

Le Corps comme signe narratif dans *La Peau de chagrin* d'Honoré de Balzac

The Body as a Narrative Sign in Honoré de Balzac's *The Magic Skin*

CHARFAOUI Mustapha

Docteur

Faculté des Sciences de l'Éducation

Université Mohamed V

Éducation, Culture, Arts et Didactiques de la Langue et de la

Littérature Françaises (ECADLLF)

Maroc

Date de soumission : 15/01/2026

Date d'acceptation : 28/02/2026

Pour citer cet article :

CHARFAOUI M. (2026) «Le Corps comme signe narratif dans *La Peau de chagrin* d'Honoré de Balzac », *Revue Internationale du chercheur*, « Volume 7 : Numéro 1 » pp : 1271-1292

Résumé

Cet article propose une réflexion sur la représentation du corps dans le roman *La Peau de chagrin* d'Honoré de Balzac. L'analyse s'intéresse à la manière dont le corpus présente la corporéité physique, au-delà de la traditionnelle catégorisation réductionniste d'objet passif, comme un sujet révélateur qui revêt une fonction diégétique. Un détour par la narrativité faciale, où le *panim*-conservateur- s'institue en surface d'empreintes de l'histoire personnelle, et par la jonction du corps et du paradigme du désir sont d'une grande facture dans la démonstration de l'agentivité corporelle. Ceci admis, l'intrigue semble s'agencer de sorte qu'elle donne au corps une voix qui coule sur le textile des interactions des personnages pour la confession des faiblesses, des troubles et des limites d'un tissu charnel qui devient perturbateur car transgressif. Ceci mène à la conceptualisation de sa fonction au niveau de la socialisation. L'anatomie prend des dimensions sociologiques qui conditionnent et structurent les liens de l'individu au sein de la communauté qui reconstruit le corps comme un objet pluriel qui lui appartient et qu'elle évalue en constance en lui refusant toute inconsistance manifeste. Le corps s'érige en témoin de la complexité du rapport social de l'être humain.

Mots-clés : Corps- désir- *panim*- système oculaire- fonction sociale- faiblesse.

Abstract

This article offers a reflection on the representation of the body in Honoré de Balzac's novel *La Peau de chagrin*. The analysis focuses on how the corpus presents physical corporeality, beyond the traditional reductionist categorization of passive object, as a revealing subject that takes on a diegetic function. A detour through facial narrativity, where the *panim*-conservative establishes itself on the surface of personal history, and through the junction of the body and the paradigm of desire, are of great importance in demonstrating bodily agency. This acknowledged, the plot seems to be arranged in such a way that it gives the body a voice that flows over the fabric of the characters' interactions to confess the weaknesses, troubles, and limitations of a carnal fabric that becomes disruptive because it is transgressive. This leads to the conceptualization of its function at the level of socialization. Anatomy takes on sociological dimensions that condition and structure the individual's links within the community, which reconstructs the body as a plural object that belongs to it and which it constantly evaluates, refusing to accept any obvious inconsistency. The body stands as a witness to the complexity of human social relations.

Keywords: Body- desire- *panim*- ocular system- social function- weakness.

« Les sentiments que nous éprouvons,
la manière dont ils retentissent et
s'expriment physiquement en nous...
s'inscrivent sur le visage, le corps, les
gestes, les postures, etc. » Le Breton

Introduction :

Le corps figure en continu au sein des thématiques contemporaines marquant les débats des sciences humaines (philosophie, sociologie, anthropologie...) en parallèle avec les sciences de l'anatomie qui ne cessent de déchiffrer l'énigme et les secrets de la corporéité humaine et de son organisme vivant. À cet effet, le corps, partiellement exploré, reste une question ouverte dont les éléments de réponse résistent à être collectés rigoureusement. De nombreux penseurs, de l'antiquité à nos jours, ont abordé cette thématique dans ses diverses dimensions notamment Michel Foucault, Anthony Browne, Frantz Fanon, Michel Leiris etc. De sa part, l'univers littéraire, en s'alliant à cette réflexion, tente d'approcher cette interrogation. Balzac, dans sa *Comédie humaine*, allègue au corps un rôle qui dépasse la simple passivité reconnue à l'enveloppe charnelle. En fait, dans *La Peau de chagrin*¹, l'écrivain confère à la dimension corporelle les principes de la modélisation et de l'agentivité. Dès lors, il s'agit de savoir dans quelle mesure le corps fonctionne comme signe narratif en s'intéressant à la manière dont il structure l'intrigue à travers les trois régimes mémoriel, pulsionnel et pathologique. Pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse à cette problématique, il convient, dans un premier temps, de se focaliser sur les enjeux de la narrativité faciale qui semble fonctionner, au niveau microscopique du roman, comme une technique diégétique compensatoire et, sur le plan macroscopique de *La Comédie humaine*, comme une loi d'écriture. La présente analyse s'intéressera au premier volet. De même, un retour sur la connexité du corps et du paradigme du désir est susceptible d'éclairer sur la communicabilité corporelle et le rôle qu'endosse l'anatomie humaine dans la genèse et la constitution du désir. *In fine*, il est opportun d'approcher le corps dans sa réceptivité de la maladie ; l'incarnation de sa perturbation. Cette dernière partie traduit le témoignage corporel de la souffrance, du dysfonctionnement et de la faiblesse ; l'une des expérience-limite de l'organisme humain. Notre analyse s'appuie

¹ Le roman raconte l'histoire de Raphaël de Valentin, un jeune homme qui prend possession d'une peau de chagrin qui exauce ses vœux en se rétrécissant en contrepartie. Son raccourcissement est synonyme de la diminution de la longévité du personnage et de son liquide vital. La consécration des désirs (orgies, luxe, renommée, gloire...) finit par conduire au trépas le jeune héros à l'âge de 27 ans. L'intrigue se structure autour du conflit entre désir et longévité en suscitant des réflexions autour de la question majeure : comment vivre ?

essentiellement sur la démarche narratologique associée à une perspective sociocritique du corps comme instance active révélatrice d'une stratification de dynamiques subjectives.

1. La sémiotisation faciale : du biologique au narratif

1.1. Note introductive

La Peau de chagrin présente un traitement spécifique au corps qui ne figure pas comme un simple objet passif mais en tant qu'agent de communication. En passant de la catégorie traditionnelle limitative d'objet d'observation visible à celle de voyant, il se constitue comme un sujet-témoin ; un sujet révélateur. À travers une focalisation sur le faciès, nous allons voir dans quelle mesure celui-ci joue une fonction révélatrice en nous intéressant à la manière dont il structure l'intrigue. S'il est connu que l'une des lois de l'écriture balzacienne est la description minutieuse des portraits des personnages au point que Baudelaire le qualifie de « visionnaire », la figure de ses créatures s'aligne avec cette nécessité scripturale. L'objectif consiste dans la mise en relief des empreintes diégétiques intrinsèques à la face des personnages qui, soumise à une description en pointillé, se transforme en surface du surgissement et d'épiphanie de l'histoire personnelle. La vieille image du visage- miroir s'impose d'elle-même mais cette comparaison n'est de la logique balzacienne que son aspect aphoristique. Le comparant est passif tandis que le comparé jouit d'une identité propre, d'un aspect actif et devient parfois perturbateur. L'attention accrue à l'expression faciale et la conservation d'une figure pour toujours rajeunie influe sur le sort du personnage principal qui s'adonne aux abîmes de la mort pour s'épargner la monstration des stigmates de la vieillesse, de ses résidus et de ses spectres sur son faciès. C'est l'une des lectures qui nous serait promise par l'abord de l'œuvre depuis la perspective du corps.

Avant de commencer notre analyse, nous pouvons nous interroger sur l'arrière-pensée de ce souci particulier aux traits du visage. Un détour à la fois étymologique et sociohistorique, en rapport notamment avec la physiognomonie, nous apportera quelques éléments de réponse. Commençons avec la seconde entrée. Les travaux du pasteur suisse Johann Caspar Lavater, qui ont influé de manière significative sur l'art de la description dans le roman européen à partir de 1790, ont contribué à l'expansion de cette pseudoscience. À l'origine, il s'agit d'une technique grecque dont la mission est d'établir un lien entre les traits physiques d'une personne, en particulier son visage, et son caractère. Notons ainsi la présence de la figure comme signe parlant et fondement éventuel de renseignement. Si la tradition littéraire (Balzac, Chateaubriand et d'autres) s'approprie cette technique en tant que loi d'écriture et système littéraire de description, l'écrivain de *La Peau de chagrin* consacre à la figure un usage curieux et lui restitue

sa valeur modélisatrice en lui attribuant les qualités de témoin ; de conteur. Par ailleurs, un retour au sens étymologique du terme « visage » est significatif. L'origine hébraïque annonce *panim* qui, outre sa référence à la multiplicité et à la circulation², s'associe à *p'nim* signifiant « intérieur ». De cette esquisse, le visage se présente, en plus d'une longue tradition qui le réduit à la « face » et à « ce qui est en face », comme une voie à l'intériorité et une voix de celle-ci. Ainsi, le *panim*, s'annexant l'intimité, se définit par son processus d'extériorisation selon une irrésistible endosmose inversive (de l'intérieur à l'extérieur) de l'être. Nous pouvons encore faire appel à la philosophie de Lévinas qui, bien qu'elle se fonde essentiellement sur une dimension morale, restitue au visage cette propriété communicative ou du moins significative³. Le faciès humain est d'une richesse complexe que semblent résumer les mots suivants :

Le visage est, de toutes les zones du corps humain, celle où se condensent les valeurs les plus élevées. En elle se cristallise le sentiment d'identité, s'établit la reconnaissance de l'autre...l'altération du visage qui montre une trace de lésion aux yeux des autres est vécue comme un drame, à l'image parfois d'une privation d'identité...De nombreuses traditions associent le visage à une révélation de l'âme...son éminence dans la saisie de l'identité tient au sentiment que l'être est entièrement là (Le Breton, 2018 :88-89).

Cette citation consacre la perspective informative du visage en l'instituant comme levier de renseignement. Cette fonction est présente dans l'œuvre balzacienne en question et sera mise en évidence dans la partie suivante.

1.2. *Panim* conservateur et *Panim* prémonitoire ; de la matérialité somatique à la construction discursive

Dans l'univers de *La Comédie humaine* en général et dans l'œuvre objet de notre étude en particulier, le suspense cher à l'écrivain opère par plusieurs manières et notamment par l'anonymat et la résistance à la clarté narrative. Dès le début du roman, qui déroge à la règle classique de la présentation du « héros », celui-ci apparaît comme un personnage problématique dépourvu de tout renseignement identitaire. À plusieurs reprises l'auteur lui refuse un code onomastique, un exposé de sa situation familiale, de son origine, etc. Même dans la préface, nous lisons « *Par un après-midi d'octobre 1830, un jeune homme perd sa dernière pièce d'or*

² Pour plus des informations, consultez l'ouvrage d'André Benhaïm, *Panim. Visages de Proust*, Villeneuve-d'Ascq, Pu septentrion, 2006.

³ « *Le visage est signification, et signification sans contexte. [...] Le visage est sens à lui seul.* » (Levinas, 1982 :80).

dans une maison de jeu parisienne ». Bien que le fragment évoque le personnage principal, l'expression « *un jeune homme* » semble se coller à sa peau et son nom ne se révèle que par ses amis à la fin du premier chapitre de l'œuvre. Le suspense et le mystère inaugural s'amplifient par cette résistance au nom et à l'histoire personnelle du jeune homme. Notons bien que cette réserve, sorte de nécessité interne, sert le roman du fait que le plus volumineux chapitre « *La femme sans cœur* » se fonde sur un discours rétrospectif.

Toutefois, les indices biographiques du héros anonyme sont communiqués autrement au lecteur, en particulier par des portraits qui trahissent cette mesure de retenue. La rencontre entre « *l'étranger* » et le « *petit vieillard* »⁴ à l'entrée de la maison du jeu en est un exemple. L'attention du vieillard, collant à cet endroit depuis longtemps, est usée par l'habitude de voir des dizaines de visages grouillant journallement. Cette routine finit par cultiver en lui une attitude de paresse et d'indifférence à l'égard des joueurs. Néanmoins, le bref portrait dressé, par la juxtaposition des fragments, non d'un artiste amoureux, mais d'une jeunesse en plein désespoir, a le mérite de donner une image sur la situation dégradante du héros. Cependant, l'insuffisance des informations revient essentiellement au point de vue adopté. Dans cette scène, bien qu'il s'agisse d'une focalisation zéro, l'écrivain fait passer la perspective par le vieillard qui semble inapte, car indifférent, à une telle tâche pour les raisons que nous avons susmentionnées. Face à cette impasse, l'écrivain recourt à une technique compensatoire, sorte de tricherie narrative, en commençant son discours par le déplacement de l'instance réelle du témoignage « *le vieillard* » par une autre, assez plausible, « *un philosophe* ». Un peu plus loin et pour enlever, par paliers, le mystère sur son personnage, l'auteur semble se ressaisir en faisant passer la focale par des joueurs très attentifs à leur jeune adversaire. Une fois dans la maison du jeu, le personnage principal suscite une étrange curiosité et un « *horrible mystère* » vu que sa physionomie angélique détonne dans l'endroit où il fait apparition. Par conséquent, ils commencent à disséquer le portrait du jeune homme, en particulier son visage. Celui-ci semble trahir un ensemble d'indices relatifs à son origine sociale, à son génie en rapport avec sa vie studieuse, et à la vertu dont transperce légèrement le vice qui, autour de cette jeunesse irradiée, cherche à forger ses anneaux. Le *panim* du héros est décrit comme une « *noble figure jadis pure et brûlante* ». Cette peinture sommative inspire la composante et la valeur aristocratique du personnage, conjecture qui semble se dépouiller de son caractère hypothétique à la fois par la

⁴ « *Le petit vieillard [...] lui jeta un coup d'œil terne et sans chaleur, dans lequel un philosophe aurait vu les misères de l'hôpital, les vagabondages des gens ruinés, les procès-verbaux d'une foule d'asphyxies, les travaux forcés à perpétuité, les expatriations au Guazacoalco* » (Balzac, 1855 : 8).

suite des traits corporels du héros « *ses formes grêles et fines* », « *cheveux blonds* » et « *bouclés* » et la progression du système distributionnel de la narration. Celui-ci montre que le jeune homme est issu d'une petite noblesse d'Auvergne. Ainsi, le visage flamboie de la noble origine de ce protagoniste dont les traits attestent « *une grâce nébuleuse* ». Pour le deuxième élément relevant de sa disposition singulière, la figure en fait allusion par « *des efforts trahis* », « *mille espérances trompées* » et un regard reflétant « *Quelque secret génie* ». Le jeune homme garde la traçabilité d'un lourd passé, les séquelles d'une vie studieuse et d'un effort de pensée visible qui transpercent de l'ensemble de son aspect traduisant ostentatoirement « *les ravages de la science, les traces de nuits passées à la lueur d'une lampe studieuse* ». Son talent semble briller sous la poussière des « *fatigues* » conservées comme argument sur une période vécue en solitaire. Durant celle-ci, le héros avait pour compagnons son bureau, son piano et les objets meublant sa chambre d'anachorète et sa solitude d'exilé imposée par l'ostracisme nécessaire à un génie encore méconnu. Précisément, ce qui le rongait est la certitude de sa singularité et l'impossibilité de s'en donner la preuve. Le *panim* est, en l'occurrence, d'un enjeu biographique. Il inspire l'histoire individuelle du personnage et une seconde, collective et plurielle, relative à son origine. Si celle-ci est conditionnée par des empreintes héréditaires issues d'une physiognomonie familiale et de la génétique humaine, la première est d'un ressort historique plutôt matériel que spirituel. Si les événements constitutifs de la chaîne praxique humaine s'éclipsent au moment où ils prennent fin suivant la logique univoque du temps mathématique, ils se conservent ou du moins conservent leur passage grâce à, ou à cause de, l'ambivalence immanente au temps historique où, paradoxalement, l'acte passe et ne passe pas. Tandis que le passage de l'événement est signé selon Henri Gouhier par une « *situation* »⁵ qui lui réfère et le rappelle en lui refusant l'oubli, chez Balzac la figure semble modifier cet optique philosophique en se substituant au ledit concept. L'auteur semble adopter cette perspective du temps conservateur suivant laquelle rien ne passe totalement, où, notons la fonction mémorielle du corps, « *les blessures persistent en cicatrices et les fautes en remords* » (Gouhier, 2002 :15-16). Le temps passe et imprime au corps et particulièrement au visage la traçabilité de son passage. De cette optique, le *panim* balzacien est de type conservateur.

Par ailleurs, cette technique narrative du détour par le corps ne semble point concerner exclusivement le passé du personnage mais encore son avenir. Les joueurs déchiffrent sur la

⁵ « *Ce temps historique est distinct du temps mathématique justement par ce double caractère : ce qui arrive passe et ne passe pas ; au moment où l'événement passe, il se passe quelque chose qui est une certaine situation par laquelle cet événement survit dans ses conséquences* » (Gouhier, 2002 :13).

figure du personnage le signe et la croix d'une jeunesse menacée par la mort « *impassibilité du suicide* », d'une vertu altérée par la naissance du « *vice* » et d'une innocence défiée par les tentations de la débauche et la lubricité. Ses éléments annoncent la situation future du héros en tant que candidat à l'auto-anéantissement. Rappelons que, dans l'œuvre objet de notre analyse, juxtaposer les termes « suicide » et « débauche » ou l'une de ses dérives (vice, orgies...) serait un pléonasme dans la mesure où l'auteur érige les vices comme des correspondants au long suicide. L'abîme des plaisirs charnels et la concentration des jouissances données aux sens consomment le corps spirituel et le fluide vital selon la théorie du vitalisme. La validité des constats prophétiques de l'écrivain dépend du point de vue omniscient adopté qui prévoit dès le début le gouffre des plaisirs dont serait victime cet « *ange sans rayons, égaré dans sa route* ». Selon cette conception, la figure chez Balzac est porteuse des grains de l'avenir. Toutefois, cette optique est moins occurrente dans notre corpus et ne concerne que le héros, ce qui offusque son intégrité et sa constance, contrairement à la conception conservatrice qui marque l'apparition de chaque personnage. À titre illustratif, les figures lugubres, creuses et sèches des trois adversaires de Raphaël à la salle de jeu révèlent « *des âmes blasées, des cœurs qui depuis longtemps avaient désappris de palpiter* ». Cette description restitue partiellement la biographie de ces « *désœuvrés* » déchus assoiffés d'argent, et qui n'ayant pour abri que ces maisons de jeu où « *les douleurs doivent être muette* », « *la misère est gaie* » et « *le désespoir décent* ». Ces êtres marginalisés qui vivent à la lisière de la société⁶ donnent forme précise aux existences pivotant uniquement autour du cercle infernal des consécutions de mises et des révolutions inachevées des trajectoires hasardeuses des dés. Métaphoriquement, ils sont en proie à un dysfonctionnement oculaire, à un daltonisme partiel qui n'autorise que la perception de la noirceur et de la rougeur caractérisant leurs armes de guerre. Leurs visages « *de plâtre* » conservent le cumul des déceptions itératives et les frustrations retentissantes des échecs duratifs et des gains éphémères. Cet endroit, peuplé de visages-synthèse d'infortune et de disgrâce, semble faire horreur à Raphaël. Lorsque Rastignac lui demande de l'accompagner pour le jeu, le héros s'abstient afin qu'il lui soit épargné le spectacle hideux consacré par « *les stigmates qui enlaidissent les visages des joueurs !* » (Brix, 2019 :14). Ces faces humaines creusées, à demi-dévorées par les lueurs des salles et les ombres des échecs et travaillées par tant de rêves ratés et d'espérances sans lendemain, deviennent une scène sur laquelle se raniment les vestiges d'un passé excavé par ses désagréments. Le visage s'extrait de la carcasse

⁶ « *...ces Tantaes modernes qui vivent en marge de toutes les jouissances de leur siècle* » (Balzac, 1855 :13).

anatomique de manière à révéler les relents qui signent la personnalité. Une remarque mérite d'être insérée. Cette optique du *panim* conservateur était la perspective de Michel Brix qui conçoit, de manière originelle, que le consentement aveugle au pacte dicté par le talisman revient en principe aux soucis de conservation de la figure angélique du héros des altérations de l'avancée de l'âge⁷. Certes, la conclusion de la convention diabolique obéit nécessairement aux principes de la polyfactorialité et de la surdétermination (fierté aristocratique, sensibilité romantique débridée, tentative de suicide récente, impécuniosité, désir de l'absolu...) mais l'interprétation de M. Brix en rapport avec la hantise de la vieillesse est intéressante dans le sens où elle semble corroborer notre point de vue concernant l'agentivité du corps et son influence sur la progression de l'intrigue. Raphaël refuse à la vie la corruption de la jeunesse de sa corporéité et en particulier ses traits angéliques ; idéal qui ne semble s'accorder que moyennant les prestiges d'une marraine de conte de fées ou du talisman permettant à Raphaël de garder sa face angélique jusqu'à ses derniers jours en illustrant la monstrueuse image contrastive d'une âme de vieillard gisant dans le corps d'un jeune. Un corps qui ne cesse de trahir les désirs qui l'incendient.

2. Le Corps-Sujet dans l'architecture du paradigme du désir

2.1. Le système oculaire ; réceptivité dérangement et éveil de la subjectivité désirante

Le syntagme « corps désirant » semble poser un problème dans la mesure où nous attribuons communément la naissance des désirs humains à la région spirituelle. Dès lors, la réflexion sera structurée par les deux questions suivantes : le corps serait-il le berceau du désir humain ou un simple subordonné dans le processus de sa genèse et de son développement ? Y aurait-il des sens responsables du désir ? Dans ses *Fragments*, R. Barthes confirme l'empreinte corporelle du langage étayée, à titre illustratif, par l'expression « *la main qui trace* ». Une identique réflexion pourrait faire jaillir la formule « l'œil qui voit et désire » semblant d'importance dans le corpus balzacien vu qu'elle restitue au corps, par l'entrée oculaire, le paradigme du désir. Aux confins de *L'Œil et l'Esprit* de M. Ponty, Balzac met en relief la correspondance de l'œil et du désir, en particulier le désir amoureux. Notons en passant que la qualification différentielle du héros repose, entre autres, sur la combinaison de sa faculté d'observation aiguisée « *Il fallait une observation aussi sagace que la mienne* » et sa sensibilité de poète « *Il était poète* »,

⁷ « ...il comprend « tous les chagrins dont l'empreinte flétrissait la figure de [son] père ». De même, on reconnaît les joueurs, les voluptueux, les avarés, les prodiges, aux traces laissées par ces activités et ces passions, que le temps a inscrites, imprimées, incrustées sur les visages... Dans ces transformations, le héros de *La Peau de chagrin* ne voit qu'un naufrage – qui lui fait horreur – de l'enfance et de la fraîcheur » (Brix, 2019 :12).

« *rêveries de poète* », « *un poète amoureux* », « *Mon imagination de poète* » ... Signalons que la première mention de la marmonne Fœdora, cette « *athée en amour* », rend hommage, sur le mode de l'étalage, à sa caractéristique essentielle à savoir sa beauté ineffable, et vénéneuse pour Raphaël. Chaque apparition est une célébration de l'éclat sans pareil de cette écumeuse de cœurs « *chez laquelle s'éditent toutes les productions romantiques qui ne paraissent pas* » couronnée, consensuellement, par le titre de « *la plus belle femme de Paris* ». En apercevant « *la manière dont elle se posait* », « *Les bras mollement croisés* », « *un teint d'une vive blancheur* » et « *ses belles épaules* », le jeune homme annonce le ravissement du personnage séduit⁸. Dans cette scène, le désir amoureux est d'une nature oculaire. Il impose au héros de fréquenter clandestinement la comtesse en vue d'une satisfaction visuelle qui prend comme prétexte le déchiffrement du mystère et des secrets éventuels de cette femme. Cette attitude de voyeurisme a pour mission « *d'examiner cette femme corporellement* » et de lire les révélations de son corps -représentatif- et débroussailler son énigme. En s'infiltrant la nuit dans sa chambre, Raphaël prend un plaisir, essentiellement oculaire, dont la spécificité réside dans son pouvoir d'espier, de voir, sans être vu. Bien que cette pratique admette plusieurs lectures psychanalytiques (compensation du castrat), heuristiques et individuelles (obtenir la véritable version de cette créature mystérieuse), elle ne peut se passer de celle que nous attribuons à la vision du tableau d'une maîtresse allongée. Cette séquence, faisant écho avec l'image légendaire de la belle au bois dormant, procure de la jouissance en donnant ainsi corps à des comparaisons humides d'amour « *son corps blanc et rose étincela comme une statue d'argent qui brille sous son enveloppe de gaze* » et à des commentaires aphoristiques « *un beau corps triomphera toujours des résolutions les plus martiales* ». L'emplacement du héros au « *pied de son lit* » lui permet d'élaborer le portrait de la dormante de la manière la plus hymnique qu'il soit ; sorte de cantique amoureux. À l'instar de Raphaël, nous pouvons formuler des maximes et dire que le désir jaillit des yeux et survit grâce à eux. Compte tenu de cette donnée saisie par le personnage principal, celui-ci, après le resserrement du talisman qui lui impose une réclusion absolue, forme radicaliste du mode de l'économie de soi, semble se conduire différemment aux salons du Cercle. Afin de freiner son vagabondage visuel dans un milieu sillonné par les appâts oculaires et « *ne jamais regarder attentivement aucune femme* », nous dit le narrateur, « *il portait un lorgnon dont le verre microscopique artistement disposé, détruisait l'harmonie des plus beaux traits, en leur donnant un hideux aspect* ». En ajustant le verre afin de déformer en particulier

⁸ « *Je sortis ravi, séduit par cette femme, enivré par son luxe, chatouillé dans tout ce que mon cœur avait de noble, de vicieux, de bon, de mauvais* » (Balzac, 1855 : 204).

l'unité et l'organisation des traits humains perçus, version atténuée du châtiment œdipien, Raphaël se met à l'abri des éventuelles tentations capables d'éveiller ses désirs en menant au racornissement fatal sa peau de chagrin. Cette ruse préventive, empêchant la perception fidèle de la réalité, valide, d'une part, le raisonnement cause à effet liant le système oculaire et la naissance du désir et, d'autre part, son origine corporelle. Toutefois, cet effort de Raphaël, qui se croit maître de ses désirs en déformant la cohérence du système ophtalmique, semble insuffisant. Force est de constater que son application est unidimensionnelle vu qu'il obstrue seulement l'intermédiaire de son champ de vision. Cette inattention, issue d'une connaissance lacunaire, finit par le faire succomber, par le pouvoir du système olfactif, au charme de la jeune femme qui séjourne à ses côtés et qui n'est en fin de compte que son ancienne voisine Pauline. Les effleurements et « *les pénétrants parfums* » enivrants stimulent l'imagination et signent la résignation à cette tentation meurtrière de l'esprit sur lequel pèse le pacte diabolique du rétrécissement du talisman. Toujours en rapport avec le système oculaire, l'œuvre nous donne un exemple curieux en rapport avec la débauche. Celle-ci, faisant partie du système dissipationnel- de l'énergie vitale- n'est vécue, au moins dans le festin chez Taillefer, que sous forme cérébrale et artistique. Lors du banquet, le premier désir accompli par la peau de chagrin, Raphaël passe la moitié du temps à discourir et le reste à dormir. Les autres occurrences des scènes de ce délire collectif sont narrées sur le mode sommatif qui empêche de savoir le degré d'implication du héros dans les jouissances charnelles, démarche entreprise pour l'oubli de la comtesse. L'exploration de la débauche chez Taillefer se fait par le biais du mode oculaire. C'est le même mode, intermédiaire, qui lui fait entrer dans une extase issue de la concentration de la vision sur Fœdora⁹. Egalement, lors de la scène au Cercle, la lorgnette de la comtesse « *voyageait incessamment de loge en loge* » afin de s'assurer de sa supériorité physique et de son élégance éminente. Le renseignement ajouté par le narrateur « *inquiète...était victime de la mode* », consacre une distance critique par rapport à cet organe hissé au niveau du premier foyer du désir. L'expansion de la vue est en ce cas d'un rôle rassurant. L'apparition d'une invitée qui surmonte en grâce la comtesse aurait créé une perturbation et un désir d'élévation dans l'âme de celle-ci. S'il est douteux que les yeux soient l'organe le plus actif dans *La Comédie humaine*, et que dans *La Peau de chagrin* cette donnée puisse être défendue, il est incontestable qu'il est l'organe le plus martelé en l'occurrence avec les illusions d'optique¹⁰ qui gênent ce

⁹ « *Quelles fascinations ! Combien d'heures ne suis-je pas resté plongé dans une extase ineffable occupé à la voir ! Heureux, de quoi ? je ne sais.* » (Balzac, 1855 : 209).

¹⁰ Moïse Le Yaouanc recense tous les phénomènes d'optique dans *La Comédie humaine* dans son ouvrage *Nosographie de l'humanité balzacienne* (Librairie Maloine, Paris, 1959).

système perturbateur. Si les yeux donnent naissance à un désir, le corps en souffre et devient ainsi son propre « *héautontimorouménos* » suivant les propos de Raphaël supportant péniblement la présence de la comtesse « *Quand je vis si près de moi cette femme (...) ma voluptueuse félicité devint presque de la souffrance* ». Ainsi, le corps se transforme en instance narrative des souffrances qui le transperce. Cette donnée impose de formuler les interrogations suivantes : comment le corps narre ses inclinations ? Existe-il une grammaire corporelle du langage du désir ? L'expression « corps désirant » n'affecte pas sa définition comme matière physique et biologique dépourvue de raison et de passion ?

2.2. Le corps en récit de la souffrance : vers l'auto-flagellation protéiforme

Revenons une autre fois à Barthes qui montre que le corps peut traduire le non-concret en particulier les émotions ; soupirer à titre d'exemple, reflète, entre autres, l'émotion de l'absence. C'est sur ce modèle que nous allons tenter de dresser le schéma narratif de la corporéité physique dans l'œuvre de notre étude qui révèle que le corps peut être un substitut ou du moins un adjuvant potentialisant la communication, celle des souffrances en particulier. Dès le début de l'œuvre, le narrateur associe à la parole humaine une note aporétique en s'interrogeant sur la possibilité de « *reproduire par des gloses les vives et mystérieuses agitations de l'âme* »¹¹. Il s'agit ici d'une distanciation critique par rapport au système verbal. Celle-ci se consacre par le ton catégorique de cette mise en question de la puissance des langages humains, dans leur vaste dimension artistique¹², dans la traduction de l'authenticité et de « *la vérité* » de « *la soudaineté du sentiment dans l'âme* ». Face à une femme insensible à la moindre particule d'émotion, Raphaël, tiraillé entre l'abîme d'une tristesse d'esclave et l'élan fier de conquérant, déplore les forces qui le poussent malgré lui vers elle. Dès lors, il regrette « *ne pouvoir déchirer sa poitrine* » afin d'y fouiller son amour. Ce reproche assied, de manière synecdochique, l'origine corporelle du désir amoureux. L'acte d'auto-flagellation organique conçu, durant lequel coïncident le sujet et l'objet, traduit le sentiment de déception et de désappointement. Cette image est parlante car elle nous renvoie à ceux qui vivent en marge de la société et qui commettent des agressions physiques à l'égard d'eux-mêmes. Sur le même schéma de la parole du héros, ces sévices envers soi semblent traduire, entre autres, les déceptions dont le corps semble subir les séquelles qui s'incrusteront sur sa surface. Un corps fouetté ne peut narrer à

¹¹ « *Eh ! comment pourrions-nous reproduire par des gloses les vives et mystérieuses agitations de l'âme, quand les paroles nous manquent pour peindre les mystères visibles de la beauté ?* » (Balzac, 1855 : 208).

¹² « *Rien dans les langages humains, aucune traduction de la pensée faite à l'aide des couleurs, des marbres, des mots ou des sons, ne saurait rendre le nerf, la vérité, le fini, la soudaineté du sentiment dans l'âme ! Oui ! qui dit art, dit mensonge.* » (Balzac, 1855 : 207).

première vue que les souffrances qu'il garde sur son étendue. Ainsi, il perd sa fraîcheur d'enfance dans chaque détour de la vie où les déboires semblent fatalement être un ornement nécessaire. Pour Raphaël, « *La vraie passion s'exprime par des cris, par des soupirs ennuyeux* » comme pour instiller l'acuité du ressenti. Ce mouvement, traduisant l'absence chez Barthes, semble exprimer pour lui l'authentique émanation de la vraie passion dont le seul canal d'expression est des sanglots et des soupirs valant mille mots. Dans le deuxième chapitre, après une expérience d'amour contrarié par Fœdora, Raphaël a subi une transformation physique affreuse issue de sa réclusion thérapeutique d'un amour-propre viscéralement blessé. Cette tentative de se débarrasser des passions comme on se débarrasse des mauvaises herbes a induit un visible changement physiologique remarqué à juste titre par Rastignac interrogeant le héros « *maigri* », non sans plaisanterie, « *De quel hôpital sors-tu ?* ». Ce changement régressif trahit l'épreuve et le tourment d'un corps qui se consume par une passion qui « *tue* » cet amoureux infortuné qui ne pourrait ni la « *mépriser* » ni « *l'oublier* ». Le corps relate ses souffrances à travers un amaigrissement effrayant issu d'une longue expérience de sublimation personnelle qui consiste à se « *tuer* » par l'étude ; dispositif compensatoire du point de vue psychanalytique servant comme preuve du génie et moyen d'acquisition de la renommée littéraire et de la gloire. Ce cycle pénible de purification des ramifications incontrôlées d'une passion paroxystique, dont les chimères sont balayées sitôt nées, lui vaut l'avertissement de sa voisine Pauline « *Vous vous tuez, me dit-elle d'une voix suppliante ; vous devriez sortir, allez voir vos amis* ». Nous remarquons ici que la quête de la sublimation et de l'épuration spirituelle se dévoie vers une auto-flagellation que seule la corporéité du narrateur rend perceptible. Cette déformation, ou du moins transformation, extérieure n'est pas observée exclusivement chez Raphaël mais elle ponctue de manière saillante la scène du festin chez Taillefer qui est à considérer comme l'expérience-synthèse de la concentration de tous les désirs humains. Le lendemain du banquet est pris en charge par un discours épидictique qui raconte la déperdition de l'énergie vitale lors de cette festivité dont la description emprunte en expression à une scène guerrière. Les invités ont subi une légère paralysie et le dysfonctionnement physique d'un corps souffrant outre mesure cette cérémonie témoin de la somme des inclinations humaines où « *les bras et les jambes raidis* », comme sous l'effet du mistral, riment avec des « *gémissements sinistres* ». Les convives et en particulier les femmes, dont « *les physionomies avaient changé d'expression* », ont enduré une transfiguration extérieure dégradante. L'extrait est meublé par la juxtaposition d'entités antithétiques et contrastives mettant dos à dos le corps nocturne et le corps matinal. Les yeux « *brillants* » deviennent « *ternis* », les figures « *lymphatiques, si blanches* » et « *si*

molles », « *vertes* », et, *in fine*, les bouches « *délicieuses et rouges* » tournent en « *sèches et blanches* ». Ce contraste flagrant est résumé par le cas d'Euphrasie dont la « *jolie figure, si blanche, si fraîche la veille, était jaune et pâle comme celle d'une fille allant à l'hôpital* ». Les portraits féminins, si bien développés dans le passage, sont construits à partir d'expressions évoquant tantôt la mort « *cadavéreuse* », « *yeux caves* », « *visages hâves* », « *squelette...froid* », « *processions* », « *fleurs écrasées* », tantôt un processus de décoloration « *fané* », « *ternis* » etc. Cette mise en scène d'une corporéité en deuil n'épargne pas les hommes réduits à leur état quasi bestial. Leurs figures « *hébétéées* », dont percent les appétits physiques, ont « *je ne sais quoi de féroce et de froidement bestial* ». La scène témoigne la traduction corporelle d'anatomies humaines martelées par une synergie de vices où s'entremêlent les jouissances charnelles, les pâtures des sens et l'ébriété dans un cadre d'opulence et d'atmosphère feutrée. Le physique se substitue au langage afin d'exprimer les « *ignobles débris* » de cette concentration fatigante des trois niveaux d'instincts primaires et des appétits insatiables dont une éternité ne pourrait assouvir à cause de leur régénération comme le montre le cycle infernal des désirs selon Schopenhauer. Si la scène du festin est comparable à une guerre, ses séquelles corporelles et le langage physique emprunte au fond à un spectacle d'auto-flagellation. De la même manière que le corps révèle sa souffrance qui prend forme d'un châtiment de soi (émaciation, dessèchement, envie de se punir...), il pourrait aussi extérioriser ses faiblesses et dire ses limites.

3. Le Corps-obstacle et l'économie narrative des vulnérabilités

3.1. Corps perturbateur- Corps transgressif : Le détraquement des sens

Dans cette partie, nous allons nous intéresser exclusivement aux deux scènes qui montrent la perturbation du corps devenu, sous l'influence de quelques paramètres, objet de troubles. En faisant son entrée à la boutique de l'antiquaire, Raphaël découvre, à travers les objets affichés, autant de mondes tronqués référant à tant de « *civilisations, de cultes, de divinités, de chefs-d'œuvre, de royautes* » révolus. Cette odyssée, où le monde depuis sa genèse défile devant le héros à travers la succession d'une « *multitude de figures endolories, gracieuses et terribles, obscures et lucides, lointaines et rapprochées* » et dont la description s'étale sur plusieurs pages, finit par conquérir l'imagination et l'esprit de Raphaël et engourdir ses sens. Engourdissement dont les symptômes se traduisent corporellement par des troubles au niveau de l'oreille et de l'œil. Il croyait entendre « *des cris interrompus* » et semble « *apercevoir des lueurs mal étouffées* ». À force de regarder ces amorces interminables des existences antérieures, offrant

des pâtures concentrées à ses sens, qui se mêlent à la fatigue, Raphaël semble se précipiter dans une rêverie semblable, de loin, aux transes mystagogiques et, en forme, aux expériences chamanistes qui ponctuent les récits borgésiens. Il se sentait pris dans une aventure romanesque d'un autre âge qui le soustrait au réel et à lui-même comme sous l'effet de l'enchantement d'une sorcière. À la lisière du fantastique, les objets semblent s'insuffler une âme et se procurer des mouvements dans un spectacle baroque où « *Les tableaux s'illuminèrent, les têtes de vierge lui sourirent, et les statues se colorèrent d'une vie trompeuse* »¹³. En se laissant tomber « *sur une chaise curule* », Raphaël subit les fantasmagories qui lui sont présentées par son appareil sensoriel épuisé par cet effort inhabituel de perception. Le corps résiste péniblement aux excès de la fatigue, aux effets contrastifs de l'obscurité et de la lumière et au détraquement de ses sens qui font vivre à l'esprit un spectacle surréaliste. Le rythme corporel subit un ralentissement qui confine à une paralysie convulsive décrite sous forme de morcellement et de désagrégation physique. La juxtaposition mécanique des parties du corps reflète leur détachement, contredit l'interdépendance des composantes et offusque à l'intégrité anatomique sa raison d'être. Les parties « *tête* », « *doigt* », « *crâne* », « *main* » « *front* » et « *joues* » impriment l'idée de la stratification et s'organisent comme des entités autonomes sans aucun rapprochement concevable. Loin de l'esprit de l'intégralité, l'organisme corporel ne semble plus être régi par une connectivité interne facilitant un fonctionnement naturel de l'ensemble comme une totalité homogène et inspire, en contrepartie, l'anéantissement de la synergie des membres. L'enveloppe charnelle déroge à sa mission et montre sa faiblesse face à cette surexcitation des sens et aux circonstances spatiotemporelles susmentionnées. Le corps est perturbé car perturbateur en se désengageant de l'une de ses fonctions à savoir celle de médiateur avec la réalité et restaure, ainsi, un clivage issu d'une dissociation momentanée d'avec ce réel duquel il prend congé. À cet effet, Le héros « *s'écoula... un certain laps de temps pendant lequel il n'eut aucune perception claire des choses terrestres* ». La myopie est au rendez-vous et semble taquiner, sous l'effet des phénomènes d'optique, Raphaël qui, pour se ressaisir, « *ferma les yeux* » comme pour signer un arrêt intérimaire de cet organe-source d'illusions. Ainsi, le corps brimé nuit à l'équilibre et à la cohérence psychologique du sujet. Par ailleurs, ces troubles du corps meublent le discours de l'antiquaire qui condamne les jouissances charnelles et les

¹³ « À la faveur de l'ombre, et mises en danse par la fiévreuse tourmente qui fermentait dans son cerveau brisé, ces œuvres s'agitèrent et tourbillonnèrent devant lui : chaque magot lui jeta sa grimace, les yeux des personnages représentés dans les tableaux remuèrent en pétillant ; chacune de ces formes frémit, sautilla, se détacha de sa place, gravement, légèrement, avec grâce ou brusquerie, selon ses mœurs, son caractère et sa texture. Ce fut un mystérieux sabbat digne des fantaisies entrevues par le docteur Faust sur le Brocken. » (Balzac, 1855 :45).

excès mondains en préconisant ce qu'il appelle de manière métaphorique « *le jeu naturel des organes* ». Son portrait vestimentaire affermit ses conseils et en réactualise la portée. Vêtu d'une « *robe* » qui « *ensevelissait le corps comme dans un vaste linceul, et ne permettait de voir d'autre forme humaine qu'un visage étroit et pâle* », il met une pression sur sa silhouette comme pour l'écraser et la triturer. En s'habillant ainsi, il semble, par cette mesure platonique à visée morale, étouffer les élans de son corps et éclipser ses fantaisies jaillissantes. En fait, la description physique de l'antiquaire est quasi-absente comme si son corps résiste au portrait et à la représentation et ne concède le droit d'épiphanie qu'au visage émacié et décharné « *Sans le bras décharné... ce visage aurait paru suspendu dans les airs* ».

La notion de la matière perturbatrice, car transgressive, ressort aussi de la scène du banquet « *qui contribue à la destruction d'un modèle de civilisation fondé sur la discrétion du corps* » (Borderie, 2008 :5). Les excès d'ivresse et de nourriture nuisent au contrôle corporel et à l'équilibre physique des convives. Nathan, trop aviné, dédouble ses efforts pour se maintenir debout et « *retomba sur sa chaise* » dans une scène comique où Balzac, non sans une nuance d'ironie, semble en attribuer le motif à un effort de perception comme substitut à l'abus d'ivresse¹⁴ chez ce personnage décrit comme « *belliqueux* » ; un guerrier incapable de se dresser droit. De sa posture chancelante, nous pouvons présumer qu'il est le voisin dont parle Bixiou quand il conseille Émile de « *prendre garde à son habit* » car son « *voisin pâlit* » et s'apprête au vomissement. Les invités, étourdis par les aléas de la beuverie, manifestent les signes d'une régression intellectuelle qui semblent étayer, dans un sens large et nuancé, la théorie de l'évolution de Buffon. L'attitude animalière transperce de l'expression physique de cette masse incontrôlée où « *Les ressemblances animales inscrites sur les figures humaines... reparaissent vaguement dans les gestes, dans les habitudes du corps* ». Durant ce spectacle insolite des cerveaux hébétés et des anatomies embêtées par les excès mondains et les instincts de gourmandise, le corps, contraint, est amené hors de ses limites et déroge, en conséquence, aux fonctions de la raison. Cette expérience-limite donne raison aux avis de l'antiquaire d'épargner toute démesure capable d'accabler le corps et les sens. Ces cycles itératifs, devenus rituels, de transgression lors des festins, la longévité d'une fixation inconsciente à la personne de Fœdora, les désirs et les ambitions d'une renommée littéraire incertaine et toujours évasive, les acharnements, les fatigues et les lenteurs d'une vie ascétique, ayant tous en commun la

¹⁴ « *Le petit vieillard [...] lui jeta un coup d'œil terne et sans chaleur, dans lequel un philosophe aurait vu les misères de l'hôpital, les vagabondages des gens ruinés, les procès-verbaux d'une foule d'asphyxies, les travaux forcés à perpétuité, les expatriations au Guazacoalco* » (Balzac, 1855 :8).

notion d'excès, convergent vers la consommation du fluide vital symbolisé matériellement par le raccourcissement de la peau. Cette infernale polyfactorialité débouche sur un corps qui, de désirant à transgressif, se montre comme obstacle à cause de sa pathologie.

3.2. Le Corps pathologique et la structuration du lien social

Au cours de cette épopée mondaine et après avoir acquis les prestiges du renom, la réputation et la fortune, Raphaël, à l'âge de 27 ans, commence à montrer les signes d'une maladie ravageuse. L'immersion dans les longs suicides et les cercles inachevés des désirs réalisés ont pris de sa vie et de sa longévité. Malgré son jeune âge, son âme de vieil homme jure avec son apparence physique encore juvénile. Ce contraste suscite des interrogations sur son être énigmatique et fait de son apparence monstrueuse un cas curieux. Ce « *jeune cadavre* » attire l'attention de son entourage vu qu'il se montre équivalent à son valet le vieux Jonathas comme l'explique le commentaire suivant du narrateur « *Vous eussiez dit de deux vieillards également détruits, l'un par le temps, l'autre par la pensée, le premier avait son âge écrit sur ses cheveux blancs, le jeune n'avait plus d'âge* ». Sur le mode d'une devinette, l'apparence de Raphaël trompe toute supposition sur le temps vécu par ce « *corps fluet et débile* ». Qui plus est, le héros ne peut plus marcher qu'en appuyant sa main contre celle de son serviteur. Pauline, dont le cœur s'installe sur l'amour de ce jeune vieillard, remarque pendant son sommeil que sa toux sèche est semblable à celle qui a fait périr son père victime de la phtisie. Ces résonances sonores d'un corps souffrant, sa respiration saccadée et sa pâleur malade inspirent à Pauline une horreur qui lui fait voiler « *la figure de ses mains, car elle apercevait le hideux squelette de la mort* ». Avec l'intervention des médecins, les diagnostics fleurissent en éparpillant. Brisset, le chef des organistes, attribue la maladie à l'altération de l'épigastre et Caméristus, spiritualiste, à l'attaque de la vitalité, sorte d'« *étincelle divine* » et jointure du corps et de l'esprit. Le jugement étiologique exclusivement corporel du premier, qui s'appuie sur une relation causale, s'oppose aux avis spiritualistes du deuxième. Pour Brisset, Raphaël est matériellement malade tandis que pour Caméristus, il est aliéné spirituellement. Le corps souffre mais d'une souffrance qui flotte en raison de la résistance de l'identification de la corrélation précise entre le corps et l'esprit. D'après cette séquence, les questions suivantes refont surface : le mal physique exige exclusivement un traitement organique ou encore un diagnostic spirituel ? La maladie corporelle touche seulement la surface de chair ou, qui plus est, l'étincelle divine faisant partie de cette carcasse charnelle ? Y aurait-il une relation entre le mal de l'élément biologique et l'élément spirituel ? Ces interrogations nous sont imposées par la divergence des postures des deux médecins et par le positionnement sceptique du troisième, nommé Maugredie. Lors de

cette délibération médicale, Balzac met dans la bouche de Caméristus une remarque intéressante qui ouvre des chemins sur la question de la maladie organique. Pour lui, la singularité de chaque malade doit être prise en considération dans le sens où, en dépit de la ressemblance anatomique, chaque corporéité est soumise à des circonstances particulières et à des devoirs différents. Ce vécu corporel divergent et singulier mène à la nécessité d'« *étudier chaque sujet séparément, le pénétrer, reconnaître en quoi consiste sa vie* ». Cet appel à l'histoire propre de la personne et, en partie, à l'ethnologie et à l'anthropologie au domaine médical semble suspecter la supériorité et l'objectivité accrue de la science curative. Cette apologie individualiste et historiciste rime avec le constat suivant de David Le Breton « *Ce n'est pas l'organisme qui est malade, mais la personne dans la singularité aussi de son histoire dans un milieu social et culturel* » (2018 :74). Vu que l'ordonnance biomédicale des médecins s'installe sur la nécessité de la purification de l'appareil respiratoire ; régime hygiénique incluant le moral, Raphaël part pour les eaux d'Aix. Lors de son séjour de guérison, ses promenades avec sa silhouette maigrie et débilitée, ses accès de toux violente et sa posture affaissée et nonchalante provoquent l'animosité de son entourage. La communauté autour de lui chuchote la contagiosité destructrice de sa maladie et, par conséquent, l'obligation d'un ostracisme. Son corps malade excite un consensus d'aversion visible qui lui permet de conclure, à juste titre, que « *Le monde abhorre les douleurs et les infortunes, il les redoute à l'égal des contagions, il n'hésite jamais entre elles et les vices* ». Allergique aux faiblesses et aux défauts, la société condamne l'imperfection vu que « *Quiconque souffre de corps ou d'âme (...) est un Paria* ». Cette structure proverbiale qui fait écho avec la loi nietzschéenne de la sélection naturaliste¹⁵ érige en règle radicaliste la mise en conformité anatomique en témoignant au corps une fonction sociale. Il perpétue les dynamiques de socialisation dans la mesure où celle-ci commence par le baptême de l'apparence physique où tout échec caractéristique ou difformité, contingente ou permanente, risquent l'insuccès de l'entreprise d'intégration. Le corps endosse le rôle d'un actant social et semble appartenir en outre à la société qui lui refuse -et condamne- toute déficience. Nous pouvons étayer ce constat par la discrimination dont l'objet est les handicapés qu'ils soient des mutilés ou un groupe souffrant d'une paralysie partielle ou totale. Ils sont certainement traités ou du moins perçus de manière différente. Le regard qui plane sur leur physionomies défavorisées et déshéritées est semblable au regard accusateur jeté sur Raphaël par un monde, qui pour « *honorer* » le malheur, « *il le tue ou le chasse, l'avilit où le châtie* ».

¹⁵ Selon Friedrich Nietzsche, ce principe est basé sur l'anéantissement de « *tout ce qui est faible, malade, mal venu, pour tout ce qui souffre de soi-même* » (Nietzsche, 1977 :176).

Si le corps joue une fonction du levier d'affiliation et de fusion de l'individu dans la société, surtout traditionnelle, à travers des marquages corporels¹⁶ qui intègrent « *symboliquement l'homme au sein de la communauté, du clan, et les séparent des hommes des autres communautés* », en l'occurrence, l'apparence corporelle défaillante du héros ressort comme un facteur de désaffiliation. Les symptômes médicaux notamment le décharnement et l'amincissement extrême gagnent l'épaisseur tragique des signes sociaux d'inaptitude et de discordance. Cette expérience d'excommunication, où Raphaël est réduit au rameau détaché de l'arbre social, étaye les fondements de la construction sociale du corps. En fait, la silhouette mourante de Raphaël est, socialement, déclassée comme anomalie et déviation par rapport aux parangons dressés par la conscience collective qui exerce sur l'anatomie individuelle un contrôle considérable. La sémantisation sociale se superpose au biologique afin de le transformer en une catégorie sociale, matrice normative subjuguée au tribunal symbolique du tiers social. Cette procédure de discrimination à base corporelle légitime de reporter *in extenso* le fragment suivant où est dit l'essentiel de la pensée :

Le corps étranger devient corps étrange. La présence de l'Autre se subsume sous celle de son corps. Il est son corps. L'Anatomie est son destin. Le corps n'est plus façonné par l'histoire personnelle de l'acteur dans une société donnée...l'être de l'homme répond au seul déploiement de son anatomie. L'homme n'est plus que l'artefact de son apparence physique. (Le Breton, 2018 : 91).

L'anatomie prend des dimensions gigantesques dans le façonnement du vécu personnel de l'individu et de son histoire. Elle n'est plus mise au second plan mais elle contribue, comme agent de premier degré, au devenir du moi. Quelques exemples peuvent convenir ici comme support illustratif. L'ascension sociale de Georges du Roy est souvent liée à l'instrumentalisation de la présence féminine et au donjuanisme du personnage. Toutefois ces deux paramètres ne peuvent opérer sans un troisième, d'ordinaire inaperçu par les commentateurs, à savoir la singularité de sa beauté physique et donc le déploiement charmant de l'anatomie bien sculptée de cet ancien sous-officier des hussards. L'intrigue de l'œuvre se fonde essentiellement sur l'exceptionnalisme de son physique. Cyrano de Bergerac, même avec son éloquence épique de poète, camoufle ses sentiments pour Roxane à cause de son apparence et de la déficience de son portrait physique. Le déploiement anatomique conditionne le sentimental et structure l'expérience individuelle et sociale du sujet. Le corps, bien loin des

¹⁶ « *scarification, incision, cicatrice saillante, infibulation, modelage des dents, etc.* » (Le Breton, 2018 : 74).

événements marquants, pourrait dans de nombreuses situations sociales concentrer la totalité de l'être et pulvériser, de manière autocratique, la richesse de ses diverses facettes (éthique, sociale, morale, historique...). Le jugement de l'individu exclut celui-ci et se centre sur sa seule présence physique (incluant la présentation) ; les candidats au mannequinat peuvent en constituer une preuve concrète.

Conclusion

En définitive, *La Peau de chagrin* suggère une réélaboration intégrale du statut du corps. Lors de la catégorisation traditionnelle qui le définit comme objet passif, il se transforme en un support narratif de renseignement et de communication. D'objet observable, il passe en sujet observant puis narrant pour se constituer en sujet témoin sur le vécu, les sentis, les expériences et le long processus du devenir personnel. À travers la sémiotisation faciale, forme de tricherie narrative, le corpus présente le *panim* comme matrice mémorielle et instance active de signification. Ainsi, il incarne une prometteuse perspective de confiance. Ce faciès concentre l'aspect biographie du sujet, condense son histoire et s'imprime les stigmates du vécu que Raphaël s'épargne grâce au talisman. Du *panim* conservateur à ressort narratif, l'intrigue concède, ou du moins restitue, au corps et plus particulièrement au système oculaire un rôle prépondérant dans la naissance du désir dont l'expression corporelle épouse la forme vivante d'une auto-flagellation polymorphe. Nonobstant la vigueur attribuée à la carcasse charnelle, le corps avoue sa faiblesse en montrant son aspect perturbateur à cause de sa malléabilité transgressive. Il pourrait devenir, dans des conditions spécifiques, un artefact d'illusion et une source de troubles dont la pathologie est une facette. La maladie du personnage met en relief la fonction sociologique du corps et sa construction sociétale comme objet communautaire qui semble appartenir au groupe dont l'individu fait partie. Il est un levier de la socialisation emprunte d'enjeux complexes et fragiles d'inclusion et d'exclusion.

Bibliographie

Corpus

Balzac, H. (1855), *La Peau de chagrin*, Paris : Alexandre Houssiaux.

Ouvrages

Gouhier, H. (1991), *Le théâtre et l'existence*, Paris : Vrin.

Le Breton, D. (2018), *La Sociologie du corps*, Paris : Presses Universitaires de France.

Levinas, E. (1982), *Éthique et Infini*, Paris : Fayard.

Nietzsche, F. (1997), *Ecce Homo*, Paris : Mille et une nuits (trad).

Articles

Brix, M. (2019), *La Peau de chagrin : Balzac et la hantise du vieillissement*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.