sourire qu'elle prenait comme un vêtement, et toujours le même pour ses amis, pour ses simples connaissances, pour les étrangers [...] sourire banal, le détestable sourire d'une statue de marbre, paraissant exprimer l'amour, mais froid» (p. 137-138). Coupée des émotions qui sont les signes de la vie, Fœdora doit jouer un rôle, feindre de fausses émotions pour cacher les signes évidents de la castration. Chez elle, «tout se réduit à des gestes qui miment une caricature de la vie<sup>59</sup>». Elle joue un rôle où tout est bien orchestré, où tous ses gestes sont planifiés et s'astreint à «ce manège d'une maîtresse de maison qui va et vient, s'assied et cause, appelle un homme, l'interroge, et s'appuie pour l'écouter sur un chambranle de porte» (p. 127-128). Le masque qu'elle porte constamment pour affronter la société, ainsi que les gens particulièrement ennuyeux, selon elle, qui fréquentent son salon, tombe lorsqu'elle est seule. Un jour, caché derrière les rideaux de la chambre de Fœdora, le jeune homme est témoin de sa métamorphose : «quand elle se tut, sa physionomie changea, ses traits se décomposèrent et sa figure exprima la fatigue. Elle venait d'ôter un masque; actrice, son rôle était fini» (p. 165). En plus de ce masque, Fœdora utilise certains accessoires afin de camoufler son manque. En effet, lors de leur première rencontre, la jeune

<sup>57</sup>Michel Pougeoise, *op.cit.*, p. 143.

<sup>58</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 228.

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 232.

femme tient à la main un écran de plumes. Grâce à cet écran, Fœdora empêche les gens de la sonder, de chercher à pénétrer ses pensées les plus intimes, car elle sait qu'ils découvrirait qu'elle n'a rien à offrir, qu'elle est vide. Les voiles de son lit (le lit est le lieu même du manque) ont d'ailleurs la même fonction, c'est-à-dire que leur épaisseur est là pour décourager les hommes de tenter de percer son secret.

Non seulement Fœdora croit au pouvoir de l'argent pour suppléer aux sentiments, mais elle possède même certaines caractéristiques semblables à celles de ce métal. L'argent «est principe passif, féminin, lunaire, aqueux, froid. Sa couleur est le blanc [...]. Le mot même argent dérive d'un mot sanscrit signifiant blanc et brillant [...]. *Il est la lumière pure, telle qu'elle est reçue et rendue par la transparence du cristal, dans la limpidité de l'eau, les reflets du miroir, l'éclat du diamant<sup>60</sup>*». Tout un jeu de lumières et de reflets s'opère chez Fœdora, comme s'il s'agissait d'un miroir : «à la lueur des bougies, son corps blanc et rose étincela comme une statue d'argent qui brille sous son enveloppe de gaze» (p. 166). De plus, ses yeux semblaient «doublés par une feuille de métal» (p. 151). Ces effets métalliques expriment la froideur de Fœdora, froideur qui est aussi rendue par un front de marbre, un cœur de glace : «sa figure et son maintien, toujours nobles et décents, me semblèrent avoir une froideur, une sécheresse diplomatiques» (p. 135). Cette froideur dissimule en fait l'insensibilité de la

---

<sup>60</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1999, p. 75, citant Émile Gevaert, *L'Héraldique, son esprit, son langage et ses applications*, Bruxelles, Édition du Bulletin des métiers d'art, 1923, 444 p.

comtesse, donc sa castration. Toutefois, l'argent est un symbole paradoxal car en plus d'exprimer la froideur, il est synonyme de puissance, voire même de virilité.

Si Fœdora est un personnage castré, plusieurs traits révèlent malgré tout chez elle une certaine virilité (grâce à laquelle elle peut castrer certains autres personnages). En effet, Fœdora porte sur elle des marques de dureté : ses yeux sont «comme une pierre de Florence» (p. 128), elle a «d'épais sourcils qui paraissaient se rejoindre» (p. 128) ainsi qu'un «imperceptible duvet qui ornait les contours du visage» (p. 128). Sa «lèvre supérieure un peu forte et légèrement ombragée» (p. 128) laisse aussi entrevoir la virilité de cette femme. Elle a, semble-t-il, horreur des hommes : «Non, je ne vous aime pas; vous êtes un homme, cela suffit» (p. 172). Serait-ce une femme frigide? Elle dit d'ailleurs ne jamais vouloir appartenir à un homme : «Un mari! Quel est l'homme auquel je pourrais me...» (p. 166). Ce qui est sous-entendu ici par les points de suspension est sans équivoque l'acte sexuel. Fœdora ne peut s'imaginer faire l'amour avec un homme; «un mystère de plus dans une femme déjà si mystérieuse» (p. 164). Raphaël tente d'expliquer Fœdora par le mythe de l'hermaphrodite. Ce mythe prétend que les deux sexes cohabitent dans le même corps. Dans «Balzac et l'androgynie», Lucienne Frappier-Mazur révèle quelques traits caractéristiques de l'hermaphrodisme dont, entre autres, la virilité, l'homosexualité, la virginité, l'érotisme cérébral et la bisexualité. Fœdora possède quelques-unes de ces caractéristiques, notamment la virilité que nous venons de mettre en évidence la virilité. Son homosexualité, quoique non confirmée, est toutefois suggérée par le refus de Fœdora de se donner sexuellement à un homme. Sa virginité, par le fait même, ne fait aucun doute. De plus,

la bisexualité de Fœdora est évoquée lorsque Raphaël raconte à la comtesse l'histoire d'un être double :

Je pensai tout à coup au livre récemment publié par un poète<sup>61</sup>, une vraie conception d'artiste taillée dans la statue de Polyclès. Je croyais voir ce monstre qui, tantôt officier, dompte un cheval fougueux, tantôt jeune fille, se met à sa toilette et désespère ses amants, amant, désespère une vierge douce et modeste. Ne pouvant plus résoudre autrement Fœdora, je lui racontai cette histoire fantastique (p. 160).

Selon Freud, l'hermaphrodisme est un symptôme de la castration : «la femme refoule l'envie du pénis, auquel elle substitue fantasmatiquement l'enfant; l'homme a parfois une attitude féminine; et les deux positions renvoient, pour Freud, à l'idée maîtresse de castration<sup>62</sup>». Bref, Fœdora a tout du castrat : les caractéristiques telles l'insensibilité, la froideur, le masque, l'écran et l'hermaphrodisme font bel et bien partie intégrante de la jeune femme.

\*

\* \*

Tout un jeu de chassés-croisés s'effectue entre les personnages de *La Peau de chagrin*. Le père de Raphaël, camouflant une virilité factice, est dans l'impossibilité de satisfaire ses désirs puisqu'il ne possède plus assez d'argent pour jouir des plaisirs de la vie. De plus, il est possible de croire qu'il a renoncé au désir sexuel depuis la mort

---

<sup>61</sup>Il s'agit de *Fragoletta* de Henri de Latouche.

<sup>62</sup>Catherine Clément, «Androgyné», *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 45.

de sa femme. En outre, il castré son fils en refusant les marques d'affection que Raphaël lui démontre. Celui-ci se retrouve donc dans l'impossibilité d'exprimer ses désirs, mais aussi de les satisfaire puisque la pension octroyée par son père est à double tranchant : s'il profite de cet argent, il ruine son père. La castration est ici du côté de la perte de la puissance, bref de l'impuissance. Avec Fœdora, il s'agit d'autre chose. La jeune femme se pose comme inaccessible, castrant ainsi les hommes qui la désirent. Mais elle laisse aussi entrevoir des sentiments qu'elle ne possède pas. La castration se situe ici plutôt du côté de l'absence de désir, de l'insensibilité. C'est donc dire qu'il y aurait différents registres de la castration. Toutefois, un phénomène est commun à chacun des personnages, soit le refus d'avouer son manque, sa castration. Et Raphaël fait partie des gens qui vont tout faire pour nier leur castration. Ainsi, ayant échoué dans sa tentative d'accéder à la virilité, Raphaël s'engage dans un processus de compensation. Pierre Danger souligne avec justesse que «le monde de *La Peau de chagrin* est un monde de masques et de fantoches, de castrats misérables compensant leur manque par les jouissances imaginaires de l'onanisme et du voyeurisme»<sup>63</sup>. À ces dispositifs compensatoires s'ajoutent la sublimation, les rêveries éveillées ainsi que la débauche et l'ivresse, autant de chemins qu'empruntera Raphaël.

---

<sup>63</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 237.

**CHAPITRE II**  
**LES DISPOSITIFS COMPENSATOIRES**  
**À LA CASTRATION**

Au terme de son entreprise de séduction envers la comtesse Fœdora, Raphaël de Valentin apparaît comme étant bel et bien castré, car sa tentative d'accéder à la virilité a, à nouveau, échoué. À travers divers dispositifs compensatoires, tels la sublimation, les rêveries éveillées et l'onanisme, le voyeurisme ainsi que la débauche et l'ivresse, le jeune homme va tenter de nier ou, à tout le moins, de camoufler cette castration. Cependant, chacun des dispositifs utilisés lui fera prendre davantage conscience de sa condition de castrat et il se rendra bien compte qu'au bout du chemin, l'impuissance refait toujours surface. Il ne restera plus désormais à Raphaël qu'à se tourner vers la mort.

### La sublimation

L'un des premiers dispositifs compensatoires à la castration utilisé par Raphaël dans *La Peau de chagrin* est la sublimation. Celle-ci «est un processus psychique inconscient qui rend compte, pour Freud, de l'aptitude de la pulsion sexuelle à remplacer un objet sexuel par un objet non sexuel (connoté de certaines valeurs et idéaux sociaux) et à échanger son but sexuel initial contre un autre but, non sexuel, sans perdre notablement en intensité<sup>64</sup>». Ainsi, celui qui sublime s'investit dans une activité scientifique ou encore artistique qui n'a, en apparence, aucun lien avec la vie sexuelle, et en obtient une satisfaction aussi intense. À deux reprises, soit après avoir échoué à restaurer la fortune familiale et, ensuite, à séduire Fœdora, Raphaël choisit de se consacrer à la littérature : il « transpose ses désirs sur le plan intellectuel. Il investit sa libido dans le domaine de la connaissance, et se consacre au travail<sup>65</sup> ». En effet, Raphaël croit que la production d'une œuvre littéraire lui permettra de conquérir le monde et les femmes, lui procurant ainsi la gloire, la richesse et l'amour.

Conquérir le monde veut dire, pour le jeune marquis qu'est Raphaël, conquérir la société parisienne. Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris est un milieu très mondain où l'aristocratie occupe encore une situation privilégiée. Pour avoir ses entrées dans la haute société (et c'est de cela dont il est question), il faut être noble, mais surtout riche. À la suite des nombreux bouleversements politiques et sociaux de

---

<sup>64</sup>Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 412.

<sup>65</sup>Pierre Danger, «La castration dans *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1982, p. 240.

la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs nobles se retrouvent ruinés et c'est désormais la reconnaissance par les membres de leur classe sociale qui leur permet d'avoir accès à ce monde en vase clos. Cependant, la gloire du nom n'est rien sans argent, car ces nobles ruinés ne peuvent jouir des mêmes plaisirs et du même luxe que les riches; comme par exemple celui d'avoir une loge au théâtre ou de posséder une voiture. Raphaël fait partie de ces nobles ruinés. C'est pour cette raison qu'il cherche à prendre sa revanche sur une société qui a humilié sa famille, mais aussi sur les femmes qui l'ont rejeté :

méconnu par les femmes, je me souviens de les avoir observées avec la sagacité de l'amour dédaigné. Maintenant, je le vois, la sincérité de mon caractère a dû déplaire! [...] Idiot quand je me taisais, je les effarouchais peut-être quand j'essayais de leur plaire, et les femmes m'ont condamné. J'ai accepté, dans les larmes et le chagrin, l'arrêt porté par le monde (p. 105).

Raphaël souhaite donc réapparaître dans le monde avec un nom illustre ou une fortune considérable, ou encore les deux, mais aussi prouver à tous qu'il est un homme supérieur. Selon Baldine Saint Girons, la sublimation est «conçue non seulement comme principe de purification des souvenirs dans l'élaboration des fantasmes, mais encore comme "privilège" des "grands" hommes, capables seuls de conférer leurs lettres de noblesse aux ombres surgies du passé<sup>66</sup>». Raphaël se compare à André de Chénier, grand poète français, et à lord Byron, poète britannique romantique. En outre, il dit avoir été, dans ses rêveries, souvent général ou empereur. Il n'y a pas de doute, Raphaël est convaincu d'être un homme supérieur et se croit apte à créer une œuvre

---

<sup>66</sup>Baldine Saint Girons, «Sublimation», *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 813.

d'envergure : «j'étais la proie d'une excessive ambition, je me croyais destiné à de grandes choses» (p. 102), dit-il. C'est d'ailleurs ce qui le pousse à se retirer dans sa mansarde pour écrire avec, en tête, son but de revenir dans le monde encore plus fort : son œuvre doit lui donner accès à «ce monde, où je voulais reparaître en y exerçant les droits régaliens de l'homme de génie» (p. 114). Sa satisfaction ne sera complète que lorsque tous l'aduleront, lorsque toutes les femmes seront à ses pieds.

Pour accéder à ce monde aristocratique, le jeune homme s'isole dans sa mansarde et risque «de mourir pour vivre» (p. 108). Raphaël croit que son intégration sociale passe par un isolement complet, ou presque, face à cette même société : pour *vivre* il faut d'abord *mourir*. Cette croyance rattache ainsi l'isolement de Raphaël à certains rituels initiatiques qui débutent par la séparation du protagoniste du monde profane. Ensuite seulement peut être transmis l'enseignement. Il faut voir aussi qu'à l'origine de la sublimation, il y a Éros, et que si la satisfaction des pulsions sexuelles en est l'aboutissement, elle représente aussi la mort. En effet, la mort semble être «le but poursuivi, au sens où elle représente l'assouvissement ultime des tensions<sup>67</sup>». L'isolement dans sa mansarde, que vient de vivre Raphaël, est une forme de mort, puisque sa réclusion se fait dans un calme et un silence quasi absolu qui évoquent un état comparable à la mort. Le jeune homme compare d'ailleurs sa mansarde à un «sépulcre aérien» (p. 112). Il en fait même un tombeau d'où on peut renaître : «comme les chrysalides, je me bâtissais une tombe pour renaître brillant et glorieux» (p. 108). Raphaël fonde ainsi un grand espoir dans cette idée : «renaître plus grand encore de

---

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 819.

ses années de réclusion<sup>68</sup>», c'est-à-dire briller dans la société et avoir du succès dans ses amours. Pour ce faire, il va donc investir toutes ses énergies dans deux œuvres, une comédie qui peut lui procurer la renommée dont il a besoin et un ouvrage scientifique sur la volonté pour lequel Raphaël a d'ailleurs étudié les langues orientales, l'anatomie et la physiologie.

Pour réussir cette *mort* sociale, Raphaël se croit obligé de vivre dans une condition proche de la misère car le peu d'argent qu'il lui reste suffit à peine à combler ses besoins essentiels. Par conséquent, il n'a d'autres choix que de diminuer sa consommation de nourriture, d'eau, de chauffage, d'habits et de blanchissage en attendant le succès littéraire. Cette «discipline claustrale» (p. 108) est une forme de castration puisque Raphaël ne se permet aucune sortie, aucune dépense superflue, aucun plaisir, comme lorsqu'il se privait pour ne pas causer la ruine de son père. En effet, pendant ces trois années, Raphaël se met dans un état total de réclusion. Il ne sort dans la société «que pour aller à certains Cours publics et aux bibliothèques» (p. 109) ou pour aller chercher son eau le matin. Pendant les dix premiers mois de sa réclusion, il reste donc seul, menant une vie pauvre et solitaire. Le jeune homme admet qu'il se castre lui-même, affirmant que cette autocastration, qui exige de lui d'énormes privations, est momentanément nécessaire. À la fin de cette première année, il tisse des liens avec la propriétaire de l'hôtel où il loge et sa fille, Pauline. Toutefois, Raphaël demeure dans un endroit fermé, un univers clos consacré au monde des idées et de

---

<sup>68</sup>Linda Rudich, «Une interprétation de *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1971, p. 209.

l'art, car c'est pour parfaire l'éducation de Pauline qu'il entretient des liens avec ces deux femmes. En agissant de la sorte, il cherche à se prouver qu'il domine les événements de sa vie, qu'il est puissant en quelque sorte puisque sa claustration (et sa castration) est sous son contrôle; s'il le désire, il peut y mettre fin.

Non seulement Raphaël croit maîtriser le cours des événements de sa vie mais il explique, en outre, que le travail exigeant de la rédaction lui procure un profond plaisir : «Je vécut dans ce sépulcre aérien pendant près de trois ans, travaillant nuit et jour sans relâche, avec tant de plaisir que l'étude me semblait être le plus beau thème, la plus heureuse solution de la vie humaine» (p. 112). De plus, il soutient que «le calme et le silence nécessaires au savant ont je ne sais quoi de doux, d'enivrant comme l'amour» (p. 112). La comparaison est intéressante ici puisque la sublimation est supposée apporter la satisfaction des pulsions et l'assouvissement des désirs. En effet, «la capacité de sublimation, qui implique le changement d'objet, permet donc le passage à une satisfaction autre que la satisfaction sexuelle<sup>69</sup>». Raphaël semble donc avoir troqué son but sexuel pour un but littéraire. Ainsi, en disant à son interlocuteur (Émile) que le calme de sa mansarde est doux comme l'amour, Raphaël conforte l'hypothèse d'une sublimation réussie. Mais il ne berne personne : la satisfaction de ses désirs n'est pas atteinte.

Lorsque Raphaël rencontre son ami Rastignac en décembre 1829, celui-ci lui propose la gloire sur un plateau d'argent, mais pour l'obtenir, il lui faut quitter sa

---

<sup>69</sup>Roland Chemama et Bernard Vandermersch, dir. *op.cit.*, p. 413.

mansarde. En effet, pour se faire connaître et faire sensation dans l'aristocratie, il faut «aller dans le monde, habituer les gens à prononcer [notre] nom» (p. 121). Rastignac l'invite donc à entrer «dans une maison où va tout Paris, notre Paris à nous, celui des beaux, des gens à millions, des célébrités, enfin des hommes qui parlent d'or comme Chrysostome. Quand ces gens ont adopté un livre, le livre devient à la mode» (p. 122). Ainsi, lorsque Raphaël sera admis dans la haute sphère sociale, que ses œuvres seront reconnues par ces gens, il aura alors la gloire et la richesse tant attendues. La sortie de Raphaël de sa mansarde prouve toutefois que la sublimation est un échec. Raphaël n'a pas réussi à obtenir complète satisfaction de ses désirs puisqu'il n'y a pas eu de réel changement d'un but sexuel vers un but non sexuel. C'est toujours de la conquête des femmes qu'il s'agit, mais en prenant un autre chemin, c'est-à-dire qu'avant de s'enfermer dans sa mansarde, il tentait d'obtenir les femmes par la séduction et, par la suite, en s'isolant chez lui, il veut conquérir les femmes par la renommée.

Après avoir côtoyé l'aristocratie un certain temps, Raphaël n'est toujours pas connu en tant qu'écrivain et aucune de ses œuvres ne lui procure la richesse escomptée et l'amour des femmes. Il possède ses entrées dans le monde aristocratique, mais il doit camoufler sa pauvreté pour continuer à y être admis. Il a encore les mains vides et le cœur rempli de rêves.

### Les rêveries éveillées et l'onanisme

Les rêveries éveillées, dispositif compensatoire à la castration, sont aussi une façon pour Raphaël de nier la réalité. En effet, les rêveries éveillées sont créées par un

état d'insatisfaction face à une situation donnée. Elles ont pour but de corriger une réalité qui est souvent décevante. Freud a démontré qu'elles s'élaborent généralement selon trois temps. Un événement qui se produit dans le présent, point de départ de la rêverie, rappelle une situation malheureuse du passé et il se produit alors, grâce à la rêverie, une projection des désirs dans l'avenir où la situation présente trouve un dénouement heureux qui corrige la situation malheureuse du passé. Il s'agit en quelque sorte d'un pervertissement de la réalité par le désir. Dans le cas de Raphaël, la narration des rêveries éveillées porte sur des situations où l'événement déclencheur fait partie de sa vie passée puisque Balzac a alors recours à l'analepse<sup>70</sup>. Le lecteur se doit d'être attentif et prudent car parfois, le récit est fidèle aux sentiments qu'il éprouvait alors, mais à d'autres moments, il est ponctué de réflexions et de commentaires qui expriment des sentiments d'après-coup. Les rêveries éveillées sont toujours orientées selon deux types de désirs : les désirs de grandeur et de puissance et les désirs érotiques. Ces derniers sont souvent accompagnés par l'onanisme.

#### *a) Les désirs de grandeur et de puissance*

Raphaël de Valentin est convaincu, comme nous l'avons vu, d'être un homme supérieur. Un de ses traits de caractère est révélé à travers ses rêveries éveillées : son ambition. L'événement déclencheur de la principale rêverie de grandeur et de puissance de Raphaël est lié à la rédaction de ses ouvrages. Raphaël pense qu'il peut lui aussi écrire un livre qui sera admiré du public et le rendra célèbre. Il croit que sa *Théorie de la volonté* permettra d'ouvrir une nouvelle voie à la science, rien de moins :

---

<sup>70</sup>C'est dans l'ivresse d'une orgie que Raphaël narre sa vie passée à son ami Émile.

«cette œuvre, si je ne me trompe, complètera les travaux de Mesmer, de Lavater, de Gall, de Bichat<sup>71</sup>, en ouvrant une nouvelle route à la science humaine» (p. 114). Ainsi, tous acclameront son génie, Raphaël sera couronné homme de science et reconnu par la haute société : «tous les regards [seraient] fixés sur moi quand mon nom serait prononcé par un valet à la porte d'un salon» (p. 106). Il est d'ailleurs certain d'être, de toute façon, promis à un brillant avenir : «cet immense amour-propre qui bouillonnait en moi, cette croyance sublime à une destinée et qui devient du génie peut-être [...] tout cela me sauva» (p.106). Les trois temps de la rêverie se retrouvent ici. En effet, une situation malheureuse du passé, soit la ruine de la famille, le déshonneur, fait naître le désir de rédiger un ouvrage littéraire qui apportera, Raphaël en est convaincu, célébrité, honneurs, richesse et réhabilitation du nom dans l'avenir. Dans son état de pauvreté, Raphaël ne fait qu'espérer que sa situation change. Cependant, il réalise après-coup qu'il s'y est pris de la mauvaise façon, que ses travaux étaient inutiles :

la faute des hommes supérieurs est de dépenser leurs jeunes années à se rendre dignes de la faveur. Pendant que les pauvres gens thésaurisent leur force et la science pour porter sans effort le poids d'une puissance qui les fuit, les intrigants riches de mots et dépourvus d'idées vont et viennent, surprennent les sots, et se logent dans la confiance des demi-niais; les uns étudient, les autres marchent, les uns sont modestes, les autres hardis; l'homme de génie tait son orgueil, l'intrigant arbore le sien, il doit arriver nécessairement (p. 109-110).

Ces désirs ambitieux sous-tendent d'autres désirs qui leur sont implicitement liés : les désirs érotiques.

---

<sup>71</sup>Mesmer : médecin allemand, il fonda la théorie du magnétisme animal; Lavater : philosophe, poète et théologien suisse, il inventa la théorie de la physiognomonie; Gall : médecin allemand, il créa la phrénologie; Bichat : anatomiste et physiologiste français, il fonda l'«anatomie générale».

### b) *Les désirs érotiques*

«Ah ! je ne voudrais point pour ami d'un jeune homme qui dans ses rêves ne se serait pas tressé des couronnes, construit quelque piédestal ou donné de complaisantes maîtresses» (p. 106), dit Raphaël à son ami Émile après un dîner donné par le fondateur d'un nouveau journal. En effet, c'est le propre du désir de s'emparer «de la réalité pour la métamorphoser en rêve<sup>72</sup>». Généralement, l'événement déclencheur des rêveries érotiques de Raphaël c'est la richesse qui s'étale sous ses yeux lors d'une soirée chez une dame aristocratique. La rêverie éveillée se met en place dès que Raphaël se retrouve seul. Ici, tout est sous-entendu. Dans son passé, il ne pouvait posséder de femmes puisqu'il n'avait pas d'argent et aucune confiance en lui; ce qu'il ne peut toujours pas faire d'ailleurs. Grâce à deux ouvrages littéraires qu'il est en train d'écrire, ses désirs sont projetés dans une rêverie où il aura la gloire, la richesse et surtout les femmes. Une certaine gradation dans les désirs du jeune homme est à noter. Plus jeune, il ne rêvait que d'avoir une maîtresse : «j'espérais rencontrer une maîtresse. Une maîtresse ! c'était pour moi l'indépendance» (p. 95). Un peu plus tard, la maîtresse se transforme en femme que Raphaël aimera et qui l'aimera en retour : «j'aspirai secrètement à de belles amours» (p. 102). La femme de ses rêves se dessine désormais dans sa pensée et sa conception de l'amour apparaît dans son récit : «Toutes les femmes se résumaient par une seule, et cette femme je croyais la rencontrer dans la première qui s'offrait à mes regards» (p. 106), dit le jeune homme.

---

<sup>72</sup>Arlette Michel, «Les problèmes de l'amour dans *La Peau de chagrin* : le désir, l'imaginaire et l'idéal», *Nouvelles lectures de La Peau de chagrin; Actes du colloque de l'École Normale Supérieure*, Paris, Société des Études romantiques, 1979, p. 128.

Raphaël explique que la femme de ses rêves, celle qu'il espère rencontrer un jour, est «une femme de haut rang, jeune, spirituelle et gracieuse» (p. 103). Le jeune homme côtoie plusieurs de ces femmes lorsqu'il se présente en société pour tenter de restaurer la fortune familiale : «combien de fois, muet, immobile, n'ai-je pas admiré la femme de mes rêves, surgissant dans un bal; dévouant alors en pensée mon existence à des caresses éternelles, j'imprimais toutes mes espérances en un regard, et lui offrais dans mon extase un amour de jeune homme qui courait au-devant des tromperies» (p. 103). Seulement, il n'a pas le courage d'aller vers elles, il ne fait que les regarder de loin. Rempli des désirs que ces femmes font jaillir en lui, Raphaël dit avoir «vécu dans les tourments d'une impuissante énergie qui se dévorait elle-même» (p. 103). Ici, l'expression pourrait faire référence, selon nous, au désir qui ne réussit à se libérer que par la masturbation, faute d'une femme avec qui faire l'amour. Et comme aucune femme n'est venue, il ne reste plus désormais à Raphaël que les rêveries pour croire à l'amour et la masturbation pour assouvir ses désirs érotiques. Même si le texte ne le dit pas explicitement, l'auteur laisse sous-entendre que la solitude de sa mansarde porte Raphaël à pratiquer l'onanisme : «parfois mes goûts naturels se réveillaient comme un incendie longtemps couvé» (p. 114). Le réveil de ses goûts naturels, ce pourrait être l'érection car la comparaison avec l'incendie peut laisser présumer que lorsque l'éjaculation survient l'incendie s'éteint. Et sa rêverie se poursuit :

par une sorte de mirage ou de calenture, moi, veuf de toutes les femmes que je désirais, dénué de tout et logé dans une mansarde d'artiste, je me voyais alors entouré de maîtresses ravissantes! J'étais rongé de vices, plongé dans la débauche, voulant tout, ayant tout; enfin, ivre à jeun, comme saint Antoine dans sa tentation.

Heureusement, le sommeil finissait par éteindre ces visions dévorantes [...]. De tels rêves n'étaient pas sans charmes (p. 114-115).

Effectivement, il est possible de penser que l'onanisme est pratiqué avec cette rêverie, car Raphaël s'imagine dans un lieu propice aux relations sexuelles, entouré de belles maîtresses, en plein cœur d'une débauche.

La conception de l'amour de Raphaël laisse croire qu'il ne rencontrera probablement pas la femme qu'il désire, car son idéalisation de la femme est beaucoup trop grande. Raphaël estime d'ailleurs lui-même être «né pour l'amour impossible» (p. 119). Une des premières caractéristiques qu'il souhaite rencontrer chez une femme est la soumission : «la véritable épouse en cœur, en chair et en os, se laisse traîner là où va celui en qui réside sa vie, sa force, sa gloire, son bonheur» (p. 107). La dévotion est aussi une qualité qu'il recherche : «aux hommes supérieurs, il faut des femmes orientales dont l'unique pensée soit l'étude de leurs besoins» (p. 107). La femme de ses rêves doit en outre être belle et riche puisqu'il ne conçoit pas l'amour dans la misère : «une femme, fût-elle attrayante autant que la belle Hélène, la Galatée d'Homère, n'a plus aucun pouvoir sur mes sens pour peu qu'elle soit crottée. Ah ! vive l'amour dans la soie, sur le cachemire, entouré des merveilles du luxe qui le parent merveilleusement bien, parce que lui-même est un luxe peut-être» (p. 118).

Un jour, Rastignac propose à son ami Raphaël de le présenter à Fœdora, une jeune femme à la mode, séduisante et très riche. Raphaël est alors propulsé, et ce, avant même de la rencontrer, dans une rêverie éveillée où il se voit déjà l'amant de la

belle comtesse : «je me créai une femme, je la dessinai dans ma pensée, je la rêvai. Pendant la nuit, je ne dormis pas, je devins son amant, je fis tenir en peu d'heures une vie entière, une vie d'amour, et j'en savourai les fécondes et brûlantes délices» (p. 123). Au cours de cette rêverie, il est possible que Raphaël pratique l'onanisme puisque savourer les délices d'être l'amant d'une femme, ce peut être savourer les délices que procure la jouissance obtenue par la masturbation. De plus, selon Raphaël, Fœdora est une jeune femme qui est là pour lui, qui l'attend puisqu'elle éconduit tous les hommes. À la suite de leur première rencontre, Raphaël fréquente assidûment le salon de Fœdora et souvent, lorsqu'il revient de chez elle, les rêveries s'emparent de son esprit : «Souvent, rentré sous mon toit, je voyais indistinctement Fœdora chez elle [...]. Combien de fois n'est-elle pas venue au milieu des silences de la nuit, évoquée par la puissance de mon extase» (p. 133). Une fois de plus, la rêverie s'accompagne de l'onanisme et la jouissance est ici exprimée par la puissance de l'extase.

Avec Fœdora, Raphaël vit complètement dans un monde à part qu'il s'est inventé. On retrouve, encore une fois, les trois temps de la rêverie. La rencontre avec Fœdora (présent) lui rappelle les occasions où il s'est vu dédaigné par les femmes (passé) mais l'amène rapidement à croire qu'il pourra bâtir une relation stable avec elle. Ainsi, Raphaël rêve que son amour est partagé et s'imagine vivant sous le même toit que la jeune femme, étant en quelque sorte son mari :

mais alors j'étais chez elle comme si j'eusse vécu sous son toit, je la possédais pour ainsi dire. Ma vagabonde imagination brisait les entraves, arrangeait les événements de la vie à ma guise, et me plongeait dans les délices d'un amour heureux. Me croyant son mari, je

l'admirais occupée de petits détails; j'éprouvais même du bonheur à lui voir ôter son schall et son chapeau (p. 151).

Le «pour ainsi dire» est révélateur de l'échec des rêveries éveillées en tant que dispositif compensatoire : Raphaël sait que le rêve et la réalité ne se rejoignent pas. D'ailleurs, la vraie Fœdora, non pas celle que Raphaël s'est créée dans ses rêveries, ne possède pas toutes les caractéristiques de la femme dont rêve Raphaël. Certes elle est belle, jeune, spirituelle, riche et de haut rang, mais elle n'est sûrement pas soumise et dévouée. C'est une femme égoïste et narcissique qui ne croit pas à l'amour. Alors, pourquoi Raphaël s'acharne-t-il à tenter de la conquérir?

Conquérir Fœdora est une façon, pour Raphaël, de nier sa castration et de s'appropriier le pouvoir social de la comtesse. En effet, le jeune homme cherche à posséder Fœdora, à «détourner à son profit le pouvoir de la comtesse<sup>73</sup>». Toutefois, l'entreprise de séduction est vouée à l'échec, premièrement parce que l'amour n'est pas partagé et deuxièmement, parce que les valeurs qui sont à la base même de cet amour ne sont pas les bonnes. La possession de l'autre, de biens luxueux, de l'argent, la vanité, l'égoïsme, ne peuvent rivaliser avec le véritable amour qui est fait de dévouement et de don de soi. Raphaël se place donc dans différentes positions où l'échec est inévitable, surtout lorsqu'il est question de son amour pour Fœdora. La comtesse est décrite comme une femme «avare, vaine et défiante» (p. 124), ce qui ne concorde pas du tout avec le caractère de Raphaël qui est sincère et sensible.

---

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 127.

Alors, serait-il possible que Raphaël cherche inconsciemment à échouer dans son entreprise de séduction? Tout ce passe comme si Raphaël, dans ses relations avec les femmes, était aux prises avec une névrose d'échec et pourrait être qualifié de masochiste moral. Gérard Bonnet explique que ce type de masochisme consiste en une «recherche inconsciente de souffrance là où elle constitue le trait dominant d'une personnalité et qui culmine dans la névrose d'échec. Celle-ci peut revêtir des aspects extrêmement divers : besoin de punition, sensation constante de malheur, douleur morale incessante, etc.<sup>74</sup>». Raphaël met tellement d'espoir à être aimé qu'il est prêt à accepter n'importe quelle torture, tortures qui réfèrent souvent au fait que le jeune homme est pauvre. Par exemple, il a un jour voulu renvoyer la voiture, mais Fœdora préféra la garder : «Que de tortures!» (p. 149) puisque Raphaël n'a pas beaucoup d'argent. Ainsi garder cette voiture lui coûte extrêmement cher; il ne pourra peut-être pas manger à cause de cela, mais il préfère ne rien dire dans l'espoir que ces supplices lui apportent l'amour de la comtesse. Jeûner était, pour lui, moins difficile que de traverser Paris sans se faire éclabousser, ou encore que d'éviter la pluie. Et son amour n'en est que plus fort : «ma passion s'était augmentée de tous ces petits supplices inconnus» (p. 139). En fait, ce sont souvent ses rêveries qui, déformant la réalité, le poussent à persévérer dans cet amour, voué à l'échec, son plus grand rêve étant d'être l'amant de la comtesse.

Lorsque Fœdora le rejette, Raphaël est désespéré. Cependant, son masochisme moral le pousse à vouloir être éprouvé davantage : «j'étais un infâme qui

---

<sup>74</sup>Gérard Bonnet, *Les perversions sexuelles*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je? no 2144, 2001, p. 52.

n'avait pas encore assez souffert» (p. 144) dit-il, et il ajoute : «j'aurais voulu quelque épreuve plus rude encore» (p. 151). Après qu'elle se soit servi de lui, Raphaël se sent rejeté par Fœdora, il est sans le sou et son moral est au plus bas : «concevras-tu bien, mon cher, toutes les douleurs qui m'assaillirent en revenant chez moi par la pluie et la neige, en marchant sur le verglas des quais pendant une lieue, ayant tout perdu? [...] Il ne s'agissait plus d'argent, mais de toutes les fortunes de mon âme» (p. 138). C'est alors que le jeune homme souhaite mettre un terme à son supplice : «ces alternatives de joie et de tristesse devinrent intolérables : je voulus chercher un dénouement à cette lutte affreuse» (p. 154). Pour tenter de mettre fin à l'idéalisation qu'il s'est fait de la comtesse et percer le mystère de cette femme, Raphaël décide de passer une nuit dans la chambre de Fœdora.

### Le voyeurisme

Le jeune homme met à exécution un plan ayant pour but d'«examiner cette femme corporellement [...] pour la connaître enfin tout entière» (p. 161). Il s'agit en fait de passer toute une nuit caché dans la chambre de la comtesse. Raphaël adopte ici un autre dispositif compensatoire à la castration, soit le voyeurisme, par lequel il cherche à prouver sa puissance. En effet, le voyeur obtient du plaisir à voir sans être vu; le voyeurisme est une «pratique qui consiste à épier autrui, souvent à son insu, dans son intimité quotidienne : habillage et déshabillage, défécation et miction, soins intimes, flirt et rapports sexuels<sup>75</sup>». Par ailleurs, il est important de spécifier que «le voyeur trouve dans sa pratique l'essentiel de sa satisfaction. Il ne s'agit pas dans son esprit de

---

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 97.

manœuvres d'approche ou de préliminaires, mais d'un plaisir en soi pour lequel il se cache et multiplie les artifices<sup>76</sup>». Dans le cas de Raphaël, celui-ci ne cherche pas à obtenir un plaisir sexuel, mais bien la négation de sa condition de castrat via la confirmation de la froideur, de l'insensibilité de Fœdora.

Chez Raphaël, certaines dispositions propres au voyeur se manifestent très tôt. Alors qu'il va au bal donné par le duc de Navarreins en compagnie de son père, il se poste dans un coin pour observer et contempler les femmes. Un peu plus tard, dans sa mansarde, il regarde une voisine qui fait sa toilette : «j'entrevois [...] dans le cadre d'une lucarne pourrie quelque jeune fille faisant sa toilette, se croyant seule, et de qui je ne pouvais apercevoir que le beau front et les longs cheveux élevés en l'air par un joli bras blanc» (p. 110). En outre, lors de sa première rencontre avec Fœdora, il se place près d'une fenêtre pour l'épier : «caché dans l'embrasure d'une fenêtre, j'espionnai ses pensées en les cherchant dans son maintien [...] je remarquai dans sa démarche un mouvement brisé si doux, une ondulation de robe si gracieuse, elle excitait si puissamment le désir» (p. 127-128). Ici, son but est d'examiner intellectuellement cette femme, d'en découvrir l'âme, de connaître ses pensées à travers son maintien. Raphaël est fasciné, subjugué par la comtesse lors de cette première observation. Et son regard n'est pas neutre : il s'agit d'un regard de voyeur-amoureux. En effet, le jeune homme est en admiration devant la comtesse. Fœdora a toutes les perfections, et Raphaël ne veut surtout pas voir ses imperfections.

---

<sup>76</sup>*Ibid.*

Lorsqu'il se cache dans la chambre de Fœdora, Raphaël a cependant un autre but : il veut l'examiner corporellement, découvrir la vraie Fœdora. Il croit que cette femme est insensible, égoïste et sans cœur puisqu'il a été rejeté et humilié par la comtesse. Il souhaite donc se venger de l'humiliation qu'elle lui a fait subir : «je sortis pleurant, formant mille projets de vengeance, combinant d'épouvantables viols» (p. 155). C'est maintenant le côté sadique de Raphaël qui s'exprime. Le vocabulaire utilisé, lorsqu'il explicite sa conception de l'amour, est violent et puisé parfois à même le lexique de la guerre : «j'aime à froisser sous mes désirs de pimpantes toilettes, à briser des fleurs, à porter une main dévastatrice dans les élégants édifices d'une coiffure embaumée. Des yeux brûlants, cachés par un voile de dentelle que les regards percent comme la flamme déchire la fumée du canon, m'offrent de fantastiques attraits» (p. 118). Gérard Bonnet dit que «le voir permet d'éviter le passage à l'acte [...]. Le voyeur cherche avant tout la mise à distance et l'évitement<sup>77</sup>». Ainsi, le fait de se cacher pour examiner Fœdora permet à Raphaël d'éviter la violence dont il voulait d'abord user contre elle : «mais si parfois je rafraîchis mon âme par l'idée d'un crime, viol ou assassinat, et les deux ensemble, je me trouve incapable de le commettre en réalité» (p. 175).

Raphaël met donc son projet d'observation à exécution : «vers minuit, je vins me cacher dans l'embrasure d'une fenêtre» (p. 161). Il grimpe sur le rebord de la boiserie et trouve une position où il pourra rester sans être découvert. Afin d'observer la belle

---

<sup>77</sup>*Ibid.*, p. 100.

comtesse, Raphaël perce des trous dans les rideaux à l'aide d'un canif<sup>78</sup>. Il faut remarquer encore une fois que le langage utilisé par Raphaël fait référence à la guerre. Les trous qu'il a faits sont comparés à des meurtrières (p. 162), ce qui est tout à fait éloquent. Il s'agit bel et bien une guerre qu'il mène contre Fœdora et de laquelle il souhaite sortir vainqueur et, par le fait même, puissant.

Le voyeur obtient sa satisfaction à observer l'intimité d'une autre personne. Dans le cas de Raphaël, il est tout à fait juste de dire que le jeune homme prend du plaisir à regarder Fœdora se déshabiller :

Justine la délaça. Je la contemplai curieusement au moment où le dernier voile s'enleva. Elle avait un corsage de vierge qui m'éblouit; à travers sa chemise et à la lueur des bougies, son corps blanc et rose étincela comme une statue d'argent qui brille sous son enveloppe de gaze [...]. J'éprouvai un plaisir indicible à voir ses mouvements empreints de la gentillesse dont les chattes font preuve en se toilettant au soleil (p. 165-166).

Mais Raphaël obtient aussi sa satisfaction par le fait qu'il a le privilège d'entendre la comtesse chanter :

La comtesse rentra dans sa chambre en fredonnant une phrase du *Pria che spunti*. Jamais personne ne l'avait entendue chanter, et ce mutisme donnait lieu à de bizarres interprétations. Elle avait, dit-on, promis à son premier amant, charmé de ses talents et jaloux d'elle par-delà le

---

<sup>78</sup>La technique qui consiste à faire des trous pour observer les autres est fréquemment utilisée par les voyeurs. En effet, Gérard Bonnet dit que «les moyens utilisés par les voyeurs sont de deux ordres : trous dans les murs, les planchers, les cloisons, d'une part; jumelles, lunettes, appareils de photos ou de prises de vues, d'autre part. Les premiers lui permettent de faire apparaître et disparaître les choses à son gré; les autres, de les découvrir dans toutes les dimensions et sous toutes les coutures». *Ibid.*, p. 97.

tombeau, de ne donner à personne un bonheur qu'il voulait avoir goûté seul (p. 164).

La voix exerce une force de séduction et un pouvoir d'attraction indéniables. Roland Barthes a démontré dans *S/Z* que le chant a un très grand pouvoir érotique : «le chant (trait négligé de la plupart des esthétiques) a quelque chose de cénesthésique, il est lié moins à une "impression" qu'à un sensualisme interne, musculaire et humoral. La voix est diffusion, insinuation, elle passe par toute l'étendue du corps, la peau<sup>79</sup>». Raphaël ressent particulièrement les effets de la voix de Fœdora sur lui : «la comtesse avait dans l'organe une clarté vive, une justesse de ton, je ne sais quoi d'harmonique et de vibrant qui pénétrait, remuait et chatouillait le cœur» (p. 164). En se cachant dans la chambre de la comtesse, il tentait de confronter la vraie Fœdora, insensible, avec l'idéalisation qu'il s'était faite d'elle. Toutefois, la beauté du chant conforte l'opinion favorable qu'il avait d'elle avant de venir l'observer dans sa chambre : «celle qui chantait ainsi devait savoir bien aimer» (p. 164). La valeur érotique de ce chant est clairement exprimée par une montée vers l'extase bien que Fœdora, étant un être narcissique, se prend elle-même pour objet de désir : «elle paraissait s'écouter elle-même et ressentir une volupté qui lui fût particulière; elle éprouvait comme une jouissance d'amour» (p.164). L'entreprise de départ de Raphaël, qui était de prouver que Fœdora est insensible, échoue car en plus du chant qui permet à Raphaël de dire que cette femme peut aimer, l'expression «*Mon Dieu!*» qu'elle prononce au moment de s'endormir renforce encore l'idée que la comtesse a des sentiments : «*Mon Dieu!* ce lambeau d'une pensée inconnue, que je devais remporter pour toute lumière, avait tout

---

<sup>79</sup>Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 116.

à coup changé mes idées sur Fœdora. Ce mot insignifiant ou profond, sans substance ou plein de réalités, pouvait s'interpréter également par le bonheur ou par la souffrance, par une douleur de corps ou par des peines» (p. 167). Finalement, il décide de faire une ultime tentative pour obtenir l'amour de la comtesse : il choisit de lui raconter sa vie misérable dans l'espoir que la pitié qu'elle éprouvera se transformera en amour.

Comme on pouvait s'y attendre, Fœdora repousse la demande d'amour exprimée par Raphaël et c'est à partir de ce moment que la peine qu'il ressent le porte à considérer le suicide comme seule solution possible pour mettre fin à sa souffrance : «Fœdora me tue, je veux mourir. La vie m'est insupportable» (p. 174). Il revoit alors Rastignac qui lui propose «d'user l'existence par le plaisir» (p. 175). Raphaël suit son ami dans cette vie de dissipation, cherchant à oublier à la fois Fœdora et sa condition de castrat.

### La débauche et l'ivresse

L'échec de Raphaël est double : échec intellectuel, mais aussi échec amoureux. Pour camoufler son impuissance, Raphaël se jette donc à corps perdu dans la débauche. On pourrait penser, à première vue, que la débauche et la puissance vont ensemble puisque la débauche exige à tout le moins la puissance sexuelle. Mais la débauche camoufle l'impuissance à obtenir un investissement amoureux, à établir une relation stable qui exige beaucoup plus que la possession des filles dites «faciles» ou de prostituées. De plus, la débauche constitue en quelque sorte un substitut au suicide auquel le jeune homme pensait avoir recours : «je n'ai rien trouvé de mieux que d'user

l'existence par le plaisir. Plonge-toi dans une dissolution profonde, ta passion ou toi, vous y périrez» (p. 175), conseille Rastignac à Raphaël; ce qui ne manque pas de plaire au jeune marquis. Ainsi que le démontre l'attitude de Rastignac, les jeunes de la génération de Raphaël, qualifiés d'«enfants du siècle», sont désabusés, ils s'ennuient, ils ont de la difficulté à se tailler une place dans la société, ils n'entrevoient aucun avenir, bref ils ressentent un grand malaise. Enfants d'une génération née au début du XIX<sup>e</sup> siècle qui, dans leur enfance, écoutaient les récits héroïques de la Révolution française, puis les récits des grandes conquêtes de l'armée napoléonienne, ils se retrouvent à vingt ans sous la Restauration sans gloire ni conquête à faire. Pour eux, le sentiment et la sincérité sont des valeurs importantes, ils ne peuvent donc pas s'adapter à la nouvelle réalité sociale qui place l'argent au-dessus de tout. D'où leur tendance à s'auto-détruire par la débauche.

Le «système dissipationnel» (p. 176) dans lequel s'engage Raphaël exige de l'argent, et c'est Rastignac qui ira risquer leur fortune au jeu puisque Raphaël ne veut pas se compromettre dans une maison de jeu, le jeu étant pour lui synonyme de la trahison de la confiance que son père lui avait témoignée. Rastignac revient le chapeau rempli d'or et les deux hommes s'engagent alors ensemble dans une vie d'orgie : «je devins un *viveur*, pour me servir de l'expression pittoresque consacrée par votre langage d'orgie. Je mettais de l'amour-propre à me tuer, promptement, à écraser les plus gais compagnons par ma verve et par ma puissance» (p. 179). Raphaël se croit puissant, car la débauche masque la castration. Cette façade permet au jeune homme d'obtenir quelques compliments sur les compositions littéraires qu'il présente à

ses compagnons d'ivresse, toutefois ces compositions ne mènent pas Raphaël à la gloire et à l'amour. Les femmes obtenues dans la débauche sont en fait offertes, payées, elles ne sont donc pas amoureuses ni conquises. Dans la débauche, tout n'est qu'apparence, artifice; Raphaël est toujours malheureux. En outre, «le pouvoir que donne la débauche est factice. La débauche-dissipation exige une consommation trop rapide des forces vitales sans fournir en même temps un moyen de les récupérer<sup>80</sup>». En effet, la vie dissolue est exigeante, son rythme est effréné : à tous les soirs, on boit du vin à outrance et on passe des nuits entières sans sommeil. Le prix à payer pour vivre avec excès, c'est l'usure. Balzac pose ici le dilemme de l'économie ou de la dépense : «Ou bien celui-ci [l'homme] économise l'énergie vitale en évitant de désirer, et dans ce cas il peut vivre longtemps mais sans exaltation; ou bien il se dépense en excès de toutes sortes, et mène alors une vie passionnante et riche mais de courte durée<sup>81</sup>».

Raphaël n'a compris toute l'horreur de la débauche que trop tard et il n'est pas assez fort pour se battre contre elle : il est déjà affaibli par les années où il a étudié avec excès et par sa passion excessive pour Fœdora<sup>82</sup>. Ces passions ont diminué l'énergie vitale qu'il possédait et c'est le monstre de la débauche qui gagne la bataille : «la débauche comprend tout; elle est une perpétuelle étreinte de toute la vie, ou mieux, un duel avec une puissance inconnue, avec un monstre [...]. Un jour, vous appartenez

---

<sup>80</sup>Linda Rudich, *loc.cit.*, p. 213.

<sup>81</sup>Pascal Ayoun, *La Peau de chagrin. Balzac*, Paris, Hatier, coll. Profil littérature, série profil d'une œuvre, 1990, p. 67.

<sup>82</sup>L'analyse de la débauche ne se termine pas ici, nous y reviendrons au chapitre 3.

au monstre, vous avez alors, comme je l'eus, un réveil enragé : l'impuissance est assise à votre chevet» (p. 181-182). Encore une fois, Raphaël a échoué dans sa tentative de démontrer sa puissance, car même la débauche ne lui permet pas d'être un homme puissant. Il est même incapable de mettre fin à ses jours par cette vie d'excès.

\*

\* \*

Les divers dispositifs compensatoires à la castration utilisés par Raphaël se sont avérés inutiles : le jeune marquis est toujours castré. «Incapable d'accomplir pour lui-même sa virilité, le héros engendre une œuvre en laquelle cette virilité se réalisera<sup>83</sup>» mais cette sublimation échoue puisque Raphaël est incapable de se détourner de son but sexuel. Seul dans sa mansarde, il tente, par les rêveries éveillées et l'onanisme, d'assouvir ses désirs érotiques. Seulement, comme l'amour de Raphaël pour la comtesse Fœdora n'est pas réciproque, le jeune homme se retrouve de nouveau avec son désir inassouvi. Il cherche alors à prouver que le problème ne vient pas de lui, qu'il est puissant, mais que c'est Fœdora qui est insensible et froide. C'est pour cette raison qu'il adopte le voyeurisme comme dispositif compensatoire. Mais l'échec se reproduit une fois de plus puisqu'il sort de la chambre de la comtesse en l'idéalisant encore davantage. Quand il lui déclare son amour, Fœdora le repousse et il ne reste plus à Raphaël qu'à se plonger dans la débauche. Toutefois, il n'a pas assez de force pour

---

<sup>83</sup>Pierre Danger, *loc. cit.*, p. 242.

côtoyer ce monstre à chaque soir, l'énergie lui manque et le constat d'échec est terrible : l'impuissance est toujours à ses côtés. En somme, peu importe les dispositifs compensatoires utilisés, la castration est perpétuellement présente et Raphaël doit maintenant «accomplir [sa] destinée de suicide» (p. 187).

**CHAPITRE III**  
**LA PEAU DE CHAGRIN :**  
**L'IMPOSSIBILITÉ DE NE PLUS DÉSIERER OU**  
**LE DÉSIER QUI CONDUIT À LA MORT**

Désabusé par la vie de dissipation qu'il mène depuis que Fœdora l'a repoussé, Raphaël ne pense qu'à la mort. Mais, peu importe les excès incroyables auxquels il se livre à chaque soir dans le but de mettre fin à ses jours, «la mort [le] rejetait dans la vie» (p. 187) à chaque matin. Et sa condition de castrat lui est toujours rappelée. D'ailleurs, elle est mise en relief par la scène de la maison de jeu et lorsque l'antiquaire offre au jeune homme la Peau de chagrin. Supposée donner du pouvoir à son possesseur, celle-ci est plutôt le troisième agent castrateur du roman puisqu'elle agit en asservissant

Raphaël. La rencontre avec Pauline offre un court répit à Raphaël. Agent rédempteur, Pauline échouera cependant à le garder en vie; involontairement, c'est elle qui lui donnera la mort.

### La salle de jeu

Placée au début du roman, la scène de la maison de jeu est très révélatrice; elle est, en quelque sorte, une préfiguration de tout le roman. Raphaël de Valentin entre dans une maison de jeu dès l'ouverture de celle-ci. À l'entrée du tripot, un vieillard rabougri lui demande son chapeau en échange d'une fiche numérotée. Ce vieillard a, comme le père de Raphaël, une fonction castratrice : «la société, par les mains de ce vieillard, qui en est lui-même une ancienne victime, opère dès l'entrée sur la personne de celui qui accepte de venir jouer son jeu, une castration qui est synonyme d'aliénation<sup>84</sup>». Plusieurs traits de ce personnage renvoient à la castration : le vieillard a une longue face blanche, il est blême et ridé, il a l'œil terne et sans chaleur, rien ne le fait frémir, il semble insensible. Il est de plus comparé à Cerbère, ce chien mythique à trois têtes qui garde la porte des Enfers empêchant les morts de sortir et les vivants d'entrer. Cette comparaison, qui assimile en quelque sorte la salle de jeu aux Enfers, laisse donc sous-entendre que si Raphaël peut pénétrer en ce lieu, c'est qu'il est dans un état comparable à la mort, ce que signifie symboliquement la castration. Et puisque que Cerbère garde l'entrée des Enfers, cela revient à dire que Raphaël ne pourra pas en sortir non plus. Tout le reste de son existence se fera donc sous le signe de la mort.

---

<sup>84</sup>Pierre Danger, «La castration dans *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1982, p. 230.

Pour bien marquer cette fonction castratrice, «tout [...] dans la salle de jeu, développe ce thème du manque<sup>85</sup>». La salle est nue, vide, sans éclat, presque sans luminosité, les parquets sont usés et malpropres, ce qui laisse supposer que seul le jeu peut être gagnant en ce lieu maudit. Parmi les joueurs, trois vieillards aux visages de plâtre, un Italien au teint olivâtre, sept ou huit spectateurs désœuvrés, silencieux et immobiles; bref les âmes sont blasées, les cœurs glacés, les gens impassibles. Toutefois, tous se tournent vers Raphaël lorsque celui-ci entre dans la salle :

tous en voyant l'inconnu éprouvèrent je ne sais quel sentiment épouvantable. Ne faut-il pas être bien malheureux pour obtenir de la pitié, bien faible pour exciter une sympathie, ou d'un bien sinistre aspect pour faire frissonner les âmes dans cette salle où les douleurs doivent être muettes, où la misère est gaie et le désespoir décent ? Eh bien, il y avait de tout cela dans la sensation neuve qui remua ces cœurs glacés quand le jeune homme entra (p. 23-24).

Cette entrée en scène rappelle une autre scène vécue précédemment par Raphaël dans laquelle le jeune homme avait joué l'argent de son père et en était resté marqué. Il avait, depuis, toujours refusé de mettre les pieds dans une maison de jeu. Il jouait son argent seulement chez des amis ou lors d'un bal. Ainsi, pour que Raphaël entre au tripot, il fallait qu'il soit désespéré. Citant Jean-Jacques Rousseau, le narrateur abonde dans ce sens : «oui, je conçois qu'un homme aille au jeu, mais c'est lorsque, entre lui et la mort, il ne voit plus que son dernier écu» (p. 21). En fait, dans cette scène, tout se passe comme si on était dans une sorte «de bal des vampires où ne s'agitent que des fantômes châtrés<sup>86</sup>». L'image du vampire évoque ici la dépendance des gens qui

---

<sup>85</sup>*Ibid.*

<sup>86</sup>*Ibid.*, p. 231.

s'adonnent au jeu, car le jeu transforme les gens en êtres sans vie aux visages de plâtre, aux figures plates et aux regards blêmes. Le jeu dévore la vie des joueurs.

Raphaël s'approche donc de la table de jeu et, sans réfléchir, jette sa dernière pièce d'or sur le tapis. Celle-ci s'arrête sur Noir. Le tailleur tourne une carte : Rouge. Le sort en est jeté. Le jeune homme quitte le tripot en oubliant même de réclamer son chapeau. Le vieux Cerbère, qui ne veut guère garder cette coiffe aux bords légèrement pelés, lui rend son bien et «le joueur restitua la fiche par un mouvement machinal» (p. 27). La perte de sa dernière pièce renvoie Raphaël à sa condition de castrat en raison de l'équation entre l'argent et le pouvoir que nous avons déjà soulignée. Raphaël est désormais «devenu vampire à son tour [par ce jeu qui] transforme les hommes en pauvres fantômes<sup>87</sup>», en automates. En effet, Raphaël s'est bel et bien métamorphosé en cet être mécanique qui a seulement les apparences de la vie. En se rendant au jeu, il est impassible, froid, maigre, ses yeux sont voilés, aucune émotion ne se lit sur son visage. Et lorsqu'il sort de la salle de jeu, il agit encore plus de façon machinale voire mécanique : il marche sans rien voir autour de lui, attitude qui souligne sa condition de mort-vivant.

L'insistance mise sur le chapeau, dans cette scène inaugurale, n'est pas gratuite. Le tripot est placé sous le signe de la loi, et cette loi oblige les hommes à se départir de leur chapeau lorsqu'ils entrent dans une maison de jeu. C'est une sorte de garantie, de gage. Et lorsque les joueurs quittent la maison de jeu, ils n'ont pas tout perdu : on leur

---

<sup>87</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 231.

rend leur chapeau, mais attention, s'ils laissent leur coiffure neuve en gage, ils ne la revoient pas. Ainsi, en enlevant son chapeau à l'homme, la loi opère une castration sur celui-ci : «sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même» (p. 19). La loi étant associée à l'image du père, dans l'esprit du jeune homme, cette scène inaugurale signifie que la castration sera présente tout au long du roman, comme la symbolique du chapeau qui est mise en place ici. En effet, le chapeau signifie la tête, la pensée, la personne humaine ou encore l'âme. Bref le chapeau, c'est l'homme qui le porte. Il s'agit d'un symbole d'identification, d'appartenance à une classe sociale. En outre, il «représente la dignité, l'honneur, l'intégrité de la personne qui le porte, en un mot les valeurs que l'on a coutume de placer dans la notion de virilité<sup>88</sup>». Pour Raphaël, son chapeau est «à la fois la métaphore et le reflet métonymique de sa pauvreté ou de sa richesse, de ses joies ou de ses tristesses, de sa honte ou de son aisance en société<sup>89</sup>». Lorsqu'il courtisait la belle comtesse Fœdora, Raphaël avait réussi à conserver son chapeau dans un état plutôt convenable : «sans être curieusement neuf ou sèchement vieux, dénué de barbe ou très soyeux, il pouvait passer pour le chapeau d'un homme soigneux» (p. 139). Toutefois, après l'échec amoureux de Raphaël, la dégradation de l'état de son chapeau représente bien l'état dans lequel le jeune homme se trouve : «son existence artificielle arrivait à son dernier période, il était blessé, déjeté, fini, véritable haillon, digne représentant de son maître» (p. 139). Le texte souligne d'ailleurs la condition lamentable du jeune homme qui entre

---

<sup>88</sup>*Ibid.*, p. 230.

<sup>89</sup>Michel Pougeoise, *Textes expliqués. Études de La Peau de chagrin. Honoré de Balzac*, Allier, Marabout, 1994, p. 85.

dans la salle de jeu : le désespoir et la résignation se lisent partout sur le visage de Raphaël qui croit avoir épuisé toutes les possibilités de l'existence. N'ayant plus un sou en poche, Raphaël décide d'attendre la nuit avant de se jeter dans la Seine. Il entre alors dans un magasin d'antiquités pour passer le temps.

### Le pacte et la débauche

À l'intérieur du magasin, un jeune garçon guide Raphaël à travers les différentes salles de la boutique remplies d'objets venant de tous les pays et de toutes les époques. Au rez-de-chaussée s'empilent des objets plutôt ordinaires, au premier étage, ce sont ceux de plus grande valeur qui sont entreposés et, finalement, au troisième étage se trouvent des chefs-d'œuvre inestimables. Arrivé devant un cabinet du dernier étage, Raphaël demande à voir ce qu'il contient. Pendant que le garçon va chercher l'antiquaire, Raphaël plonge dans un état de somnolence. Lorsqu'il se réveille, l'antiquaire lui fait face : «petit vieillard sec et maigre» (p. 43), aux cheveux blancs, à la barbe grise taillée en pointe, au visage étroit et pâle, dont les lèvres sont minces et décolorées, le front ridé, les joues blêmes et creuses et les yeux dénués de cils et de sourcils. Tout chez cet homme suggère l'image d'un fantôme, d'un cadavre. En effet, il «semblait être sorti d'un sarcophage voisin» (p. 43). Cette phrase fait référence à l'état squelettique de ce vieil homme dont la «robe ensevelissait le corps comme dans un vaste linceul» (p. 43). Le choix des mots est tout à fait révélateur : le verbe ensevelir ainsi que l'assimilation du tissu de la robe au linceul annoncent la mort. Il s'agit en outre d'un castrat puisque tout, dans sa description, renvoie au manque et à l'absence : absence de corps : «ce visage aurait paru suspendu dans les airs» (p. 43),

absence de cils et de sourcils autour des yeux verts qui expriment la froideur, et absence de couleurs, d'onctuosité qui se manifeste par l'abondance des rides et des angles : «une barbe grise et taillée en pointe cachait le menton de cet être bizarre» (p. 43). La maigreur de l'antiquaire indique aussi sa castration. L'antiquaire agit cependant comme agent de la castration envers Raphaël, au même titre que le Cerbère à l'entrée du tripot : il est là pour signifier à Raphaël sa propre condition de castrat en lui présentant la Peau de chagrin.

L'antiquaire ouvre le cabinet et montre à Raphaël de Valentin le magnifique tableau de Jésus-Christ peint par Raphaël qu'il renferme. Face à ce tableau, l'antiquaire présente au jeune homme, qui vient de lui mentionner son intention de se suicider, une mystérieuse peau qui peut le faire plus riche, plus puissant et plus considéré qu'un roi. Cette opposition des deux objets n'est pas sans rappeler l'opposition entre Dieu et le Diable : «d'un côté : le dévouement, la sérénité, l'amour du prochain, la non-violence [...] de l'autre, le pouvoir, l'égoïsme et la violence<sup>90</sup>». Cette représentation du Christ est, en quelque sorte, un avertissement donné au jeune homme : prendre la Peau, c'est donner son âme au Diable. Et Raphaël se détourne de l'image du Christ pour s'attarder sur cette Peau de chagrin «dont la dimension n'excédait pas celle d'une peau de renard» (p. 48) et qui projette des rayons lumineux

---

<sup>90</sup>Alain Schaffner, *Honoré de Balzac. La Peau de chagrin*, Paris, PUF, 1996, p. 83.

dans l'obscurité. Marquée du sceau de Salomon<sup>91</sup>, une inscription est inscrite sur le talisman de la façon suivante :

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 !

(p. 51)

L'inscription, par sa forme triangulaire qui pointe vers le bas, signifie le rétrécissement de la vie selon la réalisation des souhaits formulés par le possesseur de la Peau. L'antiquaire propose à Raphaël cette mystérieuse Peau de chagrin tout en le mettant en garde : ce talisman possède le terrible pouvoir de réaliser tous les désirs de son possesseur, mais en échange de la vie de celui-ci. Conclure le contrat fatal avec cette puissance mène directement à la mort. Le vieil homme explique aussi à Raphaël que deux actes usent la vie, le vouloir et le pouvoir : «*Vouloir* nous brûle et *Pouvoir* nous détruit; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme» (p. 52). Or, cette Peau de chagrin renferme le vouloir et le pouvoir : «là sont vos idées sociales, vos désirs excessifs, vos intempérances, vos joies qui tuent, vos douleurs qui font trop vivre» (p. 54). Malgré cet avertissement, Raphaël accepte avec enthousiasme

---

<sup>91</sup>Le sceau de Salomon «se présente sous la forme de deux triangles équilatéraux croisés (l'un tourné vers le haut, l'autre vers le bas) de telle façon qu'un cercle puisse passer par chacun des six points de l'étoile [...]. L'ensemble de la figure représente la vie», *Ibid.*, p. 65.

le pacte proposé par la Peau. À ce moment, la Peau, qui était raide et dure comme une feuille de métal, devient tellement souple qu'elle entre facilement dans la poche de l'habit de Raphaël, qui la met là machinalement. Il entame, de fait, son périple vers la mort comme l'antiquaire le souligne alors : «votre suicide n'est que retardé» (p. 55).

Dès la minute où il tient la Peau dans ses mains, Raphaël exprime le vœu d'assister à un dîner royal aux vins de tout le pays, aux convives jeunes et spirituels, aux femmes magnifiques : «je commande à ce pouvoir sinistre de me fondre toutes les joies dans une joie. Oui, j'ai besoin d'embrasser les plaisirs du ciel et de la terre dans une dernière étreinte pour en mourir» (p. 55). Le pacte est désormais signé. Puissant, Raphaël souhaite maintenant vivre pleinement un vie d'excès, retourner à son ancienne vie de débauche. Il commet là une erreur car, pour vivre, il ne doit pas se plonger dans les désirs, mais plutôt profiter de la vie par l'intellect et non par le cœur et les sens, comme lui a expliqué l'antiquaire.

En sortant de chez le marchand, Raphaël rencontre trois de ses amis qui se rendent à un grand dîner donné par le banquier Taillefer, qui est le fondateur d'un journal dont ils feront partie. Une fois chez ce banquier, le jeune homme ne peut s'empêcher de remarquer le luxe des appartements et l'étalement des richesses qui excitent la convoitise. Tout renvoie à l'argent, donc au pouvoir. Au cours du repas, les vins se succèdent, les esprits commencent à se réchauffer, les langues se délient, l'orgie se déploie et il est désormais presque impossible de distinguer clairement les paroles des convives. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de noter le lexique de la

guerre qui accompagne, cette fois, l'orgie : on se serait cru au milieu d'un combat ou d'un champ de bataille «jonchés de morts et de mourants» (p. 89). La débauche apparaît donc comme un maître qui a prise sur les gens : les corps sont apathiques, les pensées insaisissables, les paroles incompréhensibles. La débauche gagne irrémédiablement la bataille puisque la mort (symbolique) est toujours le résultat de l'orgie : «le réveil de la débauche, quand de ses mains fortes elle a pressé tous les fruits de la vie, pour ne laisser autour d'elle que d'ignobles débris ou des mensonges auxquels elle ne croit plus. Vous eussiez dit la Mort» (p. 192). En effet, le lendemain midi, au réveil, toute trace de dorure a disparu : les femmes ont la figure jaune et pâle, les toilettes et les coiffures sont fanées, les hommes ont les yeux caves et cernés. Encore une fois, l'image du mort-vivant réapparaît : les gens sont incapables de penser, de prononcer quelques mots; ils ne bougent plus.

Durant la nuit, dans une sorte de moment de folie, Raphaël repense à la Peau de chagrin qu'il sort de sa poche pour en prendre la mesure. Il veut prouver à son ami Émile que le talisman est magique et qu'il réalise vraiment chacun de ses désirs. Un des souhaits de Raphaël se réalise le lendemain midi alors qu'un notaire apporte six millions au jeune homme qui se découvre l'unique héritier d'un certain major O'Flaharty. À la suite de la réalisation de son désir de richesse, Raphaël superpose la Peau de chagrin sur la serviette qui avait servi, la veille, à en prendre la mesure. Il regarde trois fois plutôt qu'une le talisman qui flotte aisément entre les lignes. Raphaël comprend alors l'antithèse de la Peau : «cette Peau se rétrécit quand j'ai un désir... c'est une antiphrase. Le brachmane, il se trouve un brachmane là-dessous! Le brachmane donc

était un goguenard, parce que les désirs, vois-tu, doivent étendre...» (p. 189). Ici, l'allusion aux désirs sexuels est évidente, on fait référence au phénomène de l'érection, mais aussi à son phénomène inverse : l'impuissance. Le jeune homme aurait souhaité ne pas croire à ce terrible pouvoir qui conduit à la mort. Une seule option s'offrait maintenant à lui : Raphaël devait étouffer le moindre de ses désirs, «le monde lui appartenait, il pouvait tout et ne voulait plus rien» (p. 195).

### La Peau de chagrin : anti-désir et castration

La Peau de chagrin apparaît dans le récit comme le troisième agent de la castration. En effet, elle castre le héros en l'empêchant de satisfaire ses désirs profonds. Lorsqu'il était pauvre, il espérait un jour être riche et, dans ses rêveries éveillées, il entrevoyait une vie où il posséderait de l'argent, donc du pouvoir, des femmes, et où il serait reconnu socialement. La solitude, le repli sur soi étant devenu une nécessité, Raphaël est maintenant bel et bien castré par la Peau, ne pouvant pas user du pouvoir qu'il possède sans abrégé sa vie. Alors que Raphaël prend conscience de l'ampleur du pacte qu'il a fait, il veut maintenant vivre à tout prix. Toutefois, il ne s'agit plus désormais de vivre, mais bien de survivre, de prolonger son existence. Pour mener à bien ce projet, Raphaël décide de se couper de la société. Il se retire dans un magnifique hôtel où il ne reçoit personne. Il n'a, en outre, d'autre possibilité que de rester chez lui, sans tentations extérieures, pour espérer conserver les jours qu'il lui reste à vivre. Mais qui plus est, Raphaël bannit de sa vie tous les sentiments reliés au vouloir, de même que tout le vocabulaire du désir : «jamais je ne lui dis : *Souhaitez-vous? voulez-vous? désirez-vous?* Ces mots-là sont rayés de la

conversation», dit Jonathas, le domestique du marquis. En fait, le jeune homme règle son existence de façon à n'éprouver et à ne formuler aucun désir. C'est pourquoi son fidèle domestique s'occupe de lui comme d'un enfant : il veille à le réveiller tôt le matin, à lui donner ses vêtements, à lui fournir ses repas, bref, il voit à ce que son maître ne manque de rien et à ce qu'il n'ait rien à souhaiter. En quelque sorte, c'est Jonathas qui est puissant, alors que Raphaël s'avère totalement impuissant : «presque joyeux de devenir une sorte d'automate, il abdiquait la vie pour vivre, et dépouillait son âme de toutes les poésies du désir» (p. 206). Cette représentation de l'automate qui réapparaît chez Raphaël permet de bien insister sur la force de la castration exercée par la Peau de chagrin. Cependant, puisque nous désirons ce que nous n'avons pas, il suffit qu'une personne étrangère à cet univers pénètre dans cette sphère de contentement pour que le manque refasse surface.

Un jour, le jeune marquis reçoit la visite d'un de ses anciens professeurs. M. Porriquet vient demander une faveur à Raphaël : il souhaite que le jeune homme intervienne auprès d'un ministre pour lui donner un emploi. Lorsque le professeur entre dans la demeure de Raphaël, l'image du mort-vivant est très explicite : Raphaël a l'air faible, malade, son visage est pâle, ses mains sont blanches et molles, ses cheveux se font plus rares. Pour exprimer l'impuissance de Raphaël, Balzac utilise une métaphore qui laisse voir que le jeune homme a bien mis de côté ses désirs, signe du sexe abandonné :

il avait laissé tomber à ses pieds le couteau de malachite enrichi d'or dont il s'était servi pour couper les feuillets d'un livre. Sur ses genoux

était le bec d'ambre d'un magnifique houka de l'Inde dont les spirales émaillées gisaient comme un serpent dans sa chambre, et il oubliait d'en sucer les frais parfums (p. 205).

Le couteau qui gît aux pieds de Raphaël symbolise le renoncement, évoque le sacrifice : «le couteau est l'instrument essentiel des sacrifices, en de nombreuses épreuves initiatiques, à commencer par la circoncision<sup>92</sup>». Freud a de plus relevé, dans *Interprétation des rêves*, le caractère phallique du couteau. Le serpent, pour sa part, renvoie aussi au phallus, mais il est en plus étroitement lié à l'idée de la vie. Dans cette perspective, l'extrait cité signifie que Raphaël a complètement renoncé à la sexualité, bref à la vie, car «le refus de la sexualité représente pour Balzac le refus même de la vie<sup>93</sup>». Et comme si ce n'était pas assez clair, Balzac par une habile comparaison, superpose à la figure de Raphaël celle d'un castrat : «pour mieux lutter avec la cruelle puissance dont il avait accepté le défi, il s'était fait chaste à la manière d'Origène<sup>94</sup>, en châtrant son imagination» (p. 206). Raphaël qui avait jusqu'alors réussi à étouffer en lui toute forme de désir, souhaite par politesse que son ancien maître réussisse à obtenir le travail qu'il convoite. À ce moment, Raphaël remarque que la Peau, suspendue au mur, se démarque légèrement de la ligne de son contour dessinée sur une étoffe. Furieux d'avoir perdu quelques précieux jours de sa vie, le jeune homme chasse M. Porriquet de sa maison.

---

<sup>92</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1999, p. 306.

<sup>93</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 228.

<sup>94</sup>Théologien (178-254) dont on disait qu'il s'était volontairement émasculé pour enseigner sans tentation.

Raphaël ne peut toutefois pas vivre dans un univers complètement coupé du monde extérieur. Il ne faut pas oublier qu'avant de faire ce pacte avec la Peau, il ne vivait que dans l'espoir d'aimer une femme aristocratique et d'être aimé en retour. Il ne pourra jamais réaliser ce rêve, ce besoin d'amour, s'il fuit constamment le monde. Jean-Jacques Rousseau dit, dans *Les Confessions*, que «la fuite de l'homme n'est jamais satisfaisante parce qu'il y a toujours [un] besoin d'aimer qui dévore son cœur dès son enfance<sup>95</sup>». C'est ainsi qu'un soir qu'il se rend à l'Opéra, Raphaël retrouve son amie Pauline et son désir pour elle renaît. Car même si la répression fonctionne durant quelque temps, le désir persiste toujours : il est possible de renoncer à se satisfaire mais on ne peut pas supprimer le désir<sup>96</sup>.

#### L'image de la mère : la régression

Quelques années auparavant, alors qu'il se cherchait un logis, Raphaël remarque une petite fille de quatorze ans, Pauline, qui s'amuse dans une rue peu passante. Il entre dans un hôtel et demande à la tenancière s'il reste une chambre. Effectivement, il y en a une qui n'attend que lui : «la pauvre femme n'avait jamais pu la louer» (p. 112). Il est accueilli par une femme qui fera figure de mère : «la mère idéale est là pour lui». Il a enfin trouvé la place qui lui revient, il est enfin reconnu et accepté. La mansarde où habite Raphaël permet la mise en place de tout un réseau significatif pour reconstruire l'image mythique de la mère, celle-ci, dans le récit autobiographique du jeune homme, n'étant que très peu évoquée explicitement.

<sup>95</sup>Linda Rudich, «Une interprétation de *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1971, p. 224, citant Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, éd. Pléiade, p. 82.

<sup>96</sup>David Rabouin, *Le désir*, Paris, Flammarion, 1997, p. 112.

Comme nous l'avons vu précédemment, c'est dans cette mansarde que Raphaël se réfugie pour écrire et où il choisit de «mourir pour vivre». Cette mansarde est en quelque sorte une île, «une île de solitude dans Paris<sup>97</sup>», un refuge sacré où Raphaël peut se rapprocher de sa mère. En effet, celle-ci est explicitement évoquée par Raphaël lorsqu'il parle d'une île qu'il a gardée de la succession paternelle, île de peu de valeur située sur la Loire où repose le tombeau de sa mère. Dans cette perspective l'île s'avère un symbole maternel important, mais elle se révèle être aussi un lieu sacré : «l'île est un monde en réduction, une image du cosmos, complète et parfaite, parce qu'elle représente une **valeur sacrale concentrée**. La notion rejoint par là celle du temple et du sanctuaire. L'île est symboliquement un **lieu d'élection, de science et de paix**, au milieu de l'ignorance et de l'agitation du monde profane<sup>98</sup>». Et le jeune homme ne reparlera explicitement de sa mère que lorsqu'il devra vendre cette île pour payer ses créanciers. Cette vente se fera sous le signe d'un mauvais augure : en effet, Raphaël ressent une étrange impression lorsqu'il signe le contrat de vente : «je sentis au fond de l'étude obscure une fraîcheur semblable à celle d'une cave [...] il me semblait entendre la voix de ma mère et voir son ombre» (p. 186), comme si le fait de se départir de cette île, d'avoir en quelque sorte vendu sa mère, amorçait, pour Raphaël, une véritable descente aux Enfers.

Symboliquement, la réclusion dans la mansarde représente une régression fœtale. La régression est un «processus par lequel, dans certaines circonstances

---

<sup>97</sup>Roland Le Huenen, «Le personnage et son désir», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 102.

<sup>98</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 519-520.

(situations conflictuelles ou anxiogènes, hypnose), le comportement qui est habituel dans une situation donnée fait place à un comportement qui est caractéristique d'un stade de développement antérieur ou correspondant à un répertoire d'activités acquises dans le passé de l'individu<sup>99</sup>». Il s'agit donc, dans le cas de Raphaël, d'«un repliement dans la cellule matricielle, un renoncement à l'existence au nom des seules vraies valeurs, représentées par la mère<sup>100</sup>», car les premiers mois de retraite sont vécus par Raphaël comme un rêve de bonheur d'être enfin réuni à sa mère. Les références symboliques à la mère apparaissent d'abord dans la description de cette mansarde. Raphaël fait état du calme et du silence qui y règnent, attributs généralement associés aux qualités maternelles. Ensuite, la mère est représentée par le lait, l'eau et les courbes; tout n'est que brouillard, pluie, océan, vagues, ondulations :

Tantôt le soir des raies lumineuses, parties des volets mal fermés, nuançaient et animaient les noires profondeurs de ce pays original. Tantôt les lueurs pâles des réverbères projetaient d'en bas des reflets jaunâtres à travers le brouillard, et accusaient faiblement dans les rues les ondulations de ces toits pressés, océans de vagues immobiles (p. 110).

Ainsi, le spectacle qu'offre la fenêtre nous donne vraiment l'impression d'être bercés par la mère. L'état de grâce dans lequel se trouve Raphaël recrée, en quelque sorte, le bien-être fusionnel entre le nourrisson et sa mère.

---

<sup>99</sup>Claude Richard, «Régression», *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 725.

<sup>100</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 241.

Après dix mois passés complètement isolé, Raphaël entre en relations avec la propriétaire de l'hôtel et sa fille Pauline. Parfois, Pauline se plaît à veiller sur Raphaël comme une mère veille sur son enfant : elle lui apporte son repas, prévient ses besoins, lui lance des regards presque maternels. Le regard de Raphaël prend toutefois une toute autre coloration lorsqu'il s'arrête sur le corps de Pauline : «je trouvais Pauline chez moi, dans la toilette la plus modeste; mais au moindre mouvement, sa taille souple et les attraits de sa personne se révélaient sous l'étoffe grossière» (p. 117). C'est à partir de ce moment que l'image de l'inceste s'impose dans le récit. Le rêve de bonheur est désormais brisé car l'idée, même innocente, de cet inceste pose l'interdit : «je m'étais ordonné à moi-même de ne voir qu'une sœur en Pauline» (p. 117). L'utilisation du verbe ordonner ne laisse aucun doute sur le désir que Raphaël ressent envers la jeune fille. Pierre Danger dit que «peu importe que cet inceste prenne la forme d'un amour de frère pour sa sœur [...] ou d'un fils pour sa mère. Il s'agit en fait des différents aspects d'une structure essentielle : l'inceste est comme un cercle clos que l'on peut parcourir dans tous les sens<sup>101</sup>». Ainsi, Raphaël joue parfois le rôle du père avec Pauline. Lorsqu'il lui enseigne, celle-ci devient son enfant. Et Raphaël se comporte avec elle de la même façon que son propre père s'est comporté envers lui; il est très sévère, voire despotique : «enfin, c'était mon enfant, ma statue. Pygmalion nouveau, je voulais faire d'une vierge vivante et colorée, sensible et parlante, un marbre; j'étais très sévère avec elle, mais plus je lui faisais éprouver les effets de mon despotisme magistral, plus elle devenait douce et soumise» (p. 117). Ce qui semble différencier Pauline de Raphaël enfant, c'est que la jeune fille est amoureuse de cet

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 243.

homme qui lui enseigne, elle peut ainsi aisément se soumettre à cette figure castratrice. Le jeu de chassés-croisés de la castration se poursuit donc encore une fois<sup>102</sup>.

Le rapport entre Pauline et Raphaël est donc tout à fait ambigu. Lorsqu'il quitte la pension où il habite, il dit adieu à Pauline, lui lègue son piano et lui donne un baiser de frère sur le front. Elle le poursuit dans la rue pour lui donner elle aussi un présent : «je vous avais brodé cette bourse, la refuserez-vous aussi?»<sup>103</sup> (p. 177). La bourse étant un symbole phallique très puissant chez Raphaël, tout ce passe comme si Pauline s'offrait sexuellement à Raphaël afin de lui laisser un acte d'amour en souvenir, ou encore, peut-être, pour le retenir. Cependant, l'horreur de l'inceste est si fort chez le jeune homme que céder à cette tentation le mènerait directement à la mort. Raphaël fuit donc avant que l'inceste ne s'accomplisse : «poussés tous les deux par la même pensée peut-être, nous nous séparâmes avec l'empressement de gens qui auraient voulu fuir la peste» (p. 177). Or, le désir, toujours présent, obligera les jeunes gens à un renoncement perpétuel.

#### Pauline : la fuite d'un amour interdit

Devenu riche, Raphaël vit en reclus dans son luxueux hôtel, quittant parfois son refuge pour se rendre au théâtre ou à l'opéra. Un jour qu'il sort voir une pièce au théâtre Favart, le jeune homme regarde, de sa loge, son ancienne flamme Fœdora, assise en face de lui, qui jette un œil sur toutes les femmes pour s'assurer qu'elle est la

<sup>102</sup>Nous avons traité de ce jeu de chassés-croisés de la castration au chapitre premier.

<sup>103</sup>On peut supposer que le «aussi» réfère, d'abord au fait que Raphaël refuse de demeurer près d'elle, mais surtout au fait qu'il refuse d'accepter l'amour que Pauline lui porte.

plus belle. Le regard de Raphaël n'est toutefois plus admiratif et amoureux comme il l'était auparavant, il est désormais méprisant. Au début du second acte, les clameurs de la foule s'élèvent à l'arrivée d'une jeune inconnue qui vient se placer près de Raphaël. Ce dernier ne se retourne pas : il s'est «promis de ne jamais regarder attentivement aucune femme, et pour se mettre à l'abri d'une tentation, il portait un lorgnon dont le verre microscopique artistement disposé, détruisait l'harmonie des plus beaux traits, en leur donnant un hideux aspect» (p. 215-216). Ne voulant surtout pas violer ce pacte fait avec lui-même, Raphaël ignore la jeune femme qui est derrière lui en lui voilant la moitié de la scène. Parfois cependant, les plumes de la robe de l'inconnue ou encore ses cheveux effleurent la tête du jeune homme. Celui-ci lutte intensément contre la sensation de volupté qu'il ressent alors. Mais le désir monte en lui à mesure qu'il imagine cette femme «en traits de feu» (p. 217). Balzac cherche ici à exprimer le coup de foudre qui se produit entre deux personnes, le feu étant associé à la passion amoureuse : «toute sa vie suave se communiqua soudain à Raphaël comme une étincelle électrique» (p. 216). Il se retourne brusquement et, tous deux pétrifiés, ils se regardent en silence. L'inconnue n'est nulle autre que Pauline. Tremblante, elle donne un rendez-vous au marquis pour le lendemain midi à son ancien hôtel et s'enfuit.

À son réveil, Raphaël regarde la Peau de chagrin et prononce le désir d'être aimé de Pauline. Le talisman ne se rétracte pas, ne pouvant sans doute pas réaliser un désir déjà satisfait. Raphaël croit alors le pacte rompu. Il décide de se rendre au rendez-vous à pied ce qui lui permet de rêver plus longuement : il imagine que Pauline n'est plus la fillette de l'hôtel Saint-Quentin à qui il donnait des leçons de piano, mais

bien «cette maîtresse accomplie, si souvent rêvée, jeune fille spirituelle, aimante, artiste, comprenant les poètes, comprenant la poésie et vivant au sein du luxe; en un mot Fœdora douée d'une belle âme» (p. 218). Leurs retrouvailles s'effectuent dans la mansarde où vivait autrefois le jeune homme. Pauline et Raphaël se déclarent leur amour et projettent de se marier dans une quinzaine de jours. Sortant de l'hôtel, ces deux personnages marchent du même pas et ressentent le même bonheur. L'harmonie des gestes, qui se produit entre les deux protagonistes, représente, pour Balzac, l'union de deux êtres, la sincérité et la fusion. Cette scène n'est pas sans rappeler que le contraire s'est produit avec Fœdora alors qu'au bois, marchant l'un à côté de l'autre, Raphaël et la comtesse n'étaient pas plus unis dans leurs gestes que dans leurs pensées, révélant ainsi la froideur et l'insensibilité de Fœdora face aux sentiments des autres.

De retour chez lui, Raphaël constate que la Peau de chagrin s'est rétrécie. Il mesure ce que lui a coûté cette escapade avec Pauline : il ne lui reste plus que deux mois à vivre. Le jeune homme se trouve alors idiot de croire à cet objet soi-disant fantastique et, par une sorte de mouvement de rage, il court jeter le talisman au fond du puits. Ce faisant, il pense que le sortilège est rompu. Il choisit donc de se laisser aller au bonheur d'aimer sans se soucier de l'avenir. Ainsi, pendant quelque temps, les deux amoureux filent le parfait bonheur; ils se créent une sorte d'éden, complètement coupé du monde extérieur, où leur passion les amène toujours plus près de l'Absolu.

Si Fœdora se présentait sous le caractère de l'hermaphrodite, Pauline, elle, se présente comme l'androgynie. Plus unis que jamais, les deux amants cherchent à atteindre l'éternité à travers leur amour :

les amoureux désirent l'union, voire la fusion en un seul être, comme s'ils constituaient deux parties d'un même tout – mais avec le sentiment quasi métaphysique que cette unité a toujours existé et que s'il s'agit de ré-unir deux êtres séparés par hasard, de re-constituer une unité par-delà les contingences de la séparation, une unité éternelle, d'une nécessité absolue et transcendante<sup>104</sup>.

Le trajet qu'a parcouru Raphaël apparaît alors comme une trajectoire vers l'Idéal, de Fœdora à Pauline : «l'itinéraire sentimental de Raphaël le conduit de la figure de l'hermaphrodite vers celle de l'androgynie, d'un mythe de la juxtaposition monstrueuse des sexes en une seule créature, au mythe de l'union amoureuse de l'homme et de la femme réunis en un être qui abolit les sexes dans une fusion harmonieuse<sup>105</sup>». Quoique l'amour entre Pauline et Raphaël existait depuis leur rencontre, il manquait un élément important à la réalisation de leur bonheur, selon la conception de l'amour de Raphaël : l'argent. Désormais, riches tous les deux, les cœurs des deux amoureux peuvent enfin être réunis.

Malgré le fait que leur mariage a été retardé «par des difficultés peu intéressantes à raconter» (p. 225), les deux tourtereaux habitent maintenant ensemble dans ce paradis perdu, bravant les interdits de l'époque. Dans une jolie serre

---

<sup>104</sup>Éric Blondel, *L'amour*, Paris, Flammarion, 1998, p. 20-21.

<sup>105</sup>Jacques Martineau, «Introduction», Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 35.

aménagée, Pauline, «les cheveux en désordre» (p. 227), n'est enveloppée que d'un peignoir. «À la fois jeune fille et femme» (p. 227), elle a gardé ses airs de fillette : l'innocence, l'espièglerie dont elle fait preuve font dire au narrateur qu'elle est «peut-être plus jeune fille que femme» (p. 227). Mais tout porte à croire que Pauline et Raphaël ont expérimenté l'amour car l'érotisme de cette scène matinale est plutôt explicite : Pauline, enveloppée dans un peignoir, les cheveux en désordre, est «charmante à voir en déshabillé» (p. 227). Interrompus par les lourds pas du jardinier, les deux amants verront leur vie édénique brutalement suspendue. En effet, le jardinier rapporte au marquis une étrange plante marine qu'il vient de ramasser en puisant de l'eau. La réalité frappe Raphaël de plein fouet : la Peau de chagrin n'a maintenant plus que six pouces carrés. Pauline voit son bien-aimé pâlir, entend sa voix s'altérer, elle sent dans son dos «la petite mort». Raphaël ordonne à Pauline, si elle l'aime, de le quitter car son désir est impossible à refouler lorsqu'elle est près de lui. Sa vie est réellement scellée à cette Peau.

Décidé à sortir victorieux de cette bataille avec la Peau, Raphaël cherche des solutions auprès des savants du tout Paris pour tenter de prolonger son existence. Mais toutes les personnes consultées s'avèrent impuissantes à distendre le chagrin, ce qui fait dire à Spieghalter, mécanicien de la presse hydraulique : «le diable est logé dedans» (p. 243). Découragé et constatant son impuissance, Raphaël rentre chez lui. Il remet la Peau de chagrin dans son cadre et en redessine le contour. Plongé dans une profonde méditation, il se dit : «si elle était là, je voudrais mourir dans ses bras» (p. 247) – souhait qui se réalisera plus tard. Pauline éclate de rire, elle est là, dans le lit de

Raphaël. Le lendemain matin, «un rayon de soleil venait mourir sur le mol édredon que les jeux de l'amour avaient jeté par terre» (p. 248), Pauline «s'était endormie dans le plaisir» (p. 249). On ne saurait être plus clair sur la nuit qu'elle et Raphaël ont passé. Pauline est donc la femme idéale selon Raphaël : pour elle l'amour constitue un don total de soi. C'est pourquoi Pauline, faisant fi des règles sociales et morales ainsi que de sa réputation, accepte de devenir la maîtresse de Raphaël en dehors des liens du mariage.

Au matin, Pauline confronte Raphaël sur son état de santé. Elle lui dit que, durant la nuit, sa respiration est laborieuse et constate qu'il a une toux sèche, de même que la fièvre. Elle est convaincue qu'il peut guérir de sa maladie. Seulement, Balzac utilise un vocabulaire funéraire pour signifier le contraire : les termes cercueil, squelette, crâne, cimetière, ensevelir renvoient tous à la mort. Raphaël demande alors aux médecins, puisqu'il va mourir, de poser un diagnostic. Ceux-ci lui conseillent de se rendre aux eaux, d'aller vers la nature, pour se refaire une santé. Il quitte donc Paris, seul, laissant Pauline derrière lui sans même lui dire où il va. Le premier arrêt du périple de Raphaël se fait aux eaux d'Aix. Dans ce lieu, Raphaël reste solitaire, ne se mêle pas aux autres personnes qu'il rencontre et il se dit «heureux de ne sentir aucune douleur et d'avoir enfin réduit au silence sa menaçante Peau de chagrin» (p. 260). Cette fuite au Lac du Bourget, c'est d'abord une fuite face à la société où la répression des désirs est impossible. Cependant, à cet endroit, une société en miniature se retrouve : mêmes usages, mêmes sentiments, mêmes désirs. Raphaël a alors «horreur de la société» (p. 261) et la société, en retour, le prend en aversion à cause de l'air de

supériorité qu'il se donne. Mais on n'est supérieur que si l'autre, qui est en face de nous, se laisse traiter comme un inférieur. C'est pourquoi tous les gens présents se liguent contre le marquis; ils ne lui adressent pas la parole, ne le regardent pas et ils l'excluent de leur Cercle. Tous ensemble, ils sont d'autant plus puissants à faire comprendre à Raphaël le mépris qu'ils ressentent envers lui.

La scène des eaux fait en sorte que Raphaël s'isole encore plus de la société et s'approche davantage de la mort car, ayant été provoqué en duel, il use de son talisman pour tuer son adversaire. Cette scène se déroule dans une atmosphère assez particulière puisque le surnaturel semble intervenir. L'adversaire de Raphaël se sent tout d'abord fort intimidé par le fait que le marquis arrive en calèche de voyage : «il y avait dans l'attitude, dans le son de voix et le geste de Raphaël quelque chose d'étrange» (p. 272). Raphaël prévient ensuite son antagoniste qu'il possède une puissance telle qu'il peut le tuer sans même le viser. En voyant le regard fixe de Raphaël, son visage impassible, l'adversaire panique et est totalement troublé au point de manquer sa cible, lui qui est champion au tir. Tirant au hasard, Raphaël atteint l'homme en plein cœur. Il cherche son talisman : il est désormais petit comme une feuille de chêne. Raphaël monte dans sa calèche et quitte Aix pour se rendre aux eaux du Mont-Dor.

Durant le trajet qui l'amène jusqu'en Auvergne, Raphaël réalise «que la possession du pouvoir, quelque immense qu'il pût être, ne donnait pas la science de s'en servir» (p. 274). L'aversion qu'il entretient envers la société le pousse à chercher

un refuge plus près de la nature. Il trouve, dans une pauvre demeure, un gîte où les habitants sont totalement en harmonie avec la nature. Toutefois, malgré le bien-être qu'il ressent au sein de «cette plantureuse nature» (p. 278), son hôtesse dit à Jonathas que M. le marquis ne va pas mieux, qu'il a toussé et craché durant toute la nuit. Raphaël décide de partir quelques jours après avoir entendu cette conversation. Il ne peut supporter la pitié que ses hôtes éprouvent envers lui : «la pitié tue, elle affaiblit encore notre faiblesse [...] cette pitié produisit au cœur de Raphaël un horrible poème de deuil et de mélancolie» (p. 284-285). La mort s'approche encore plus près de lui alors qu'il tente à nouveau de la fuir.

#### La mort de Raphaël et le terme de la régression

En route vers Paris, Raphaël s'arrête dans un village où une fête a lieu. Refouler ses désirs est de plus en plus difficile pour lui. Aussi, «semblable aux moribonds impatients du moindre bruit, Raphaël ne put réprimer une sinistre interjection, ni le désir d'imposer silence à ces violons» (p. 286). Dès que le souhait est prononcé, une pluie torrentielle s'abat sur le village, dissipant les fêtards. Le naturel de cet orage fait en sorte que Raphaël ne pense même pas à regarder son talisman et il reprend la route. Le lendemain, assis près du feu de son confortable hôtel, il commence la lecture des lettres que Pauline lui a écrites pendant son absence, mais les jette au feu après la première phrase. Ces lettres lui causent beaucoup trop d'émoi et de regrets. Comme il n'abandonne toujours pas son désir de vivre longtemps, il demande à son ami, le médecin Bianchon, de lui préparer une boisson à base d'opium pour soulager ses douleurs et le maintenir dans un état de constante somnolence : «dormir, c'est encore

vivre» (p. 288), dit-il. Toutefois, on ne peut pas dire que l'opium permet à Raphaël de vivre; il est vrai qu'il n'a aucun désir pendant son sommeil, ce qui lui permet de demeurer en vie, mais sûrement pas de «vivre».

Le dernier épisode du roman laisse une impression de scène hallucinatoire causée par l'opium ou par le délire d'un mourant. Un soir, vers minuit, alors que Raphaël dort d'un sommeil profond et paisible, une voix le tire de son sommeil : Pauline est assise sur son lit. Elle est «embellie par l'absence et la douleur» (p. 291). La tradition chrétienne dit que «la souffrance est purificatrice, salutaire et rédemptrice<sup>106</sup>», mais cette idée rejoint aussi une conception romantique de la douleur salvatrice. Pauline, vêtue de blanc, ressemble à «un ange descendu des cieux, comme une apparition qu'un souffle pouvait faire disparaître» (p. 291). Sa silhouette paraît flotter au-dessus du lit de Raphaël. Dans cette atmosphère surnaturelle, l'image de Pauline-ange semble être appelée à disparaître dès que Raphaël quittera son état de somnolence. Pauline laisse donc l'image d'un ange venu purifier Raphaël grâce à l'amour qu'elle lui porte : «ton sourire angélique m'a pour ainsi dire purifié. Je crois commencer une nouvelle vie» (p. 222), lui avait dit Raphaël au moment de leurs retrouvailles. Mais ce n'est qu'un leurre. C'est elle qui est la cause, bien malgré elle, de la mort de son bien-aimé Raphaël.

Pauline croit que l'amour est plus fort que la mort : «mourir, mais je t'aime!» (p. 291). Mais Raphaël explique à sa bien-aimée que tout l'amour du monde ne peut pas

---

<sup>106</sup>Michel Pougeoise, *op.cit.*, p. 172.

le sauver. Il lui dit la vérité sur le pacte qu'il a conclu. Pauline croit que Raphaël délire, qu'il est devenu fou. Mais, prenant «le lambeau de la Peau de chagrin, fragile et petit comme la feuille d'une pervenche» (p. 291-292), elle l'étudie à la lueur d'une lampe. À ce moment précis, Raphaël regarde Pauline que l'amour et l'effroi rendent encore plus belle. Ce regard éveille ses désirs réprimés. Pauline lit le désir dans les yeux de son amant qui perd la maîtrise de lui-même : «les souvenirs des scènes caressantes et des joies délirantes de sa passion triomphèrent dans son âme depuis longtemps endormie, et s'y réveillèrent comme un foyer mal éteint» (p. 292). L'image de sa sexualité passée avec Pauline déclenche les désirs furieux de Raphaël qui faisaient autrefois la gloire de la jeune femme. Celle-ci prend alors conscience, lorsque la Peau lui chatouille la main, qu'elle risque de tuer son amant si elle reste là. Elle s'enfuit dans le salon adjacent et ferme la porte.

Raphaël court derrière elle et «par une force singulière, dernier éclat de vie» (p. 292), il jette la porte par terre. Il souhaite enfin assouvir ses désirs et ce qu'il voit l'excite encore davantage : Pauline a voulu se déchirer la poitrine et elle cherche à s'étrangler à l'aide de son châle. Elle croit, en tentant de se donner la mort, qu'elle pourra racheter le pacte que Raphaël a signé. L'érotisme exacerbé de cette scène est foudroyant : les cheveux et les vêtements de Pauline sont en désordre, elle a des larmes de douleur aux yeux, elle se tord de désespoir, ce qui porte le désir de Raphaël à son paroxysme. Le fantasme *érotico-sadique* de Raphaël se réalise enfin. N'oublions pas qu'il a déjà dit aimer froisser les vêtements, briser les fleurs et dévaster les

coiffures. N'ayant plus rien à perdre, «il se jeta sur elle avec la légèreté d'un oiseau de proie, brisa le châle» (p. 293).

Ce qui restait à accomplir du processus de régression s'effectue en accéléré. Raphaël n'a d'abord plus de mots pour exprimer ce qu'il ressent : «le moribond chercha des paroles pour exprimer le désir qui dévorait toutes ses forces» (p. 293). Puis, seuls des «sons étranglés» (p. 293) sortent de sa poitrine et «enfin, ne pouvant bientôt plus former de sons, il mordit Pauline au sein» (p. 293). Le terme du cheminement de Raphaël constitue en fait «une remontée en deçà des mots, en deçà de tout langage<sup>107</sup>», le jeune homme a désormais régressé au stade du nourrisson. Et la morsure au sein constitue, pour ainsi dire, une fusion complète avec l'autre : «la tentation de Raphaël à l'égard de Pauline, cet inceste interdit, c'est donc de trouver en deçà des mots, dans le refus de tout langage, une fusion absolue avec le sens originel des choses<sup>108</sup>». La quête de Raphaël est désormais terminée.

\*

\* \*

Au début de cette longue marche vers la mort, l'impuissance de Raphaël est évoquée par l'image de l'automate et de mort-vivant qui se dégage de lui : le jeune homme agit de façon machinale et avec froideur. Il est devenu, en quelque sorte, le

---

<sup>107</sup>Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 244.

<sup>108</sup>*Ibid.*, p. 245.

double de Fœdora. En acceptant le pacte de la Peau de chagrin, Raphaël espère que les choses vont changer et qu'il pourra désormais user d'une puissance nouvelle. Contrairement à toute attente, la puissance espérée de la Peau s'inverse en impuissance absolue et la castration est d'autant plus évidente. Pour conserver ses jours, Raphaël doit tuer tout désir. Fuyant les tentations potentielles, il se retire dans la solitude d'un luxueux hôtel où il met tout en œuvre pour n'avoir aucun désir à formuler. Cette fuite ne constitue toutefois pas une solution à son problème car la vie est morne lorsqu'elle est sans jouissances. De plus, les désirs réprimés ne sont pas pour autant supprimés, ce que l'arrivée de Pauline vient corroborer. Ainsi, la Peau, en tant qu'agent de la castration, poursuit un phénomène enclenché dans la pauvre mansarde qu'a occupée Raphaël pendant quelques années : la régression. Le terme de cette régression est l'accomplissement final, incestueux, du désir de Raphaël envers Pauline, entraînant le protagoniste dans la mort.

## CONCLUSION

*La Peau de chagrin*, c'est d'abord l'histoire de Raphaël de Valentin, jeune homme qui, lors d'une orgie, confie sa vie passée à son ami Émile. Dans sa «confession», Raphaël raconte que son père, homme fort sévère et discipliné, lui a inculqué une éducation rigide et opprimante. Le jeune homme ne pouvait manifester aucun sentiment envers son père, celui-ci le repoussant constamment. C'est dans ce cadre austère que se met en place la castration. Néanmoins, Raphaël cherche à s'identifier à son père : il souhaite posséder l'argent et le pouvoir que détient M. de Valentin. Un jour, lors d'un bal, M. de Valentin confie sa bourse à son fils. Raphaël en profite pour risquer l'argent de son père au jeu. Grâce aux gains obtenus, il peut remettre l'emprunt qu'il a fait dans la bourse et conserver le surplus pour lui. Mais Raphaël ressent une immense culpabilité et cette scène est vécue comme un fantasme

de castration puisque la virilité que possède désormais Raphaël n'est pas la sienne, mais bien celle de son père. Cette scène est suivie d'une première phase d'autocastration où Raphaël ne se permet aucune dépense et aucun plaisir. Connaissant maintenant la situation financière désastreuse de son père, Raphaël est angoissé : la virilité paternelle est factice. Son autocastration a alors pour but de restaurer la fortune familiale. Toutefois, à la mort de son père, l'échec est évident : Raphaël se retrouve complètement ruiné, seul, timide et gauche, totalement impuissant devant sa condition de castrat.

Pour survivre dans cette société qui place l'argent au-dessus de tout, Raphaël souhaite faire fortune en produisant deux grandes œuvres littéraires qui lui apporteront, croit-il, la richesse, la gloire, la renommée et les femmes. Toutefois, cette entreprise n'apporte pas le succès escompté et Raphaël va alors tenter de parvenir à un rang social plus élevé en prenant les femmes comme marchepied. Son ami Rastignac le présente à la comtesse Fœdora. Très riche et sans amant, elle semble toute désignée pour Raphaël. Malheureusement pour le jeune homme, Fœdora ne souhaite se soumettre à aucun homme. Elle est la seconde figure castratrice du roman. D'emblée, elle se pose du côté de l'absence et de l'interdit : elle résiste à tous les hommes qui la courtisent. Raphaël croit pourtant avoir assez de volonté (n'oublions pas qu'il écrit une théorie de la volonté) pour la changer, pour faire en sorte qu'elle soit amoureuse de lui. Afin de mener à bien ce projet, il ne doit surtout pas laisser paraître sa misère à la jeune femme. Ainsi, plutôt que de garder son argent pour se nourrir, il préfère s'acheter un nouveau chapeau. En compagnie de la comtesse, il n'est plus maître de son existence.

Tout ce qu'il fait est en fonction de se faire aimer de la jeune femme. Inévitablement, Fœdora rejette Raphaël car elle n'éprouve aucun sentiment : c'est une femme froide, insensible et égoïste. Ces traits de caractère révèlent que la comtesse est un castrat elle-même : automate, artificielle et superficielle, voilà les qualificatifs qui lui sont attribués. Castrée, elle poursuit le jeu de chassés-croisés de la castration, ayant pris Raphaël comme victime sur qui jeter son dévolu.

Cet échec auprès de Fœdora est un échec à l'obtention de la virilité. Pour dissimuler sa condition de castrat, Raphaël s'engage dans un processus de compensation. La sublimation est le premier dispositif compensatoire utilisé par le jeune homme. Voulant à tout prix obtenir la gloire et les femmes (donc l'accès à la sexualité), Raphaël investit sa libido dans le domaine littéraire. Pour mener ce projet à terme, il adopte, pour une seconde fois, une attitude d'autocastration. Il habite dans une mansarde où il s'isole complètement du monde pour créer : pour vivre, il doit d'abord mourir. Mais pour que la sublimation réussisse, celui qui sublime doit troquer son but premier (accéder à la virilité) pour un autre but non sexuel. Ainsi, la tentative de sublimation de Raphaël échoue car le jeune homme cherche toujours à conquérir les femmes grâce à la gloire qu'il aura obtenue de ses succès littéraires.

Raphaël adopte aussi les rêveries éveillées comme dispositif compensatoire à sa castration. Deux types de désir sont à l'origine des rêveries : les désirs de puissance et les désirs érotiques. Raphaël choisit les rêveries comme moyen de transformer la réalité. Il projette ses désirs dans un avenir où il sera reconnu entre tous, autant sur le

plan intellectuel que sur le plan affectif. Les rêveries érotiques sont souvent accompagnées par l'onanisme, mais cette satisfaction sexuelle n'est pas celle qu'il souhaite atteindre. En outre, Raphaël semble un peu trop porté à prendre ses désirs pour la réalité : il rêve tellement que Fœdora partage son amour qu'il en vient même à croire qu'elle n'agit qu'en fonction de lui. Mais le fait de prendre ses rêves pour la réalité ne satisfait pas Raphaël, car au fond de lui-même, il sait que la «vraie» Fœdora est totalement différente de celle qu'il s'est fabriquée dans ses rêveries.

Le voyeurisme est le troisième dispositif compensatoire à la castration. Raphaël, en se cachant derrière les rideaux de la chambre de Fœdora, tente de prouver sa puissance et sa virilité. Il veut démontrer que c'est elle qui est la cause de son échec amoureux parce qu'elle est froide, insensible, voire frigide. Cependant, sa position de voyeur lui permet d'entendre chanter la jeune femme; il en déduit alors que la comtesse doit savoir aimer puisqu'elle sait si bien chanter. Dans une ultime tentative, Raphaël déclare son amour à la comtesse, mais elle le repousse une fois de plus. N'ayant désormais plus de but à atteindre, il croit que le suicide est la seule solution qui lui reste. Son ami Rastignac lui propose le suicide par la débauche, mort plus lente que la noyade, mais combien plus plaisante. La débauche devient donc la forme de suicide que choisit Raphaël : il s'engage alors dans une longue descente vers la mort, car cette vie d'excès exige une énergie considérable. Au bout du chemin, le corps est complètement épuisé. Mais la débauche ne réussit pas à camoufler la castration du jeune homme, elle ne fait que rappeler à Raphaël que sa condition de castrat le suit

comme une ombre : après avoir épuisé tout son argent dans cette vie d'excès, Raphaël est obligé de reconnaître que l'image de puissance qu'il s'est construite est factice.

Puisque la débauche de même que tous les dispositifs compensatoires utilisés ont échoué, Raphaël ne croit désormais plus qu'à son suicide. Il entre dans un tripot pour y jouer sa dernière pièce avant d'aller se jeter dans la Seine à la nuit tombée. Cette scène de la maison de jeu peut être considérée comme une entrée dans la mort. D'ailleurs, le Cerbère placé à l'entrée du tripot est là pour signifier à Raphaël qu'il vient de mettre les pieds aux Enfers et qu'il ne peut plus en sortir. Désormais, tout ce qu'il entreprendra ne fera que conforter l'image du mort-vivant qui est la sienne. En attendant la nuit, il entre dans un magasin d'antiquités où un mystérieux antiquaire, figure de Méphistophélès, lui propose de le faire tout puissant en échange de sa vie. Il lui donne la Peau de chagrin. En acceptant ce pacte, Raphaël ne fait que changer d'agent castrateur. Après avoir été totalement soumis à son père, puis après avoir été sous l'emprise de Fœdora, il sera désormais l'esclave de la Peau. Croyant, en faisant le vœu de devenir riche, qu'il aura désormais le pouvoir, il réalise que ses jours sont maintenant comptés. Lui qui voulait mourir parce qu'il était pauvre et sans pouvoir, il souhaite à présent vivre puisqu'il est riche et puissant. Mais ce pouvoir est inutilisable car s'il en use, il meurt.

Raphaël entre alors dans la troisième phase d'autocastration où il ne veut plus rien désirer, bannissant même tous les mots associés au désir. Mais c'est une vie impossible, car le désir est nécessaire à la vie. Une vie sans désir signifie la mort de

l'âme. Grand paradoxe pour Raphaël qui est coincé : s'il désire, il meurt mais il meurt aussi s'il ne désire pas, puisqu'une vie sans désir n'est qu'une mort lente. La fuite de Raphaël hors du monde est donc impossible, d'autant plus que son désir d'être aimé d'une jeune femme riche et spirituelle est toujours présent en lui. Il sort donc de sa réclusion pour se divertir. Un soir qu'il va au théâtre, il retrouve Pauline, la fille de son ancienne logeuse. Elle est désormais très riche. La flamme entre eux renaît malgré le fait que cet amour soit placé sous le signe de l'interdit de l'inceste. Ne pouvant résister à satisfaire son désir, Raphaël se rapproche de plus en plus de la mort. Pauline semble être, à première vue, l'ange rédempteur venu sauver Raphaël des Enfers grâce à l'amour qu'elle lui porte. Mais elle est, en fait, celle qui le perd par sa beauté et le désir qu'elle fait renaître chez Raphaël. Ainsi, dans la violence de ses désirs, le jeune homme se jette sur Pauline et meurt dans les bras de sa bien-aimée en la mordant au sein.

Comme on peut le constater, la castration qui s'opère tout au long du roman se révèle être, en fin de compte, un processus de destruction du protagoniste<sup>109</sup> : les figures castratrices rencontrées par Raphaël ont complètement détruit sa vie. Le père de Raphaël lui a pris sa jeunesse, Fœdora son cœur et ses illusions, Cerbère et le jeu son argent et la Peau de chagrin sa vie. Roman du désir et donc roman de la castration, *La Peau de chagrin* sollicite une réflexion importante sur la nature du désir :

---

<sup>109</sup>Notons qu'il existe, dans ce roman, d'autres formes de castration que nous n'avons pas analysées ici, telles l'athéisme, par exemple, ou encore «une vie morale privée de foi et un art réduit à sa valeur marchande», Pierre Danger, *loc.cit.*, p. 233.

elle illustre l'impossibilité de vivre sans désirs dans une société soumise à la domination des valeurs matérielles sur les valeurs morales et spirituelles.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Œuvre analysée

BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin*, Paris, Pocket, coll. Lire et voir les classiques, 1989, 423 p.

### 2. Études sur *La Peau de chagrin* de Balzac

#### A) Ouvrages spécialisés

AYOUN, Pascal, *La Peau de chagrin. Balzac*, Paris, Hatier, coll. Profil littérature, série profil d'une œuvre, 1990, 79 p.

BAYARD, Pierre, *Balzac et le troc de l'imaginaire. Lecture de La Peau de chagrin*, Paris, Lettres modernes, 1978, 190 p.

BERTHIER, Patrick et Gérard Gengembre, *L'ABCdaire de Balzac*, Paris, Flammarion, coll. Paris musées, 1998, 119 p.

EBGUY, Jacques-David, *Étude sur Honoré de Balzac. La Peau de chagrin*, Paris, Ellipses, coll. Résonances, 1999, 108 p.

LEBOUFFANT, Michel, *La Peau de chagrin de Balzac*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de lecture, 1989, 112 p.

POUGEOISE, Michel, *Étude de La Peau de chagrin. Honoré de Balzac*, Alleur, Marabout, coll. Textes expliqués, 1994, 219 p.

SCHAFFNER, Alain, *Honoré de Balzac. La Peau de chagrin*, Paris, PUF, 1996, 127 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, 188 p.

TRACHEZ-GRIFFOUL, Catherine, *La Peau de chagrin. Balzac*, Paris, Bordas, 1995, 93 p.

VANNIER, Bernard, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972, 197 p.

#### B) Articles critiques

AMOSSY, Ruth, «La "confession" de Raphaël : contradictions et interférences», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 43-59.

BARBÉRIS, Pierre, «L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1968, p. 165-195.

BARBÉRIS, Pierre, «L'autobiographie : pourquoi? comment?», *Balzac et La Peau de chagrin*. Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 25-42.

BARBÉRIS, Pierre, «La crise du désenchantement. II : La Peau de chagrin», *Balzac et le mal du siècle*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1970, p. 1415-1613.

BILODEAU, François, «Espace et temps romanesques dans *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1969, p. 47-70.

DANGER, Pierre, «La castration dans *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1982, p. 227-246.

DIAZ, José-Luis, «Esthétique balzacienne : l'économie, la dépense et l'oxymore», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 161-177.

DUCHET, Claude, «La mise en texte du social», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 79-92.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, «Balzac et l'androgynie», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1973, p. 253-277.

GAILLARD, Françoise, «L'effet Peau de chagrin», *Le roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, p. 213-230.

GOSSELIN, Monique, «Le discours du corps et le texte du désir dans *La Peau de chagrin*», *Nouvelles lectures de La Peau de chagrin; Actes du colloque de l'École Normale Supérieure*, Paris, Société des Études romantiques, 1979, p. 57-73.

JALLAT, Jeannine, «Fœdora ou le corps de l'autre», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 143-160.

LE HUENEN, Roland, «La sémiotique du corps dans *La Peau de chagrin* : le tout et le fragment», *Le roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, p. 51-64.

LE HUENEN, Roland, «Le personnage et son désir», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 93-113.

MICHEL, Arlette, «Les problèmes de l'amour dans *La Peau de chagrin* : le désir, l'imaginaire et l'idéal», *Nouvelles lectures de La Peau de chagrin; Actes du colloque de l'École Normale Supérieure*, Paris, Société des Études romantiques, 1979, p. 126-135.

MILNER, Max, «Les dispositifs voyeuristes dans le récit balzacien», *Balzac. Une poétique du roman*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 157-171.

MOZET, Nicole, «La préface de l'édition originale : une poétique de la transgression», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 11-24.

ROSEN, Elisheva, «Le festin de Taillefer ou les "saturnales" de la monarchie de Juillet», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 115-126.

RUDICH, Luida, «Une interprétation de *La Peau de chagrin*», *L'année balzacienne*, Paris, Garnier, 1971, p. 205-233.

VANONCINI, André, «La dissémination de l'objet fantastique», *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 61-77.

### 3. Ouvrages théoriques et méthodologiques

#### A) Ouvrages

ABRAHAM, Karl, *et al.*, *Le complexe de castration, un fantasme originaire*, Paris, Tchou, 1978, 326 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 277 p.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 306 p.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, 248 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, coll. Que sais-je? no 1752, 1989, 127 p.

BLONDEL, Éric, *L'amour*, Paris, Flammarion, 1998, 248 p.

BONNET, Gérard, *Les perversions sexuelles*, Paris, PUF, coll. Que sais-je? no 2144, 127 p.

BRUSSET, Bernard, *Le développement libidinal*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, no 2695, 1992, 126 p.

CASTETS, Bruno, *La quête de l'autre*, Paris, Fleurus, 1980, 127 p.

CHEMAMA, Roland, dir., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, 356 p.

CHEMAMA, Roland et Bernard VANDERMERSCH, dir., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, 462 p.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1999, 1060 p.

DEGRÈSE, Claude et Patrick AMORY, *Le grand jeu de la séduction*, Paris, Robert Laffont, 1986, 461 p.

DOREY, Roger, et al., *L'interdit et la transgression*, Paris, Bordas, 1983, 133 p.

ÉTIEMBLE, René, *L'érotisme et l'amour*, Paris, Arléa, 1987, 154 p.

JEAN, Raymond, *Lectures du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1977, 188 p.

LAGACHE, Daniel, *La psychanalyse*, Paris, PUF, coll. Que sais-je? no 660, 1999, 127 p.

LAPLANCHE, Jean, *Problématiques II / Castration - Symbolisations*, Paris, PUF, 1980, 315 p.

LAPLANCHE, J. et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige / PUF, 1998, 523 p.

LE GALLIOT, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires. Théorie et pratique*, Paris, Nathan, 1977, 255 p.

NASIO, J.-D., *Enseignement de sept concepts cruciaux de la psychanalyse*, Paris Rivages / Psychanalyse, 1988, 267 p.

PASINI, Willy, *La force du désir*, Paris, Odile Jacob, 1999, 270 p.

PAZ, Octavio, *La flamme double. Amour et érotisme*, Paris, Gallimard, 1994, 201 p.

RABOUIN, David, *Le désir*, Paris, Flammarion, 1997, 245 p.

RUFFIÉ, Jacques, *Le sexe et la mort*, Paris, Odile Jacob, 1986, 337 p.

SOLLERS, Philippe, préface de, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, 918 p.

WERMUS, Paul et Joseph MESSINGER, *Les gestes de la séduction*, Paris, First, 1995, 423 p.

B) Articles

BELLE-ISLE, Francine, «La voix séduction. À propos de Laure Conan», *Études littéraires*, vol. 11, no. 3 (décembre 1978), Québec, Presses de l'Université Laval, p. 459-472.

FREUD, Sigmund, «La création littéraire et le rêve éveillé», *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1978, p. 69-81.

FREUD, Sigmund, «L'angoisse et la vie instinctuelle», *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936, p. 108-146.

