

Anamorphoses du fantastique et identités des personnages dans Adieu d'Honoré de Balzac

par Francesco Paolo Alexandre Madonia*

Adieu, brève et dramatique nouvelle, parut d'abord dans *La Mode* en 1830 sous le titre : *Souvenirs soldatesques/Adieu*. Le récit était à l'origine destiné à faire partie d'un vaste ensemble qui ne sera jamais écrit : *Scènes de la vie militaire*. En fait, après avoir transité par les *Scènes de la vie privée* en 1832, la nouvelle finira par prendre place en 1835 dans les *Etudes philosophiques*¹.

La production balzacienne de la période 1830-1832 s'inscrit dans la veine du roman noir où toutefois domine, dans la plupart des cas, une période historique bien précise : celle des campagnes napoléoniennes². Ici, le cadre est celui du « camp situé entre la rive de la Bérézina et le chemin de Borizof à Studzianka » (p. 987), au moment de la débâcle de la Grande Armée et du tragique passage de la Bérézina. Balzac ne montre cependant pas d'intérêt pour les exploits militaires : comme plus tard dans *Le Colonel Chabert*, il choisit l'heure après la bataille, « véritable motif chronotopique »³ chez lui, pour

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Pour de plus amples informations concernant l'histoire du texte, nous renvoyons à : Balzac, *Adieu* dans *La Comédie Humaine, Etudes philosophiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome X, 1979, pp. 1764-1765. Les citations sont tirées de cette édition et les pages en seront indiquées directement dans notre texte.

² Balzac en effet voue un véritable culte à Napoléon et 1830 en marque certainement le point culminant. À ce propos Pierre Barbéris précise : « Le mythe napoléonien est pour Balzac, un mythe prométhéen qui renvoie aux espoirs, aux promesses, aux possibilités de la France révolutionnée » (Pierre Barbéris, *Mythes balzaciens*, Paris, Librairie Armand Colin, Coll. Études romantiques, 1972, p. 232).

³ Marguerite Botto, « Du roman noir aux *Contes bruns* : la production balzacienne des années 1830-1832 », pp. 181-207, p. 190, in Barbara Wojciechowska

décrire, à travers l'histoire de deux amants, les tragiques conséquences du funeste épisode.

Leur destin sera marqué en effet au triple sceau de la hantise, de l'errance et de l'aliénation, qui émaillent la toile de fond historique du récit sans qu'aucune d'entre elles ne s'impose apparemment sur les autres. Cette ambiguïté foncière qui se manifeste dans les différents transferts de la nouvelle dans l'œuvre de Balzac, se reflète dans le statut identitaire des personnages qui s'avère de ce fait flou et mouvant. C'est ce que cette étude propose de montrer.

1. Le fantastique par touches

Adieu est articulée en trois macro-séquences ; la première et la troisième s'inscrivent dans une chronologie progressive (respectivement à la fin de l'été 1819 et au début de janvier 1820), tandis que la deuxième, centrale et rétrospective (hiver 1812), constitue en fait le point topique de la mise en intrigue. Dès la première séquence qui sert de préambule, l'ambiance fantastique de la nouvelle s'installe par touches. Tout d'abord le cadre : la forêt de l'Isle-Adam où deux chasseurs, harassés par une longue marche et par une chaleur accablante, cherchent à regagner Cassan où ils pourront enfin se reposer. L'approche de l'orage rend le paysage encore plus hostile et la description de la forêt atteint son climax par le biais de la prosopopée, qui vient en souligner le caractère inquiétant : « Ardente et silencieuse, la forêt semblait avoir soif » (p. 974). En second lieu, le colonel Philippe de Sucey, l'un des deux chasseurs, dont le physique, en net contraste avec celui de son compagnon débonnaire, le marquis d'Albon, révèle le tempérament fiévreux d'une âme tourmentée : « L'un était d'une haute taille, sec, maigre, nerveux, et les rides de sa figure blanche trahissaient des passions terribles ou d'affreux malheurs » (pp. 975-976) ; une malencontreuse réplique de son ami provoque en lui un violent tressaillement qui laisse entendre qu'un horrible souvenir hante sa mémoire et le fait cruellement souffrir. Puis, les deux hommes font la découverte d'un ancien prieuré, caché au cœur de la forêt, dont les ruines paraissaient frapper le paysage d'une sorte de malédiction (p. 978). L'ancienne demeure, qui occupe une place de choix dans le

Bianco (a cura di), *Il « Roman noir » Forme e significato Antecedenti e posterità*, Atti del XVIII Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese, Lecce, 16-19 maggio 1991, CIRVI, Éditions Slatkine, 1993.

récit⁴, véritable « maison du diable » (p. 979), se trouve entourée d'un parc romantique à l'anglaise tout à la fois sauvage et harmonieux, où la raison semble s'égarer : « Quel désordre ! », s'exclame d'Albon, et Sucy de rétorquer quelque temps plus tard : « Ici, tout est harmonie, et le désordre y est en quelque sorte organisé », déçu cependant de constater que la cloche du portail est sans battant (p. 980).

Tout donc contribue à inscrire le récit dans le code narratif du fantastique : éléments topographiques et actants concourent à déterminer un climat de tension et d'attente, propice à l'apparition d'un être surnaturel qui se présente inopinément à la vue d'Albon : « Aussitôt, une femme s'élança de dessous un noyer planté à droite de la grille, et sans faire de bruit passa devant le conseiller aussi rapidement que l'ombre d'un nuage ; cette vision le rendit muet de surprise » (p. 978)⁵. À Sucy, curieux de savoir, le conseiller en fait une description qui apparente nettement la créature au monde des fantômes : « Il vient de se lever là, devant moi, une femme étrange ; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants. Elle est si svelte, si légère, si vaporeuse, qu'elle doit être diaphane. Sa figure est aussi blanche que du lait. Ses vêtements, ses yeux, ses cheveux sont noirs. Elle m'a regardé en passant, et quoique je ne sois pas peureux, son regard immobile et froid m'a figé le sang dans les veines » (p. 979)⁶. L'apparition de l'étrange créature est par ailleurs doublée de celle d'une paysanne débile, Geneviève, « être indéfinissable » (p. 980) et quasiment dépourvu de langage, oscillant entre l'humain et l'animal, qui pourrait s'apparenter à un suppôt du diable⁷. Quelque temps plus tard, la « dame blanche et noire » (p. 979) réapparaît devant les yeux ébaubis des deux amis qui peuvent cette fois la contempler plus à loisir. Le nar-

⁴ Lors de la parution de la nouvelle (15 mai 1830), la première partie est intitulée du nom de la demeure : « Les Bonshommes ».

⁵ « Le fantastique implique donc l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros » (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 37).

⁶ Le caractère surnaturel de la créature était d'ailleurs accentué par la réplique finale d'Albon, présente dans la version primitive de la nouvelle : « C'est tout à fait le vampire de lord Byron » (*Adieu*, cit., note 1 de la p. 979, p. 1769).

⁷ « [...] elle ne répondit que par des grognements gutturaux qui semblaient appartenir plus à l'animal qu'à la créature humaine » (p. 35). Balzac songe sans doute aux « enfants sauvages » qui avaient retenu à maintes reprises l'attention du public et des savants. À ce propos nous renvoyons en particulier, parmi tant d'autres, à l'article d'André Vanoncini, « Le Sauvage dans la « Comédie humaine » » dans *L'Année balzacienne* 2000/1, Paris, PUF, pp. 231-247.

rateur s'attarde longuement à en brosser la physionomie avant qu'elle ne s'aperçoive des deux hommes, s'élance vers eux et prononce d'une voix douce et harmonieuse, mais privée de tout sentiment : *Adieu* (p. 982). D'Albon peut alors contempler la beauté de son visage et de sa peau, mais en se retournant vers Sucy pour partager son étonnement, il le trouve étendu sur l'herbe, privé de connaissance. Quand ce dernier revient à lui, il est encore sous le choc de la terrible découverte qu'il vient de faire : la créature éthérée, visiblement proie de la folie, n'est autre que Stéphanie de Vandières, la femme tant aimée dont il avait perdu totalement la trace après l'avoir sauvée durant la débâcle en Russie et qu'il croyait morte⁸.

L'évanouissement de Sucy marque un tournant dans l'économie du récit et chamboule les rôles ainsi que les identités des personnages. Stéphanie une fois reconnue, l'échafaudage fantastique de la nouvelle semble s'effriter à l'avantage du récit d'aliénation, préfiguré par le personnage de Geneviève, que l'on découvrira folle par amour. Le chavirement du statut narratif du texte est en outre assuré par le basculement de conscience de Sucy, suspendu entre la vie et la mort par la violente commotion ; celui-ci perd alors son identité de héros romantique mais s'apprête à assumer un comportement maniaque. Le marquis d'Albon en perçoit intuitivement le changement : « [...] le changement qui s'opérait dans les traits et dans toute la personne du colonel lui faisait craindre que la comtesse n'eût communiqué à Philippe sa terrible maladie » (p. 984). Enfin, le marquis d'Albon lui-même, jusque-là co-protagoniste du récit, subit une perte d'importance dans l'engrenage narratif pour se réduire au rôle d'interlocuteur du docteur Fanjat, oncle de Stéphanie, qui raconte l'histoire de sa nièce et de Sucy. Ainsi d'Albon qui avait assuré le rôle de témoin dans le cadre du récit fantastique est donc relayé par le docteur Fanjat qui fait pivoter le code narratif vers le thème de l'aliénation.

La suspension du registre fantastique n'est toutefois que momentanée, car à l'issue de la narration faite par le docteur, les deux amants réapparaissent en véritables revenants : Stéphanie, totalement aliénée,

⁸ Stéphanie est, comme le colonel Chabert, une "rescapée" de la guerre mais elle en a subi les effets irrémédiables et ravageurs. Et comme le souligne bien Madeleine Borgomano : « Ainsi Stéphanie est-elle tout entière un produit de la guerre, produit dans lequel ses méfaits se révèlent bien mieux que dans la mort simple. Car elle est devenue, comme le colonel Chabert, celui qui est mort à Eylau, une *vivante morte* » (Id., *Adieu ou l'écriture aux prises avec l'Histoire*, in "Romantisme", 1992, 76, pp. 77-86, p. 83).

donnant corps à la hantise du souvenir douloureux de Sucy, surgit d'un passé où son identité s'est ensevelie à jamais ; et Sucy resurgit de la mort après le choc, mais transformé dans son identité de personnage par la pensée obsessionnelle de guérir la femme qu'il aime. Le monde auquel ils appartiennent est peint dans le récit rétrospectif que représente la deuxième séquence.

2. 'Une' femme dans l'armée des revenants

Intitulée de façon très descriptive « Le passage de la Bérézina » lors de sa première publication (5 juin 1830), la deuxième séquence, enchâssée typographiquement par deux traits de division entre la première et la troisième séquence, relate les circonstances qui séparèrent les deux infortunés amants. La narration est menée avec force détails, au détriment de la vraisemblance⁹, par l'oncle de Stéphanie, le docteur Fanjat. Pour en comprendre mieux tout le drame, brosser le tableau de l'apocalyptique débâcle de la Grande Armée devant l'avancée menaçante des troupes russes et décrire le tragique passage de la Bérézina, unique voie de salut pour les fugitifs, était indispensable. Dans ce récit d'une extraordinaire vigueur et qui assume, par moments, une ampleur épique, Balzac « dément de façon éclatante une quelconque 'impuissance' à décrire une bataille »¹⁰.

Fidèle reconstitution historique¹¹, l'épisode cependant est connoté par son « effet de réel »¹² d'une tonalité fantastique où se font écho les thématiques présentes dans le premier volet. Et là encore c'est d'abord le champ d'action, les rives de la Bérézina où l'armée se replie après avoir défendu les hauteurs de Studzianka, à être décrit

⁹ Balzac en effet avant le récit du docteur Fanjat précise : « Puis, comme toutes les personnes qui vivent dans la solitude, en proie à une douleur renaissante, il raconta longuement au magistrat l'aventure suivante, dont le récit a été coordonné et dégagé des nombreuses digressions que firent le narrateur et le conseiller » (p. 985). Et M. Le Yaouanc remarque bien à ce sujet : « Cette précaution d'auteur révèle que Balzac lui-même a senti ce que son récit avait de peu naturel dans la bouche de M. Fanjat » (*Adieu, cit.*, note 2 de la p. 985, p. 1772).

¹⁰ Jeannine Guichardet, *Errance et folie dans Adieu*, dans Id., *Balzac-mosaïque*, Cahier romantique n° 12, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007, pp. 204-215, p. 207.

¹¹ Balzac a lu et s'inspire à l'ouvrage du général de Ségur, *Histoire de Napoléon et de la Grande Armée pendant l'année 1812*, publié en 1824.

¹² Pour paraphraser le titre d'une communication de R. Barthes de 1968 publiée successivement dans *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, pp. 167-174.

dans une suite d'expressions figurées rendues plus suggestives par le martellement presque obsessionnel du mot 'neige' : « vastes déserts de neige, sans autre boisson que la neige, sans autre lit que la neige, sans autre perspective qu'un horizon de neige, sans autre aliment que la neige... » (p. 986). Par sa double polarité mortifère, l'aridité et la congélation, la métaphore « vastes déserts de neige » s'oppose en un subtil contrepoint à l'opprimante sécheresse de la forêt de l'Isle-Adam, « ardente et silencieuse ». De fait dans les deux cas il s'agissait de rendre l'hostilité des lieux pour créer le suspense ; dans la description de la plage de la Bérézina, elle prélude à l'évocation de l'armée fantôme où les soldats, « cadavres ambulants » (p. 986), formant une horrible « forêt d'hommes » (p. 987) dont « les figures n'avaient rien d'humain » (p. 987) et qui va constituer une véritable menace pour Philippe de Suty lorsque'il cherchera à sauver la vie de son amante, tombée dans cet enfer à la suite de son époux, le général de Vandières. En effet, les soldats hébétés par le froid, pillent la voiture de Philippe où les deux époux avaient trouvé refuge et s'emparent de tout ce qui pouvait les couvrir et les réchauffer. « Poussés par la faim et le désespoir » (p. 990), ils abattent son cheval pour s'en repaître lui ôtant de la sorte la possibilité d'atteler la voiture et de conduire ses protégés jusqu'à la rive du fleuve. Enfin terrassés par le sommeil, ils se laissent aller à un fallacieux repos ; comme rappelle Paul Renard, « le sommeil (Hypnos) est le frère mythologique de la mort (Thanatos) »¹³ et leur abandon se révélera fatal : tués par le froid qui les engourdit, brûlés quand le général Eblé doit, pour les contraindre à gagner la rive, donner l'ordre d'incendier tous les bivouacs, écrasés par les chevaux que Philippe a réussi à voler aux sentinelles russes « [...] en se traçant un double sillon de morts à travers ce champ de têtes » (p. 997).

Sorte de morts-vivants, fous de désespoir, les soldats ne sont en fait qu'une ample métaphore de ce qu'est devenue Stéphanie elle-même. Le portrait qu'en fait Philippe nous en fait mesurer toute la misère : « [...] elle était enveloppée dans une pelisse fourrée et dans un gros manteau de dragon ; sa tête portait sur un oreiller taché de sang ; son bonnet d'astrakan, maintenu par un mouchoir noué sous le cou, lui préservait le visage du froid autant que cela était possible ; elle s'était caché les pieds dans le manteau. Ainsi roulée sur elle-même, elle ne ressemblait réellement à rien. Était-ce la dernière des vivandières ? Était-ce cette charmante femme, la gloire d'un amant, la reine des bals

¹³ Paul Renard, *Périls du sommeil romanesque*, in "Revue des Sciences Humaines", 194, 1984, pp. 31-50, p. 48.

parisiens ? [...] L'amour avait succombé sous le froid, dans le cœur d'*une* femme »¹⁴ (p. 993). Le lecteur n'en saura pas davantage sur celle que fut Stéphanie de Vandières, car son identité est fixée par l'écrivain au moment de la débâcle de la Bérézina, et dans la cruelle description des insupportables contingences qui l'ont réduite à l'état végétatif, se profile la fatale issue qui l'attend. 'La' femme qu'était Stéphanie n'est donc plus qu' 'une' femme, l'article indéfini venant ici marquer la perte d'identité du personnage, gommé par l'aliénation, tout comme Geneviève, jusque dans ses caractères sexuels : « Hélas ! l'œil même de son ami le plus dévoué n'apercevait plus rien de féminin dans cet amas de linges et de haillons » (p. 993). Rendue inerte par le froid, la faim et le sommeil, elle n'est plus en effet qu'une sorte de pantin dans les mains de Philippe : « Le major saisit la comtesse, la mit debout, la secoua avec la rudesse d'un homme au désespoir, et la contraignit de se réveiller ; elle le regarda d'un œil fixe et mort » (p. 994). Tirée de son engourdissement par le choc de la voiture qui doit la conduire vers la Bérézina et qui, lancée à trop grande allure, finit par se renverser, elle demande alors où elle se trouve : c'est le dernier débris de conscience de Stéphanie, avant que le sujet ne s'éteigne dans le rabâchement du mot qui donne le titre à la nouvelle et qui devient dès lors sa seule attache au langage et par là à son identité¹⁵ : « Stéphanie serra la main de son ami, se jeta sur lui et l'embrassa par une horrible étreinte. "Adieu" ! dit-elle » (p. 1001) ; puis, montée sur un radeau de fortune que Philippe a eu l'idée de faire construire avec les débris du pont, une fois l'autre rive atteinte : « "Adieu" ! cria *une* femme »¹⁶ (p. 1001).

L'adresse dans la conduite de l'épisode, dans un jeu permanent de renvois et d'anticipations, réussit à insérer dans le cadre de l'Histoire une intrigue « noire »¹⁷ où se reflètent les motifs pris en examen. C'est ainsi qu'outre l'effroyable *topos* de la plaine de la Bérézina et celui de l'horrible multitude formée par l'armée fantôme, *items* enchâssants, il faut voir dans l'obstination héroïque de Philippe de sauver à tout prix

¹⁴ C'est nous qui utilisons l'italique.

¹⁵ Lacan affirme : « Le langage est la condition de l'inconscient [...]. L'inconscient est l'implication logique du langage : pas d'inconscient en effet sans langage » (Jacques Lacan, Préface à Anika Rifflet-Lemaire, *Jacques Lacan*, 1^{re} éd., Bruxelles, Dessart, 1970, p. 18, 2^e éd., 1977, p. 14).

¹⁶ C'est nous qui utilisons l'italique.

¹⁷ À ce sujet, M. Botto précise clairement : « La véritable exploitation du chronotope napoléonien qui engendre une intrigue noire date donc du début des années 1830 et se prolonge jusqu'à l'invention des héros qui composent *l'Histoire des Treize* [...] » (Id., cit., p. 191).

Stéphanie une véritable obsession, prélude à celle qui le poussera à recréer avec un acharnement défiant toute imagination, les lieux de leur dramatique séparation. Il faut encore, dans la description sans concession de la comtesse, éprouvée par d'exténuantes rigueurs et dénuée de toute féminité, voir l'anticipation de l'état, sauvage et impudique, où la réduira la folie. À noter toutefois que l'inertie et la prostration de la comtesse contrastent fortement avec la créature légère et éthérée que Philippe retrouve dans la forêt de l'Isle-Adam où il semble que, délivré de son *animus*, le corps s'est comme vidé de sa substance. Enfin quand la voiture se renverse, il faut voir dans le réveil provoqué par la commotion une habile prolepse narrative qui préfigure le choc qui, dans l'épilogue, lui fera, pour quelques instants, recouvrer la raison.

Dans son ensemble, la séquence opère donc un glissement du plan descriptif lié au fantastique vers celui du récit d'aliénation, qui redéfinit en un jeu de chassé-croisé les identités des personnages par rapport à la première séquence tout en projetant le lecteur vers la séquence finale.

3. *Les masques de Sucy*

« Ma pauvre nièce était devenue folle, ajouta le médecin après un moment de silence » (p. 1001) : l'incipit de la troisième séquence, publiée sous le titre « La Guérison » en 1830, s'ouvre sur l'assertion sans ambages de l'oncle de Stéphanie, qui semble ainsi donner le ton final du récit¹⁸. En réalité, les faits relatés comportent des variations des thèmes jusque là développés, permettant ainsi de cerner d'autres aspects de l'identité mouvante des personnages.

En ouverture, quelques informations supplémentaires fournies par le docteur Fanjat mettent le point d'orgue à la reconstitution des tristes péripéties de la comtesse et assurent dans le même temps la transition nécessaire au rebondissement de l'intrigue créé par l'arrivée de Philippe qui va, à partir de ce moment, devenir l'actant principal. En effet, à peine sorti du choc que lui a procuré les retrouvailles avec Stéphanie, il décide d'agir aussitôt : « Je vais aux Bons-Hommes, la voir, lui parler, la guérir » (p. 1003). Ingénument confiant en l'amour qui les unissait,

¹⁸ La pensée, l'idée, cet « invisible fluide vital » est au cœur même de la poétique balzacienne. La folie qui en est le corollaire extrême a donc exercé sur l'auteur de la *Comédie humaine* une incontestable fascination. Pour un approfondissement de ce thème nous renvoyons, parmi tant d'autres, à : Patrick Berthier, *Chapitre V : Fous balzaciens*, in *La Folie*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 89-99.

il ne doute pas un instant que sa seule vue puisse produire le miracle. D'ailleurs, quand il arrive au prieuré, il trouve Stéphanie endormie et veillée par sa fidèle compagne, Geneviève. Le tableau offert par la jeune femme est celui d'une princesse des contes de fée que quelque maléfice a plongé dans un sommeil trompeur – « C'est le palais de la Belle au Bois Dormant » (p. 978), s'était d'autre part exclamé le bon d'Albon lors de l'arrivée au prieuré. Le narrateur se complait à en décrire la charmante beauté : « Sa tête était protégée contre les ardeurs de l'air par une forêt de cheveux épars sur son visage ; ses bras pendaient avec grâce jusqu'à terre ; son corps gisait élégamment posé comme celui d'une biche ; ses pieds étaient posés sous elle, sans effort ; son sein se soulevait par intervalles égaux ; sa peau, son teint, avaient cette blancheur de porcelaine qui nous fait tant admirer la figure transparente des enfants » (p. 1004). Pourtant quelques éléments disséminés dans la description démentent l'apparente harmonie de la scène : les bras pendent, le corps gît, le teint surprend par sa blancheur et surtout la nature environnante ne semble guère propice à une heureuse issue : l'air est brûlant et la chaleur dévorante. Philippe, d'un coup, se rend compte alors qu'il ne suffira pas d'un baiser pour réveiller sa bien-aimée de sa mortelle torpeur : « Pour lui, ce sommeil était une illusion ; le réveil devait être une mort, et la plus horrible de toutes les morts » (p. 1005). De fait quand Stéphanie s'éveille, elle s'enfuit épouvantée, se réfugie sur un arbre pour regarder le nouveau venu et prononce une fois encore la seule parole que sa mémoire semble avoir conservée : « “Adieu, adieu, adieu ! ” dit-elle sans que l'âme communiquât une seule inflexion sensible à ce mot » (p. 1005). Philippe cherche alors à la poursuivre mais Fanjat l'en dissuade et lui indique au contraire les moyens pour « l'apprivoiser ». De fait, Stéphanie qui se comporte comme un jeune animal dont elle a acquis jusqu'aux apparences, est friande de gourmandises ; elle finit par s'approcher de Philippe qui lui offre du sucre, et qui constate, affligé : « Quand elle était femme, [...], elle n'avait aucun goût pour les mets sucrés » (p. 1006). Peu à peu Stéphanie s'habitue à sa présence et devient de plus en plus familière, à sa manière : « Elle s'était si bien habituée à voir le colonel, qu'il ne l'effrayait plus ; bientôt elle s'accoutuma à s'asseoir sur lui, à l'entourer de son bras sec et agile » (p. 1007).

Ces quelques annotations laissent transparaître, en filigrane, une sensualité voilée et un érotisme refoulé. Déjà en début de séquence le docteur Fanjat, en résumant l'errance de la pauvre jeune femme avant leurs retrouvailles, avait discrètement fait allusion à comment Stéphanie avait été traînée, deux années durant, à la suite de l'armée,

et était devenue « le jouet d'un tas de misérables » (p. 1001). L'éveil d'une dimension sexuelle dans le récit tisse entre les personnages des liens multiples et inattendus, qui contribuent à mieux camper leurs caractères et leurs identités. Ainsi Philippe exprime-t-il à l'égard du docteur Fanjat « autant de reconnaissance [pour avoir soigné Stéphanie] que de jalousie » (p. 1004) et, lorsque celui-ci lui confie que, dans son état le plus déplorable, « elle restait nue » (p. 1006), Philippe pâlit et il est atteint d'une « fièvre violente » (1006) qui, huit jours durant, le laissera aux prises « avec des angoisses mortelles » (p. 1006-1007). Et si l'impudeur de Stéphanie constitue un *topos* lié aux narrations concernant les « filles sauvages »¹⁹ et de ce fait, dépourvue de toute malice, elle ne manque pas pour autant de troubler son amant qui, ayant appris à l'allécher avec les sucreries, parvient à la rendre de plus en plus « *privée* » (p. 1007)²⁰ : « Après les avoir mangées toutes, il arrivait souvent à Stéphanie de visiter les poches de son ami par des gestes qui avaient la vélocité mécanique des mouvements du singe » (p. 1007). La sensualité intrinsèque à cette scène s'ouvre à un érotisme plus franc à l'issue de ces intimités : « [...] elle lui laissait passer les mains dans sa chevelure, lui permettait de la prendre dans ses bras, et recevait sans plaisir des baisers ardents » (p. 1007). Dans une autre circonstance, Philippe, ivre d'amour, pense que sa passion se communique enfin à Stéphanie qui, assise sur lui, semble éclairée d'une lueur d'intelligence : « Mais il vit tout à coup la comtesse lui montrer un peu de sucre qu'elle avait trouvé en fouillant pendant qu'il parlait. Il avait donc pris pour une pensée humaine ce degré de raison que suppose la malice du singe » (p. 1009). Cette dernière remarque permet de souligner le caractère grotesque de ces amours entre une femme-animal dépourvue de raison et Philippe de Sucy proie de sa folle passion : tout en parodiant un imaginaire érotique mythologique et fantastique,

¹⁹ Balzac se fait ici l'écho de l'intérêt ressenti au XIX^e siècle pour les enfants et les filles sauvages. M. Le Yaouanc relève bien sur cet argument : « Or, sous le Consulat et l'Empire, il avait été beaucoup question de créatures “sauvages”, à la suite de la capture du jeune Victor [...]. Par son ignorance de la pudeur, son goût de la campagne et de la forêt, son agilité pour monter dans les arbres, sa vie purement animale, Stéphanie ressemble à l'être sauvage trouvé dans l'Aveyron » (*Introduction d'Adieu* in Balzac, *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome X, 1979, p. 967). Nous renvoyons aussi à l'intéressant article de Véronique Cnokaert, *L'empire de l'ensauvagement : Adieu de Balzac*, in « Romantisme », 2009, 3, 145, pp. 37-49.

²⁰ Italique dans le texte. Sens vieilli : apprivoisé ; se disait d'un animal domestiqué.

la scène n'en montre pas moins l'« inquiétante étrangeté » qui situe le récit dans les limbes de genres narratifs contigus mais jamais nettement tranchés²¹. Ainsi, l'identité de Philippe prend-elle des nuances inattendues qui nous révèlent ses faiblesses en même temps que l'étendue de son délire, prélude de la scène finale.

Le thème du délire d'amour que Philippe illustre clairement, fait l'objet de plusieurs reprises : tout d'abord, le docteur Fanjat, dont les sentiments pour sa nièce sont loin d'être nets : jaloux de Philippe, à qui il donne pourtant les tâches les plus agréables avec Stéphanie, il tisse les louanges d'un amour pur, abîmé dans la résignation, mais lorsque le corps inanimé de sa nièce lui sera enfin rendu il n'hésitera pas à l'embrasser « comme eût fait un jeune homme » (p. 1013). Puis, Geneviève, jusque là simple comparse, dont Fanjat nous apprend qu'elle a été réduite à l'hébétude après un chagrin d'amour, mais avec laquelle Stéphanie a familiarisé. Et de conclure : « Ma nièce et cette pauvre folle sont en quelque sorte unies par la chaîne invisible de leur commune destinée, et par le sentiment qui cause leur folie » (p. 1002) : cette interprétation donnée par Fanjat fait par ailleurs figure d'effraction dans le cadre de la nouvelle, car rien ne nous permet d'affirmer que la folie de Stéphanie est provoquée par l'amour.

En dépit de ces tableaux offerts par les différents personnages, c'est toutefois Philippe qui manifeste la volonté la plus acharnée à tirer quelque lueur d'intelligence et quelque émotion de l'indifférente Stéphanie. Et c'est avec une ténacité identique à celle démontrée lors du passage de la Bérézina qu'il poursuit son « horrible entreprise » (p. 1007). Ténacité voisine de l'obsession au point qu'un soir sa raison vacille : Fanjat le surprend à charger un pistolet ; il veut mettre fin aux jours de Stéphanie et à son insupportable désespoir. Le docteur l'arrête à temps en lui racontant que dans son sommeil, Stéphanie a dit « Philippe ». Supercherie qui rend l'espoir au pauvre amoureux et épargne Stéphanie. Pourtant, face à l'énième déception, il s'évanouit et quand il reprend connaissance il décide d'abandonner les Bons-Hommes. Avant son départ, le docteur le tance sévèrement : « Il vous fallait donc une folie d'opéra, dit aigrement le docteur. Et vos dévoue-

²¹ « Dans son *Anthologie*, Castex cite une page de *Là-bas* où sacrilège et érotisme se rejoignent dans le fantastique [...]. On n'a pas manqué d'en inférer que les récits fantastiques n'étaient que des transpositions imaginaires des fantasmes sexuels [...]. Creusez le fantastique, vous pourrez mettre à jour la sexualité » (Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige-Presses Universitaires de France, 1987, pp. 49-50).

ments d'amour sont donc soumis à des préjugés [...]. Allez, monsieur, abandonnez-la. Quittez ce triste ermitage. Je sais vivre avec cette chère petite créature ; je comprends sa folie, j'épie ses gestes, je suis dans ses secrets. Un jour vous me remercirez » (pp. 1009-1010). Le départ de Sucy affecte pourtant le docteur, pris de pitié pour l'inconsolable amant. Il apprend par la suite que Philippe s'est réfugié dans une terre lui appartenant près de Saint-Germain : « Le baron avait, sur la foi d'un rêve, conçu un projet pour rendre la raison à la comtesse » (p. 1010). Projet à la hauteur de son obsession, puisqu'il a imaginé de reconstituer le grandiose et terrible scénario de la plaine de la Bérézina afin de provoquer un choc salutaire capable de rendre la raison à Stéphanie²². Pour ce faire il met en œuvre un immense chantier et à la fin ses efforts sont couronnés de succès : « Cette fausse Russie était d'une si épouvantable vérité, que plusieurs de ses compagnons d'armes reconnurent la scène de leurs anciennes misères » (p. 1011).

Les quelques pages relatant le moment où la comtesse est portée sur les lieux de cette « représentation tragique » (p. 1011) ainsi que l'épilogue du récit méritent que l'on s'y attarde car, point de convergence des thématiques considérées, elles en subsument les profondes résonnances. Une date précise sert d'exorde à la scène : « Au commencement du mois de janvier 1820, le colonel monta dans une voiture semblable à celle qui avait amené M. et Mme de Vandières de Moscou à Studzianka [...] » (p. 1011), mais beaucoup plus significative est l'indication chronologique successive qui reporte l'horloge du temps huit ans en arrière : « Il [Philippe] portait les vêtements souillés et bizarres, les armes, la coiffure qu'il avait le 29 novembre 1812 » (p. 1011). Quand il arrive aux Bons-Hommes dans un tel équipage, Fanjat comprend le dessein de Philippe et, consentant, l'aide à faire monter Stéphanie dans la voiture. Il est deux heures du matin et le départ de la jeune femme a réveillé Geneviève qui, mue par une sorte de pressentiment, s'écrie : « Adieu, adieu, c'est fini, adieu, criait-elle en pleurant à chaudes larmes » (p. 1011). Le désespoir de la pauvre idiote réalise la synthèse entre aliénation et fantastique et affecte quelque peu Fanjat : « Depuis qu'il s'était occupé de la folie, il avait rencontré plusieurs exemples de l'esprit prophétique et du don de seconde vue dont quelques preuves avaient été données par des aliénés [...] » (p.

²² Moïse Le Yaouanc explique : « Tant que M. de Sucy, à la suite de M. Fanjat, recourt à une thérapeutique progressive comme celle d'Itard, ses efforts restent vains. Mais il réussit, quand il ébranle vivement la sensibilité de la folle (*Introduction*, cit., p. 968).

1012)²³ ; Philippe n'y est pas vraiment sensible et tout en reconnaissant le don de vision de Geneviève il interprète ces paroles comme un bon auspice pour le retour de Stéphanie à sa véritable identité : « Cela est de bon augure, s'écria le colonel. Cette fille regrette de n'avoir plus de compagne. Elle voit peut-être que Stéphanie va recouvrer la raison » (p. 1011-1012). Arrivés dans la plaine fictive de la Bérézina, Stéphanie est réveillée par l'effroyable clameur des figurants. Elle saute alors de la voiture et : « [...] elle contempla ce souvenir vivant, cette vie passée traduite devant elle, tourna vivement les yeux vers Philippe, et *le vit* » (p. 1012). La vie et la pensée affluent à nouveau dans le cerveau de Stéphanie et lui rendent son identité perdue : « La volonté humaine vint avec ses torrents électriques et vivifia ce corps d'où elle avait été si longtemps absente » (p. 1013)²⁴. Le réveil est cependant de courte durée, la jeune femme en pleurs a juste le temps de dire : « Adieu, Philippe. Je t'aime, adieu ! » (p. 1012) et elle meurt « comme si la foudre l'eût touchée » (p. 1012) en ensevelissant à jamais le mystère d'une identité qui restera donc cachée au lecteur. Philippe s'éloigne alors sans se retourner emportant gravé dans la mémoire le sourire qui s'est imprimée sur les lèvres de la morte.

Nous le retrouvons, sans transition aucune, évoluant dans un salon de la bonne société. Dix ans ont passé et Philippe converse avec une dame qui le complimente pour sa gaieté et lui demande soudainement : « Pourquoi ne vous mariez-vous pas ? [...]. Vous êtes riche, titré, de noblesse ancienne ; vous avez des talents, de l'avenir, tout vous sourit » (p. 1014). Et Philippe de rétorquer : « Oui, [...], mais il est un sourire qui me tue »²⁵ (p. 1014). Le lendemain on apprend qu'il

²³ « Episode en rapport avec les idées de Balzac sur la seconde vue » remarque Le Yaouanc (*Introduction*, cit., note 1 de la p. 1011, p. 1779).

²⁴ Balzac à diverses reprises et en particulier dans *Louis Lambert* exprime sa théorie physiologique sur le système fluidique qui gouverne la pensée humaine : « Notre cervelle est le matras où nous transportons ce que nos diverses organisations peuvent absorber de matière éthérée, base commune de plusieurs substances connues sous les noms impropres d'électricité, chaleur, lumière, fluide galvanique, magnétique etc., et d'où elle sort sous forme de pensée » (Balzac, *Louis Lambert*, in Bibliothèque de la Pléiade, tome X, cit., 1979, p. 685).

²⁵ Mireille Labouret remarque opportunément : « Le souvenir n'étant qu'une des formes de la pensée, les personnages balzaciens dont la vie est hantée par un épisode du passé rejoignent les grands monomaniaques, abîmés dans leur passion, quelle qu'elle soit, tels Balthazar, Claës, Gambara ou Gobseck » (Id., *Passion, durée, mémoire*, in "L'Année balzacienne", 2007, 1, 8, pp. 117-130, p. 117).

s'est brûlé la cervelle pendant la nuit²⁶. La fin brutale et tragique rallume donc le thème de la hantise qui ne cesse de poursuivre Philippe dès le début du récit et que seule la mort peut apaiser.

4. Conclusions

Hantise, errance et aliénation constituent donc pour Balzac un jeu complexe de miroirs où s'entremêlent incessamment thèmes et motifs sur le fond d'un épisode historique. Le fantastique s'y décèle dans une mosaïque à géométrie variable dont la perspective commune semble offerte par le rapport au passé, par l'impossible prolongement d'un temps à jamais révolu qui fait sombrer le sujet dans la folie : « La folie commence là où se trouble et s'obscurcit le rapport de l'homme à la vérité », affirme Michel Foucault²⁷. Or, la mise en scène ourdie par Philippe convoque le passé²⁸ qui, impitoyable, retrouve sa créature pour la happer. Contrairement au récit fantastique où le retour au passé/le retour du passé abolit la mort, *Adieu* fait figure de contrepoint, comme le dit bien Mireille Labouret : « Balzac se plaît à parodier le fantastique ou le motif stéréotypé du conte : c'est notamment le cas dans la nouvelle *Adieu*, pour laquelle il importe moins de distinguer le merveilleux de Perrault du fantastique romantique que de souligner la faillite du conte de fées »²⁹. Vaincu par le passé, Philippe l'est surtout par la « puissance offensive, délétère de l'idée »³⁰ qui le conduit au seuil d'un délire thaumaturge et génial : « Le délire des maniaques a quelque rapport avec l'exaltation de l'homme de génie »³¹.

En outre, la folie étant incontestablement le point focal autour du-

²⁶ Le Yaouanc justifie ainsi le long laps de temps qui s'écoule entre la mort de Stéphanie et le suicide de Philippe : « M. de Sucey survit dix ans à Stéphanie : Balzac place son suicide "il y a quelques jours" (p. 1013) dans un texte publié le 5 juin 1830 » (*Introduction*, cit., pp. 968-969).

²⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 259.

²⁸ M. Botto glose à ce propos : « [...] la tentative désespérée de Philippe est essentiellement celle de faire coïncider les deux chronotopes (la Bérézina reconstruite en pleine restauration comme un plateau de cinéma) pour conjurer le spectre et réinstaller dans l'espace-temps du récit premier la "vraie" Stéphanie » (*Id.*, 1993, p.199).

²⁹ Mireille Labouret, *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, 1993, pp. 435-436.

³⁰ Le Yaouanc, *Introduction*, cit., p. 972.

³¹ Fizaïne Jean-Claude, *Génie et Folie dans Louis Lambert, Gambara et Massimilia Doni*, in "Revue des Sciences Humaines", Tome XLVI, juillet-septembre 1979, pp. 61-75, p. 62.

quel se déploie toute la trame³², elle impose à la narration une dérive des codes narratifs et affecte irrévocablement l'identité des personnages : Philippe héros romantique dans l'emprise du souvenir, mais aussi Philippe obsessionnel et maniaque, puis damné et errant pendant dix ans dans le monde frelaté de la société parisienne ; Stéphanie la comtesse hébétée de la Bérézina, femme et maîtresse si jamais elle le fut, Stéphanie en « fille sauvage », impudique sans le savoir, puis Stéphanie protagoniste d'une théophanie, jointure entre l'humain et le surnaturel ; Fanjat, respectable docteur et « double » de Philippe ; Geneviève, paysanne abrutie et prophétesse douée d'une double vue ; d'Albon, enfin, témoin du surnaturel, puis réduit à métaphore signifiante du témoignage dans l'effilochement progressif de sa présence dans le texte. Autant de changements dans le statut identitaire des personnages qui ont fini par désorienter l'écrivain lui-même, pris au jeu du trompe-l'œil, lorsqu'il cherche à classer un texte³³ fuyant toute perspective classique et qui se laisse entrevoir seulement de biais, à travers l'angle des ses anamorphoses.

³² À ce propos cette considération de Jean-Luc Martine nous semble particulièrement pertinente : « La folie fonctionne ici à titre de symbole d'autre chose qu'elle-même. Elle est un moyen pour le roman de mettre en intrigue les rapports de l'individu et de l'histoire aussi bien que de mettre en scène la propre capacité à représenter le social et l'historique », Id., *Adieu ! de Balzac, un texte qui soigne ou un texte qui tue ?*, in « Études Épistémé », 13 (printemps 2018), pp. 121-141, p. 131.

³³ À ce propos Madeleine Borgomano relève opportunément : « *Adieu* a fait l'objet, de la part de Balzac lui-même, de classement successifs et divers [...]. Ces hésitations et ces glissements peuvent apparaître comme des indices d'une réelle polysémie. La nouvelle s'avère inclassable par excès de sens » (Id., cit., p. 77).

