

LA DIDACTIQUE DU FANTASTIQUE BALZACIEN

Dr. Thierno Arouna Niang en LITTÉRATURE COMPAREE / Professeur d'enseignement secondaire.

Matricule 720657/C)

Université Gaston Berger de Saint-Louis du Sénégal

thiernoaniang@hotmail.com / niangmacaveli@gmail.com

Résumé

Cette recherche constitue une étude épistémologique sur la didactique du fantastique abordé dans ses différents aspects, notamment définitionnels et fonctionnels chez Balzac dans LA PEAU DE CHAGRIN. Elle offre ainsi, un matériau requis et une batterie de données cognitives à l'enseignant pour imprégner l'apprenant sur la relativité des théories réalistes, ne jurant que par le réel. C'est dire que Balzac surprend les critiques qui ne l'ont connu que sous l'angle purement réaliste, à tel enseigne qu'on se demande s'il ne s'ennuie pas du réalisme ? On retient alors qu'il respecte l'indispensable principe d'incertitude propre au fantastique. Cependant, on ne dissocie pas totalement la dimension fantastique du désir de réalisme aux fins d'offrir une explication rationnelle aux phénomènes apparemment surnaturels. Le propre du fantastique étant d'être un genre de l'hésitation, La Peau de chagrin s'en accommode, lorsque son héros Raphaël pactise avec le diable pour réaliser, à coup de baguette magique, ses désirs.

Mots clés : le fantastique, le réel ; la didactique ; le chagrin ; la peur.

Introduction

Dans cette présente étude on s'intéresse moins à l'apprentissage qu'à l'enseignement de la thématique du fantastique. Il s'agit en l'espèce d'analyser les situations d'enseignement à travers un ensemble de mécanismes interactionnels qui permet à l'enseignant de professer la thématique du fantastique chez le réaliste Balzac dans son roman LA PEAU DE CHAGRIN. En effet, figure de la première génération romantique, premier auteur du courant réaliste,

roturier qui s'embourgeoise à la fin de la Révolution, Balzac a souffert pendant toute son enfance de l'indifférence de sa mère. Livré à lui-même dans une solitude ennuyeuse et rêveuse, Balzac se livre à la philosophie et pense autrement le monde ; à en croire Louis Lambert. Durant son plus jeune âge, il dut faire face à de sérieuses difficultés financières. Dès lors, à l'instar de son personnage Raphaël, Balzac “*moyennant une petite pension versée par ses parents, il tente vainement de forcer le destin*” (Vaillant Alain, Bertrand Jean- Pierre et Régnier Philippe 1998 ; 163). Machine à écrire pour certain, Balzac a composé *La comédie humaine* autour de trente (XXX) tomes pour un total de quatre-vingt-cinq romans ; une première dans l'histoire de la production des auteurs de la littérature française. Roger Pierrot, dans l' “*Introduction*” des *Lettres à Madame Hanska* par Balzac, écrit : “*Ces quelques 3400 pages manuscrites ne présentent au total guère plus de 400 lettres écrites de 1832 à 1848*” (Balzac 1967 ; 04) ; d'où Le vicomte de Lovénjou qui éprouvera d'énormes difficultés à les classer. Il est une autre critique qui voit en Balzac un auteur autobiographique ; en effet, parlant de *La peau de chagrin* Rose Fortassier a pu en dire : “*Fantastique, faustien (le héros est la victime d'un pacte), le roman, par ailleurs en partie autobiographique, s'inscrit dans la réalité et même dans l'actualité*”.

L'objet de cette étude porte sur la didactique du fantastique balzacien.

De fait, notre problématique s'articule autour de la question de savoir comment aborder la thématique du fantastique dans *La peau de chagrin* de Balzac ? Pour répondre à cette épineuse problématique, il faille procéder, d'un côté, par un déblayage sémantique du concept ; et, d'un autre côté, analyser ses aspects et le fonctionnalisme de son écriture. Ainsi, on peut voir en *La peau de chagrin* **une étude de mœurs** ; car si Balzac rassemble son œuvre romanesque autour du titre “*La comédie humaine*”

(85 romans), dit-il, la centralité de *La peau de chagrin* y est à juste titre flagrante. Publiée en 1931, deux ans avant son célèbre roman *Le père Goriot*, elle représente la société française dans ses aspects politico-social, économique et religieux ; comme le seront, d'ailleurs, la suite de ses productions. En effet, il se dégage de la lecture de *La peau de chagrin* ; mieux, de “*cette peau symbolique*” (Balzac 1959 ; 64) un tableau complet de l'espèce humaine à laquelle Balzac nous renvoie tant implicitement qu'explicitement. D'ailleurs, Balzac notait justement dans son “*Avant-propos*” de *La comédie humaine* que : “*les actions blâmables, les fautes, les crimes, depuis les plus légères jusqu'aux plus graves, trouvent toujours leur punition humaine ou divine, éclatante ou secrète*” (Balzac 1981 ; 15). En effet, comme le note Fortassier *La peau de Chagrin* est un “*Roman railleur, qui se recommande de la tradition rabelaisienne, il tient sans doute sa plus grande originalité et beauté du foisonnement des images, du passage constant à l'allégorie et au mythe, d'une verve et d'un lyrisme proprement poétique*” (Fortassier 1982 ; 43). **L'aspect philosophique de *La peau de chagrin*** est symbolisé par un traité sur certains concepts qui détermine la vie de l'individu en société. Entre autres concepts se trouvent le *Vouloir*, le *Pouvoir* et le *Savoir*. Le vieillard, personnage de Balzac, pense que : “*la Peau de chagrin, est le pouvoir et le vouloir réunis. Là sont vos idées, vos excessifs, vos intempérances, vos joies qui tuent, vos douleurs qui font trop vivre ; car le mal n'est peut-être qu'un violent plaisir*” (Balzac 1959 ; 66). D'ailleurs, M. Ménard, faisant doublement la biographie et la bibliographie de Balzac, s'accorde avec lui et note : “*Trois pôles balisent le champ de l'énergie humaine : Vouloir, Pouvoir, Savoir*” (Ménard 1990 ; 782). Pour lui, à la manière du philosophe, Balzac pense le monde en auscultant l'intérieur et l'extérieur de l'homme partagés entre le réel et l'irréel. Toujours dans cette perspective, Rose Fortassier ajoute avec verve que : “*dès 1831, en partant*

d'un projet de conte hofmannien, Balzac a produit un grand roman, **La peau de chagrin**. L'argument en est philosophique : vouloir et pouvoir brûlent la vie. Le héros Raphaël Valentin, épuise son capital par dépense de pensée, puis par l'orgie et par l'amour'' (Fortassier ; 1982 ; 42). Enfin, le 07 novembre 1832, l'Etrangère, écrivant à Balzac, lui dit : *''Votre âme a des siècles, Monsieur, sa conception philosophique semble appartenir à une étude longue et consommée par le temps''* (Balzac 1967 ; 14). Au regard de ce qui précède, il apparaît clairement que **l'intérêt dans le choix de notre sujet** réside dans le fait que la thématique du fantastique permet sans ambages d'ausculter l'écriture balzacienne qui se réclame du courant réaliste afin d'y déceler les traces flagrantes de l'irréel, de la transcendance, mieux de la fiction. Et, c'est dans cette logique même que s'inscrit tout roman ; entendu que même le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 et de 1878, définit le roman comme : une *''histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt, soit par le développement des passions, soit par la peinture des mœurs, soit par la singularité des aventures''*. C'est dans cette perspective qu'Anne-Marie Baron écrit son *Balzac ou l'auguste mensonge*.

D'ailleurs, son titre : *La comédie humaine*¹ sous lequel il rassemble l'ensemble gargantuesque de sa production est fortement empreinte de preuves de la cohabitation du vrai et du faux dans la littérature du courant réaliste du XIX^{ème} siècle : *''Depuis le XVI^{ème} siècle la comédie est plus précisément chargée de divertir en représentant les travers, les ridicules des caractères et des mœurs d'une société. Mais le mot comédie désigne aussi toute forme de déguisement, de feinte, d'hypocrisie, de simulation''* (Baron 1998 ; 08). Cette comédie se présente chez Balzac à un double niveau : *''la comédie sociale''* et *''la comédie familiale''*. Dès lors, pour Baron :

¹ Le titre de «La comédie humaine » apparaît pour la première fois, dans une de ses lettres à Madame Hanska, en janvier 1840. D'aucuns pensent que Balzac le doit à Dante.

“Balzac constate l’universalité du mensonge dès son plus jeune âge [...] Mettre en scène le mensonge sous toutes ses formes qu’il l’a lui-même pratiqué et dénoncé, devient vite son objectif, car si le mensonge est un motif traditionnel du mélodrame, du vaudeville et du roman populaire, Balzac en fait le thème essentiel de son œuvre”(Baron 1998 ; 08). De Surcroît, Balzac lui-même, conscient de cette grande part du “mensonge” dans ses écrits, à priori, réalistes, confesse dans son “Avant-propos” de *La comédie humaine* : *“J’ai fait plus que l’historien, je suis libre”* (Balzac 1981 ; 15). Cette tendance de Balzac à l’imagination, à s’illusionner, lui permettant de s’ériger comme le plus grand inventeur d’histoire de son époque, fait dire à Anne-Marie Baron, à tort ou à raison, que *“Balzac est un réaliste au sens commun et non littéraire du terme”* (Baron 1998 ; 153). En effet, ce propos de Baron trouve sa justification pour peu qu’on lise Honoré, mais la prudence cognitive impose qu’on pense avec Henri Clouard à une sorte d’équilibre entre les deux concepts de réalisme et de mystique ou de fantastique : *“Certes, il y a équilibre chez Balzac entre la curiosité mystique et la curiosité réaliste”* (Clouard ; 1965 ; 256). Par l’exploitation de cette thématique complexe, et, du reste, passionnante, nous espérons pouvoir, à travers Balzac, cet auteur au style multidimensionnel, au goût prononcé pour la transcendance et en même temps pour le réalisme, comprendre avec les élèves son aspect, son déroulement et, partant, ses enseignements. En effet, “Le romancier de *La comédie humaine*” (Balzac 1962 ; 26), inscrit au programme de première pour l’exploitation de son écriture réaliste, permet à *fortiori* de voir l’autre facette de sa plume qui est éminemment une littérature du fantastique. Pour Anne-Marie Baron, lire *La comédie humaine* consiste à déchiffrer sa représentation sociale et à procéder à identification du mensonge qui y est véhiculé par l’auteur de *Madame Firmiani*.

I : L'Aspect conceptuel de la littérature du fantastique

Dans ce présent chapitre tenterons-nous de définir le concept du fantastique tant utilisé dans l'histoire littéraire et dans les pratiques de classe. En effet, dans la pédagogie du fantastique le sujet apprenant doit être en mesure de définir ce concept en identifiant les éléments indispensables à son appréhension ; avant d'envisager l'historique de son emploi

Ainsi, en se basant sur la pensée de Nathalie Prince à travers le corpus ci-après, il devient possible d'envisager une typologie binaire du fantastique.

Corpus 1

Ce paradigme scientifique d'une psychologie expérimentale permet de mettre en place l'ambivalence que Todorov voyait dans le caractère propre à la forme littéraire du fantastique. Les possibilités de la folie, du rêve et de la déraison, les changements de l'âme, les fonctionnements sombres de la psyché, les hantises et les névroses présentent en même temps que de nouvelles possibilités, l'hypothèse rationaliste de la folie. Les motifs fantastiques sont à la fois originaux et douteux. En ce sens, le fantastique classique, qui se resserre sur l'intime, sur le soi, s'apparente à une littérature introspective et intériorisée, qui exhibe les pathologies humaines et le monde que ces pathologies voient et produisent ou semblent produire. L'étrange, l'effrayant, le mystérieux, l'insolite ressortissent aux expériences folles de somnambulisme, du spiritisme, de magnétisme, de magie et d'une poésie qui cherche à mettre en ordre ce qu'un esprit souvent désordonné a cru voir. [...]

Italo Calvino, dans La Machine littéraire, en 1984 marque la nouvelle tournure qu'a prise le fantastique moderne, non plus l'instabilité du romantisme, écriture affranchie et fantaisiste, non plus la maîtrise de la peur comme émotion

esthétique classique, non plus la dépravation décadente, mais un ‘emploi intellectuel’ : ‘le fantastique moderne, a trop maîtrisé le matériau de la peur, s’essouffle, et le critique, à trop vouloir proposer une saisie globale du fantastique, s’y perd. Le fantastique ne se cherche plus, et fait du neuf avec du vieux. Il exploite au maximum les effets et les jeux de la peur, la terreur, l’horifiant. [...]

Le critique souligne assez tôt les difficultés rencontrées pour délimiter et définir le fantastique et aime à s’attarder sur les paradoxes apparents du genre. Franz, Hellens convient que ‘le fantastique n’est ... jamais fixé en son principe’ et qu’il semble même présenter une résistance à toute tentative de systématisation. Louis commence à son tour son étude du fantastique en prévenant que l’on ‘ne découvrira ... jamais dans les œuvres l’empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c’est la notion même du fantastique qui se nuance, s’infléchit, s’élargit, se rétrécit selon les structures des œuvres qu’elle caractérise’. De tels problèmes amènent régulièrement - et presque naturellement – le théoricien à convenir que le fantastique est un genre impossible à délimiter. [...] Le fantastique est une littérature de la peur ; entendons une littérature qui fait surgir dans un réel mimétique un élément de perturbation pour que ce décalage, ce bouleversement, ce scandale suscite et provoque un sentiment de terreur et d’inquiétude. (Prince 1975 ; 51-60-11-39)

MANIPULATION : une série de questions sur la psychologie du lecteur offre une taxinomie double du concept de fantastique. En effet, cette idée autant qu’elle s’applique à Nathalie Prince, s’applique aussi à Balzac. On pourrait, dès lors, le diviser en deux types possibles : le fantastique classique et le fantastique moderne. Le fantastique classique est beaucoup plus tourné vers le domaine de la science favorisé par des expérimentations sur la psychologie de l’homme : la folie par exemple ; tandis que celui des temps modernes est essentiellement accés sur l’effet de

peur que dégage le récit en raison du caractère merveilleux de ses actions, impliquant, *in fine*, une hésitation du lecteur sur le caractère vraisemblable des faits. Compte tenu de ces considérations, les limites de délimitation du champ du fantastique deviennent complexes devant la tentative de sa définition par les critiques.

A. Le fantastique balzacien aux prises avec la théorie contrastive de Nathalie Prince : “fantastique moderne” et “classique”

Le fantastique classique concerne davantage la période du milieu du XIX siècle et celle du XX siècle. La médecine positiviste et expérimentale s’allie à la littérature pour comprendre les dérèglements psychiques de l’homme. Nerval fut l’un des pionniers de cette forme de la littérature fantastique. Estimant que *“le rêve est une seconde vie”*, et donc révélateur de vérités psychiques, Nerval tente de transmettre son expérience, vraisemblablement sur la demande de son médecin. Jacques Moreau de Tours, psychiatre de l’onirisme, suit les travaux de Nerval, surtout dans *Aurélia* (1855), pour comprendre le phénomène de l’inconscient. Pour se faire, il se drogue. Ici, le réel et l’irréel se mêlent pour comprendre la psychologie de l’homme par une littéarisation des faits. De même, Balzac utilise quelque peu cette technique quand Raphaël essaye, par le truchement de la science, d’étendre la peau de chagrin dont le rétrécissement dépend sa mort ; confère la séquence où il s’entretient avec le scientifique Spieghalter. Quant au fantastique moderne, beaucoup plus employé par les écrivains, il s’oppose au premier en prônant une rupture avec l’aspect romantique et scientifique. Il reste davantage tourné vers les effets de la peur qui surgissent dans la vie de l’homme marquée par un évènement qu’on pourrait qualifier de merveilleux. Balzac représente toute la vie de Raphaël comme déterminée par le fatalisme et la peur. La peau de chagrin réalise,

par effet de magie, les vœux de celui-ci en se rétrécissant ; ce qui le rapproche de la mort ainsi que l'exige le pacte.

1.1 Une complexité définitionnelle du fantastique

Il est difficile de définir le fantastique. Toute définition du fantastique est une définition et non la définition du fantastique. Tous les auteurs qui se sont essayés à la tâche, l'ont fait soit par le surnaturel, soit par le réel, soit par le mal, soit encore par le sentiment de peur. C'est pourquoi Maurice Lévy écrit : *“Il sera toujours impossible de définir globalement le concept de fantastique, trop riche, trop fondamental, pour que le discours le cerne définitivement”* (Lévy 1985 ; 249). La polysémie du concept exige qu'on l'aborde avec beaucoup de précautions et de limites.

1.2 Quelques définitions du fantastique

La complexité définitionnelle n'implique guère le silence coupable des auteurs et des critiques dont les réflexions offrent de mieux saisir Balzac dans son rapport au fantastique.

- **L'approche étymologique** : En effet, du grec *phantasein*, qui renvoie à l'acte de *“Faire voir en apparence, montrer, apparaître”*. De fait, il faut convenir que le fantastique se dévoile quand il y a l'idée d'un jaillissement, d'une intervention du surnaturel sur la réalité sensible.
- **Pour Tzevetan Todorov** : Chez Todorov, dans le fantastique il s'agit d'une brusque intervention de l'irréel dans le réel.
- **Chez J.-L Steinmetz** : Il s'inscrit dans la même veine que Todorov en soulignant que : *“Dans le fantastique quelque chose apparaît qui [implique] l'infraction du réel”* (Steinmetz 1993 ; 3-5). Les écrivains du fantastique au XIX^{ième} constitue une génération d'intellectuels porteurs d'un idéal réaliste qui se dilue, du reste, dans un penchant pour l'irréel, la fantaisie, l'imaginaire et le fabuleux.

- **Avec Irène Bessière** : Parmi les tenants de la définition par l'irréel, on distingue Irène Bessière qui oppose le fantastique au merveilleux par le vrai. C'est pourquoi il soutient que *“Le récit merveilleux est non théorique, c'est-à-dire qu'il ne pose pas la réalité de ce qu'il représente. Le “Il était une fois” nous coupe de notre actualité, et nous introduit dans un univers autonome et irréel [...] à l'inverse, le récit fantastique est théorique ; il pose la réalité de ce qu'il représente”* (Bessière 1974 ; 62). Bref, on peut définir le fantastique de plusieurs manières selon son objet : la peur, l'irréel, le mal etc.

1.3 Le réalisme fantastique, ou la dualité contrastive entre le réel et l'irréel :

Si Balzac s'est particulièrement distingué dans l'art d'écrire au 19^{ème} siècle, c'est qu'il ne méprise rien. Constamment séparé entre la vérité et la liberté par la fiction, il a su observer sa société et a réussi à la refaire. Maurice Ménard voit en lui, un auteur du dédoublement et de la contradiction. En effet, écrit-il : *“Balzac matérialiste ? Oui, mais en même temps spiritualiste. Balzac positiviste ? Oui, et, dans le même temps mystique”* (Ménard 1990 ; 781). Ces interrogations de Ménard sur le style de Balzac auxquelles il apporte si bien des réponses témoignent de la forte récurrence de coexistence des contraires chez lui. Il retrouve chez l'auteur du *Le père Goriot*, les traces d'un écrivain influencé jusqu'à l'excès par un Jean Jacques Rousseau sur le libéralisme et les vertus de la République, par un Leibniz dans sa *Monadologie* ou le monde comme volonté et comme puissance, par Nietzsche avec son concept de *“surhomme”*. A cet effet, il convient de soutenir qu' :

*Il y aurait donc deux Balzac – le chimérique et le réel ;
comme il y a deux critiques balzaciennes : l'un fidèle à
l'image prométhéen du philosophe de la volonté qui
épouse son énergie vitale à force de pensée et de labeur,
l'autre déconstruisant la première en montrant, à travers*

les ‘failles’’ ou les ‘plis’’ du texte même, comment le réel mine les certitudes de l’imagination ; ou si l’on veut, un Balzac idéaliste et un Balzac matérialiste, qu’il est loisible de réunir dans la notion de mythe (Vaillant, Bertrand et Régnier 1998 ; 163).

En effet, son génie repose doublement sur l’observation et l’imagination, sur le réel et la mystique. Dans sa tentative d’aborder l’irréel, Tzevetan Todorov considère que le fantastique, en littérature, constitue l’état de cohabitation entre le réel et l’irréel. L’un ne peut se concevoir ni se réaliser sans l’autre, au point que si on lui applique le schéma actantiel de Vladimir Propp (*Sujet, Objet, Adjuvant, Opposant*), il apparaît un ‘*état initial*’² bouleversé par la transgression d’un tabou et, qui, *in fine*, entraîne une ‘*situation finale*’ forcément tragique :

Dans le fantastique, l’événement étrange ou surnaturel était perçu sur le fond de ce qui est jugé normal et naturel ; la transgression des lois de la nature nous en faisait prendre encore plus fortement conscience. Chez Kafka, l’événement surnaturel ne provoque plus d’hésitation car le monde décrit est tout entier bizarre, aussi normal que l’événement même à quoi il fait fond. Nous retrouvons donc ici (inversé) le problème de la littérature fantastique — littérature qui postule l’existence du réel, du naturel, du normal, pour pouvoir ensuite le battre (...) en brèche — mais Kafka est parvenu à le dépasser. Il traite l’irrationnel comme faisant partie du jeu : son monde tout entier obéit à une logique onirique (...). (Todorov 1970 ; 181)

Autant Kafka évolue dans un univers de transgression, de violation du réel, autant Balzac fera de Raphael, un personnage constamment séparé entre une vie naturelle et une existence de

² Voir le « Schémas narratif »

désacralisation de ce réel. Cette manière pour Balzac de mettre en parallèle l'anormal à côté du normal dans la vie de son Raphael fait que, pour ses lecteurs, il existe une certaine incertitude dans son récit et, partant, une relativisation du réalisme. Ce doute sur l'existence des événements racontés, parce que non naturels, constitue l'élément justificateur de la présence du fantastique dans la narration ; d'où Todorov qui ajoute :

Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (Todorov 1970 ; 29)

La place centrale du *“talisman”* dans les vicissitudes de l'existence de Raphael, permet à Balzac d'observer une sorte de transition, un pont entre un univers *a priori* normal et un monde, *a fortiori*, irréel symbolisé par l'irruption soudaine de l'in vraisemblable que Roger Caillois décrit en ces termes : *“Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne”* (Caillois 1965 ; 166). De surcroît, pour Sartre, la peinture de l'extraordinaire permet d'atteindre le fantastique : *“peindre l'extraordinaire pour atteindre au fantastique”* (Sartre 1975 ; 124). Avec Jean Paul Sartre, lire le fantastique balzacien implique de voir chez celui-ci (l'auteur) la description des moyens du fantastique au centre duquel se trouve le talisman du marchand. Mais nous n'allons pas, comme Malraux, noyer le poisson en décrétant que tout le monde de l'art est fantastique quand il déclare que : *“Le monde de l'art est fantastique en ce*

que les relations entre ses éléments ne sont celles du réel.’’ (Malraux 1951 ; 310) ; parce qu’il faille, en définitive, distinguer le fantastique de ce qui s’affabule de ses caractéristiques comme le merveilleux, le mythe etc. Ainsi, il est à retenir qu’:

Une première approximation désigne comme littérature fantastique tout écrit qui présente des êtres ou des phénomènes surnaturels, à l’exclusion toutefois des divinités ou des intercesseurs qui sont l’objet de foi et de culte. Mythes et cosmogonies, livres sacrés, vies et miracles des saints, même si le surnaturel en constitue à la fois le milieu et le ressort, ne peuvent passer pour littérature fantastique...Le fantastique est un domaine intermédiaire, qui exclut également les fables où les animaux parlent, les allégories où, par exemple, vices, vertus ou entités de toutes sortes sont personnifiés. (Caillois 2002 ; 214)

Le fantastique est non la dualité contrastive ou oppositive entre l’ordre naturel et le surnaturel, mais la dualité de coprésence solidaire entre l’un et l’autre. Dans la vie de Raphael, l’irréel ne concurrence pas le réel ; mais, au contraire, il le complète et l’enrichit. Il le rend meilleur. Sans la peau de chagrin, Balzac ne peut concevoir une pleine jouissance de son Raphael des formes du bonheur de ce monde comme vivre son amour avec Pauline, avoir beaucoup d’argent et être envié de ses amis à l’instar de Emile, mener une vie de luxe et détenir un pouvoir incommensurable comme celui du roi Salomon dont il se réclame : *“Vois-tu cette Peau ? C’est le testament de Salomon. Il est à moi, Salomon, ce petit cuistre de roi ! J’ai l’Arabie, Pétrée encore. L’univers est à moi”* (Balzac : 197). Cette manière pour le fantastique d’améliorer le réel par un perfectionnement de l’existence, Balzac le justifie par cette peau de chagrin qui tire Raphael de ses projets de suicide et satisfait miraculeusement la moindre de ses souhaits, car, comme le dit Balzac, : *“Ce jeune homme était probablement poussé là par la plus logique de toutes les éloquents phrases de Jean-Jacques*

Rousseau, et dont voici, je crois, la triste pensée : *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*”. La peau de chagrin constitue le point de mire de Balzac dans l’ossature de sa production autant philosophique que littéraire relativement à *La comédie humaine*. A cet effet, écrit-il en 1831, dans une lettre à Montalembert, que : “*La peau de chagrin est la formule de la vie humaine, abstraction faite des individualités (...) tout y est mythe et figure. Elle est donc le point de départ de mon ouvrage.*”

II : Les thématiques majeures et l’espace du fantastique

L’enseignant en abordant la problématique du fantastique bute sur un certain nombre d’obstacles liés à des aspects d’intelligibilité d’ordre sémantique dans l’appréhension des thématiques du fantastique par l’apprenant, tenu aussi d’en identifier les lieux où il se manifeste. L’intelligence c’est d’abord comprendre au sens étymologique du terme. Le texte ci-après de Nathalie Prince, édifie clairement sur la catégorisation de l’espace catalyseur du sentiment d’angoisse dans le fantastique.

Corpus 2

En revanche, le fantastique se régale des cimetières, des caveaux, des lieux sombres et maudits, des caves et des greniers d’emblée hostiles, mais aussi d’îles désertes ou de mondes perdus. Certains lieux du fantastique comme espaces terrifiants ou à tout le moins inquiétants, comme la sombre bâtisse des Usher chez Poe, sur laquelle court une sombre lézarde, et qui se reflète tristement dans les eaux mortes d’un étang lugubre, la vieille mine dans l’effroi du trou du blue John (The Terror of Blue John Gap, 1910) de Conan Doyle, l’île du docteur Moreau (The Island of Doctor Moreau, 1896) de H. G. Wells ou Le Château des

Carpathes (1892) de Jules Verne. Pénétrer dans ce lieu, c'est réveiller et provoquer l'esprit du lieu, le fantôme qui le hante, le vampire qui s'y cache, le monstre qui l'habite, et par conséquent initier une bien intense mésaventure. [...] Pour une littérature qui se fonde en même temps sur la réalité et le quotidien, et sur le dérangement, l'objet est fréquent relais du fantastique, soit qu'il s'anime, soit qu'il témoigne d'une présence surnaturelle, à tout le moins d'un évènement inexplicable selon les lois naturelles. L'un des motifs que privilégie en effet le fantastique est celui de l'objet qui devient sujet. (Nathalie Prince 1975 ; 51-60-11-39)

MANIPULATION : la tâche du professeur doit consister à faire découvrir que la plupart des critiques du fantastique assujettissent le thème de la peur comme fondement essentiel de ce type de littérature à cheval entre le réel et l'irréel. Ainsi, de la présentation des lieux menaçants on en arrive toujours à un traité sur des thèmes angoissants. Le héros de la littérature du fantastique est toujours exposé au mal en ce qu'il fréquente ou évolue le plus souvent dans un univers redoutable et abandonné par les personnages au statut simple. L'enseignant insistera ainsi davantage sur les aspects émotionnels et sociaux que sur les aspects cognitifs. En effet, à partir des deux premiers aspects l'apprenant découvrira forcément les connaissances affairant à la thématique en question ; car, de cette manière il est aux prises avec des situations d'enseignement émotionnelles familières. Cette angoisse ou cette peur dans le fantastique, il le connaît dans son quotidien ; surtout dans l'espace scolaire africain où la croyance aux choses métaphysiques et extraordinaires est plus qu'une réalité.

2.1 : L'angoisse et la peur centrifuge/centripète

Le récit fantastique se construit à travers des présences diaboliques, d'objets fétiches et d'espaces terrifiants. Dans le fantastique, les phénomènes considérés comme surnaturels reposent sur l'angoisse et l'effroi. Ces phénomènes inexplicables, parce qu'étrangers, frappent tant l'imagination des personnages que celle des lecteurs. Ils les installent dans une atmosphère de peur. La bizarrerie de l'univers décrit s'oppose ainsi à celui du lecteur et suscite toujours la frayeur. Châteaux hantés, pactes avec le diable, malédictions de toutes sortes constituent un fonds de motifs pittoresques, alimenté et utilisé par nombre d'écrivains contemporains. Comme par mégarde, Balzac tient le lecteur en haleine, l'attriste et le l'angoisse en s'abstenant de le divertir tout au long des passages du récit sur le fantastique.

2.2 : L'irréel

L'enseignement du fantastique balzacien exige un travail différencié entre l'existant et l'irréel. En effet, Balzac fait sienne de la théorie du fantastique qui voudrait que celui-ci naisse d'une tension entre la réalité, qui sert de cadre d'encrage au récit, et des phénomènes que la science dédaigne expliquer. C'est donc dire que le fantastique se situe à la frontière du rationnel et de l'irrationnel, du réel et de l'imaginaire. C'est pourquoi la part d'irréel ne constitue rien qu'une séquence momentanée afin de permettre subrepticement une suspension brève avec le concret. C'est cet irréel savamment conjugué au réel qui fabrique et crée le fantastique. Sans cette part de semblant fausseté, le récit s'écarterait forcément du cadre fantastique. Dans le fantastique la perception du réel vacille. C'est cela qui explique que le lecteur, aussi invraisemblable que cela puisse être, daigne comprendre que le jeune Aristocrate désargenté, Raphaël Valentin, use de sa peau d'onagre miraculeuse et maléfique pour tirer son épingle du jeu. Cette normalité qui affecte le jugement du lecteur est

d'autant plus évidente qu'il semble prendre ce fantastique pour vrai. On découvre ainsi, qu'il ne s'agit rien de moins chez le lecteur qu'un enivrement fictionnel qui le dérouté autant qu'il l'illusionne. On pourrait presque dire que c'est à dessein que Balzac moule le surnaturel dans le réel pour apostropher les charmes du mystérieux dans une société foncièrement réaliste. De fait, on comprend que Jacques Martineau nous explique : "Dans le décor très réaliste des années 1830, *La peau de chagrin* plonge le lecteur dans un univers proprement fantastique, un univers de l'étrange qui illustre l'une des théories philosophiques fondamentales de l'œuvre balzacienne : l'énergie vitale" (Martineau ; intro Balzac 1959). On le voit, le projet de Balzac dans ce roman est clair : dessiner les contours du courant réaliste en montrant les limites, ou du moins, ses frontières avec le besoin de l'imaginaire.

2.3 : Le mal et la menace

C'est une exigence, à la limite, une règle pour l'enseignant de faire ressortir avec les apprenants les liens étroits entre le fantastique et la thématique de l'angoisse ou de la peur. En effet, pour peu qu'on s'imprègne de l'intrigue dans *La peau de chagrin*, on saisit aisément comment Balzac installe son personnage Raphaël dans un univers parsemé de menaces et de chagrins provoquant ainsi une tension pathétique dans la psychologie du lecteur qui partage avec le héros ses états de frayeurs. C'est le fantastique qui, tout au long du récit, décrète son trépas en le faisant ressortir. N'eût été ce fantastique Raphaël Valentin ne connaîtrait guère cette trajectoire aussi passionnante qu'angoissante. La mort, omniprésente dans la vie celui-ci, l'effraye et le chagrine. Ainsi, que la thématique du mal soit omniprésente dans la littérature fantastique, notamment balzacienne, on comprend mieux pourquoi Nathalie Prince nous signalait très tôt dans ses réflexions critiques sur ledit motif que "Dans le fantastique, l'homme devient l'homme-outil ou homme

moyen d'une finalité transcendante, fuyante et saugrenue, et cette inversion de l'impératif kantien illustre bien l'idée que le fantastique porte avec lui le mal'' (Prince 1975 ; 31). Au vrai, la littérature du fantastique est toujours liée à un surnaturel mauvais, voire potentiellement agressif : *''S'il n'y a pas de menace, il n'y a pas de fantastique''* (Prince 1975 ; 31). Le mal et la menace, par le surnaturel, permettent d'identifier la dimension fantastique du récit.

III : Les fonctions et/ou la symbolique du fantastique

En partant du postulat qu'enseigner c'est transmettre des connaissances et faire comprendre à travers un jeu d'interaction entre les sujets en activité, il devient plus aisé de décrypter les méthodes d'enseignement et de transposition didactique dans la pratique du fantastique où l'apprenant saisit ainsi mieux son rôle, ses fonctions comme la capacité en matière d'analyse de la satire sociale en distinguant ainsi les tonalités ou registres littéraires à travers lesquels il s'opère. Ce passage de *La peau de chagrin* nous en édifie plus clairement.

Corpus

Non, Monsieur, répondit le jeune homme en tâtant avec curiosité cette peau symbolique, assez semblable à une feuille de métal par son peu de flexibilité.

Le vieux marchant remis la lampe sur la colonne où il l'avait prise, en lançant au jeune homme un regard empreint d'une froide ironie qui semblait dire : il ne pense plus à mourir.

-Est-ce une plaisanterie, est-ce un mystère ? demanda ; le jeune inconnu.

Le vieillard hochait la tête et dit gravement : - Je ne saurais vous répondre. J'ai offert le terrible pouvoir que donne ce talisman à des hommes doués de plus d'énergie que vous ne paraissez en avoir ; mais, tout

en se moquant de la problématique influence qu'il devait exercer sur leur destinée future, aucun n'a voulu se risquer à conclure ce contrat si fatalement proposé par je ne sais quelle puissance. Je pense comme eux, j'ai douté, j'ai douté je me suis abstenu, et... (L.P.C ; 64)

MANIPULATION : Balzac met en relief, à travers ce passage, le caractère imprudent de la jeunesse contre celui de la sagesse des vieux. Si Raphaël cède à la tentation par son manque d'expérience, le vieillard de l'Antiquaire, par contre, répugnera le pacte avec le diable quelques grandes que puissent être ses promesses. L'emploi du champ lexical du fantastique, mis à côté de celui de la fatalité et de la prudence permet de mieux comprendre cette littérature manichéiste de l'extraordinaire.

3.1 : La critique des mœurs

La littérature fantastique est souvent une littérature au service de la satire sociale. Chez Balzac, elle devient une règle : un leitmotiv. Les personnages balzaciens sont mis devant leur responsabilité suite à de mauvais choix effectués dans leur vie. Parce qu'ignorant sciemment les règles de la morale et de l'éthique sociétales, ou d'une vie juste, ils sont confrontés à leur destin pitoyable qu'ils essayent en vain de défaire. La dénonciation de la condition humaine, regardée comme une comédie, reste la trame de fond des auteurs du fantastique. Pour Barbara Sadoul : *l'auteur du fantastique est là pour nous faire entrevoir ce qui se cache derrière le monde des apparences*. En effet, dans le fantastique l'auteur émet une motion afin de mettre à nu, chez l'homme, l' "être" et le "paraître". Chez Balzac, cette satire devient plus prégnante. A travers *La peau de chagrin*, il élabore et précise sa conception de l'homme, plus qu'il ne se sert du personnage comme un porte-parole. Par ailleurs, le registre fantastique vise aussi à déstabiliser le lecteur en le faisant douter devant ses certitudes.

3.2 : Les enjeux émotionnels chez le lecteur (les registres/tonalités) : la pédagogie par la méthode expérientielle

Dans la littérature fantastique, on retrouve quasiment toute les tonalités en même temps. En effet, les séquences fantastiques sont riches en tonalité comique, ironique, pathétique, tragique et réaliste. Barbara Sadoul s'explique : *“Le lecteur est placé devant un tissu de réel et d'irréel dont il cherche à trouver le fil d'Ariane. La question du surnaturel crée alors une complicité entre lui et l'auteur, et sur l'instant d'hésitation du lecteur que Tzvetan Todorov fonde sa définition du fantastique”* (Sadoul 1996 ; 09). **Exemple** : le lecteur face au destin fataliste de Raphaël est tout à la fois mis en face d'une réalité **comique** (comment Raphaël pactise avec le diable, réalise ses vœux et refuse en retour de subir les conséquences d'un tel contrat : la mort, le trépas), **réaliste** (Balzac, puise dans des faits quotidiens qu'il mêle au fantastique ; le lecteur n'est pas tout à fait étranger aux faits et critiques formulés par l'auteur), et **pathétique** (le lecteur compatit à l'expression de la douleur de Raphaël).

3.3 : Le fatalisme chez les personnages

Le fatalisme est un des traits caractéristiques du fantastique. Les personnages sont souvent confrontés à un destin tragique décrété par une force surnaturelle. Quelles que soient les tentatives du protagoniste pour échapper à ce destin, il reste toujours déterminé par ce sort tragique. L'impossibilité de sortir de cet univers de déchéance fataliste est souvent le résultat d'un pacte entre le personnage et des forces supérieurs obscurs, à tout le moins méphistophéliques : *“Le fantastique, en montrant un monde dont la finalité échappe à l'homme, abandonne l'homme à son sort”* (Prince 1975 ; 18). Cette condamnation reste symbolique d'une critique sociale de l'homme obnubilé par ce que Balzac appelle la source de toute déperdition de l'individu fruste : le *“Pouvoir”* et le *“Vouloir”*. Pour Balzac, seule la

substitution ou la régulation du VOULOIR et du POUVOIR par le SAVOIR permet à l'homme d'être libre et d'atteindre le bonheur pur dans ce monde phénoménal : *“VOULOIR nous brûle et POUVOIR nous détruit, mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme”* (Balzac 1959 ; 65). Sans ce SAVOIR, l'homme pactisera-t-il avec le diable qui le condamnera irrémédiablement au fatalisme.

Conclusion

A tout prendre, force est de constater que le fantastique, comme le souligne Balzac, est la formule de la vie ; puisqu'elle reste pérenne et permanente dans le quotidien de tous ; y compris celle des tenants des théories rationalistes des plus rigoureuses. Ainsi, en l'abordant comme le fil d'Ariane qui offre à l'enseignant de relativiser les théories des réalistes du XIX^{ème} siècle parce que mus par l'emprise de la science dans tous les domaines de productions intellectuelles. En effet, précurseurs du courant réaliste, Balzac passait aux yeux du public comme le maître de la littérature de la sincérité, de l'objectivité et de la vérité. C'est dire que ce côté fictif de son écriture qui s'abreuve dans le fantastique est quasiment ignoré de tous. C'est pourquoi cette recherche aura permis de dévoiler une autre facette de la plume balzacienne qui ne devient plus un simple instrument de représentation du réel ; mais qui reste, au contraire, aussi ouverte au monde de l'imaginaire, du faux, de l'invention ; bref, elle est à califourchon entre le réel et l'irréel ; c'est-à-dire le fantastique. Relativement au fonctionnalisme de cette écriture, il est licite de s'accorder avec Balzac lorsqu'il présente la peau de chagrin à travers son épitaphe menaçante et fatale. En effet, en elles, se trouvent inscrites ces paroles mystérieuses et angoissantes :

**SI TU ME POSSEDES, TU POSSEDERAS TOUT.
MAIS TA VIE M'APPARTIENDRA. DIEU L'A
VOULU AINSI. DESIRES, ET TES DESIRS
SERONT ACCOMPLIS. MAIS REGLE**

**TES SOUHAITS SUR TA VIE.
ELLE EST LA. A CHAQUE
VOULOIR JE DECROITRAI
COMME TES JOURS
ME VEUX-TU ?
PRENDS. DIEU
T'EXAUCERA.
SOIT ! »
(Balzac : 63)**

Il ressort de cette inscription qu'en pactisant avec le diable, l'homme acquiert le pouvoir de s'accomplir et de précipiter sa perte par le chagrin. Ce manichéisme balzacien résume ainsi le désir de fantastique, ses manifestations et ses fâcheuses conséquences. C'est aussi une manière, pour l'auteur d'apprendre à son public à se méfier des forces obscures dans la formulation de ses désirs. C'est dire que le récit fantastique se fonde principalement sur le mode de la fiction. C'est pourquoi tout au long du texte Balzac a recouru à la technique de l'amplification symbolisée par la description horrifiée des montres, des lieux, des objets magiques, où la figure de l'hyperbole reste, par excellence, le procédé majeur de la narration. Il y a une exagération des actions. Cet effet est aussi obtenu grâce à un choix de personnages stéréotypés : le double, les monstres, les vampires. De fait, par effet de simplisme, convenons avec Roland Cholet à propos de *La peau de chagrin* : « *Cherchons-y moins la pensée d'un moraliste, que, attachée à l'œuvre d'une telle âme au corps, la structure spirituelle de ce monde imaginaire* » (Balzac : 22).

Cette recherche nous a ainsi permis de revisiter tour à tour les aspects conceptuels du fantastique, l'essence de ses thématiques et le fonctionnalisme de son écriture. De fait, il appert que celui-ci soit caractérisé par une certaine complexité définitionnelle pour peu qu'on envisage un déblayage sémantique des substrats partagés entre le réel et l'irréel et par lesquels il se manifeste en tant que motif littéraire sous la trame

et la plume balzacienne. Sur ces entrefaites, il devient donc possible de retenir que le fantastique n'est ni le merveilleux, ni plus simplement le faux ; mais qu'il reste une simple irruption de l'irréel dans le réel, à tel enseigne qu'il est loisible de parler du réalisme fantastique, tant et si bien que le lecteur semble dérouté, ayant ainsi l'impression que l'écrivain confond ces deux aspects antagonistes. Pour autant, on ne saurait perdre de vue le caractère prééminent de l'irréel sur le concret ; de telle sorte que le lecteur évolue constamment dans un univers angoissant où seuls le mal et la menace ont droit de cité. En revanche, on retiendra, par surcroît, que ce n'est pas gratuitement que Balzac et les écrivains ne jurant que par l'imaginaire recourent à la thématique du fantastique. S'il en est ainsi, c'est que ladite thématique regorge des fonctions à la fois multiples et plurielles ; et donc protéiformes ; tantôt utilitaires tantôt inutilitaires. Chez Balzac, le fantastique reste un prétexte littéraire qui conduit à la satire sociale et la distraction du public par le ridicule et la naïveté de ses protagonistes incapables de se libérer des forces surnaturelles endiablées. Source de tension littéraire, le fantastique installe toujours le lecteur dans un état de psychose ; ce qui confère au texte une tonalité pathétique. Le talisman de Raphaël, c'est-à-dire la peau de l'onagre magique, symbolise la tentation, le mal et l'égarement qui pèse fatalement sur le destin de celui-ci. Ainsi, ni la science, ni les regrets encore moins la prise de conscience ne pourront délivrer le héros de Balzac de son pacte avec le diable qui l'agonise.

Bibliographie

Armengaud A. (1961). *La population française au XIX^e siècle*. Paris : PUF, 126 p.

Balzac H. (1959). *La peau de chagrin*. Paris : Rencontre Lausanne, vol. IV de *La comédie humaine*; notre étude portera dans cette édition, 224 p.

Balzac H. (1976-1981). *La comédie humaine*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. (12 volumes), volume IV pour *La peau de chagrin*, 11143 p.

Balzac H (1967). *Lettres à Madame Hanska*. Paris : première édition du Delta, 752 pages.

Barberis P. (1972). *Mythes balzaciens*. Paris : Armand Colin, 360 p.

Baron A. (1998). *Balzac ou l'auguste mensonge*. Paris : Nathan, 239 p.

Bardeche M. (1980). *Balzac*. Paris : Julliard, 397 p.

Bessiere I. (1994). *Le récit fantastique*. Paris : Larousse, 256 p.

Boulanger, Jany, Montral, (2001). Cegep du Vieux. “Le fantastique”, In : <http://www.cvm.gc/encephi/syllabus/littérature/19ième/fantastique/.htm>.2004.CVM, p.1-8.

Bozetto R. (2001). Le cauchemar et ses frissons. In : *Le fantastique dans tous ses états*, Provence : Presses universitaires, pp.176-187.

Caillois R. (2002). Le fantastique. In *Encyclopædia Universalis*. France : S.A , Vol.9.

CAILLOIS R. (1965). Au cœur du fantastique. In TODOROV, *Introd. à la littérature fantastique*.

Chollet R. (1983). *Balzac journaliste*. Paris : Klincksieck, 400 p.

Clouard H. (1965). *Petite histoire de la littérature française*. Paris : Albin Michel, 332 p.

Fortassier R. (1982). *Le roman français au XIX^e siècle*. Paris : PUF, 2^{ème} édition, 127 p.

Fragonard M. (1981). *Précis d'histoire de la littérature française*. Paris : Editions Didier, 111 p.

Lagarde A., Michard L. (1969). *Le XIX^e siècle*. Paris : Bordas, 557 p.

- Levy M. (1985). *Lovecraft*. Paris, UGE, 190 p.
- MENARD M. (1990). Balzac (Honoré de), In : *Encyclopoedia Universalis*. France : S.A, Vol.3 ; pp.778-787.
- Todorov T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 192 p.
- Vaillant A., Bertrand J.-P., Régnier P. (1998). *Histoire de la littérature française du XIX^{ième} siècle*. Paris : Nathan, 624 p.
- Vax L. (1960). *L'art et la littérature fantastique*. Paris : PUF, 125 p.