



**HAL**  
open science

## Balzac Illustre(é)

Nathalie Preiss

► **To cite this version:**

Nathalie Preiss. Balzac Illustre(é). *Littera : Revue de langue et littérature françaises*, 2018, Balzac et la représentation du visible, 3, pp.37-65. 10.20634/littera.3.0\_37 . hal-02903825

**HAL Id: hal-02903825**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02903825v1>**

Submitted on 21 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## Balzac Illustre(é)

Nathalie PREISS<sup>1</sup>

« Balzac illustre(é) », qu'est-ce à dire ? Il ne s'agira pas ici de traiter des éditions illustrées posthumes de l'œuvre de Balzac, ni même, en soi, des éditions illustrées de Balzac de son vivant<sup>2</sup>, ou de son rapport avec tel illustrateur, mais de la relation que Balzac et son œuvre entretiennent avec l'illustration, visible ou invisible, et, partant, de sa fonction dans l'œuvre balzacienne.

Toutefois, il convient au préalable de préciser les conditions d'une telle réflexion. En effet, qui s'intéresse à Balzac et l'illustration avance sur un chemin tout à la fois aisé et miné. Si les historiens de l'art ont ouvert la voie et abordé de près le sujet, telle Ségolène Le Men<sup>3</sup>, les littéraires et les Balzaciens s'y sont moins aventurés, à l'exception notable de Roland Chollet<sup>4</sup> ou de Bruce Tolley, Takao Kashiwagi, Tim Farrant, Bernard Vouilloux, Anna Fierro<sup>5</sup> : il reste donc, inspirés et guidés par eux, à explorer, mais peut-être pour de mauvaises raisons. Vivace en effet, quoi qu'on fasse, l'idée ancienne, voire antique, que l'illustration, et, plus largement, l'image, serait sinon secondaire, du moins, toujours seconde par rapport au texte, qu'elle serait à jamais la « femme d'à côté », voire de côté : dès lors, s'intéresser à Balzac

<sup>1</sup> Je tiens à exprimer, au nom du Groupe d'Études balzaciennes et à titre personnel, toute ma reconnaissance à MM. Takayuki Kamada et Hiroshi Matsumura, à la Société Japonaise de Langue et Littérature françaises (SJLLF) et aux deux cercles d'études balzaciennes qui savent si bien pratiquer l'harmonie des sphères, pour leur très aimable et généreuse invitation, à M. Takao Kashiwagi et aux collègues de l'Université d'Osaka, où a été présentée cette conférence, pour leur si chaleureux accueil, ainsi qu'au directeur du *Bulletin* de la SJLLF, M. Keiichi Shirai, qui a bien voulu accepter de la publier.

<sup>2</sup> Éditions illustrées qui font l'objet d'une thèse en préparation de Silvia Baroni, sous la co-tutelle de Donata Meneghelli, Maria Chiara Gnocchi et Mireille Labouret.

<sup>3</sup> Voir notamment : « Balzac et les illustrateurs », dans *Balzac et la peinture*, Tours, Farrago, 1999, p. 107-117 ; « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine". Balzac et "Les Français peints par eux-mêmes" », *L'Année balzacienne* 2002, p. 73-100 ; « Balzac, Gavarni, Bertall et les *Petites Misères de la vie conjugale* », *Romantisme*, n° 43, 1984, p. 29-44.

<sup>4</sup> Avec son ouvrage pionnier et de référence : *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983 [rééd., Paris, Classiques Garnier, 2016].

<sup>5</sup> Voir notamment : Bruce Tolley, « Balzac et *La Caricature* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janv.-mars 1961, p. 25-35 ; Takao Kashiwagi, « Deux Honoré : Balzac et Daumier », dans *Balzac et la peinture*, éd. citée, p. 99-105, et *Balzac, romancier du regard*, Paris, Nizet, 2002 ; Tim Farrant, « La vue d'en face ? Balzac et l'illustration », *L'Année balzacienne* 2011. *Balzac et les arts en regard*, p. 249-271 ; Bernard Vouilloux, « Les fantaisies journalistiques de Balzac », *L'Année balzacienne* 2012. *Balzac, fantastique fantaisiste ?*, p. 7-24 ; Anna Fierro, « Illustrer Balzac », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [en ligne], 24, 2013. URL : <http://bcrfj.revues.org/7190>.

et l'illustration serait certes respectable mais négligeable pour la compréhension de l'œuvre balzacienne, et relèverait d'abord d'un goût d'enfant attardé pour l'image. Pourquoi pas ? « Voulez-vous jouer avec moi ? », tel est le projet proposé.

Plusieurs raisons incitent à penser que l'illustration constitue une voie non seulement à ne pas négliger mais, peut-être, obligée pour interroger l'œuvre balzacienne. Tout d'abord, l'on sait, grâce à Roland Chollet, qu'au « tournant de 1830 », Balzac fait littéralement ses armes dans l'album lithographique périodique, *La Silhouette*, fossoyeur de Charles X, caricaturé en jésuite et bientôt en « CRUCHE. / Dont les Jésuites se servaient pour leurs approvisionnements », qui théorise le lien entre texte et image par la plume et le crayon d'Henry Monnier, auteur des bien nommées *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830), et qu'il apprend à les affûter dans *La Caricature* (journal lancé le 4 novembre 1830 par l'un des fondateurs de *La Silhouette*, Charles Philipon, auteur de la caricature susdite et fou et bourreau, après Charles, du roi Louis-Philippe<sup>6</sup>), dont il rédige le prospectus, héraut de la *charge* élevée au rang de quatrième pouvoir par l'alliance entre caricatures écrites et caricatures dessinées :

En France, comme en Angleterre, la caricature est devenue un pouvoir [...]. Notre dernière révolution a prouvé toute l'importance du crayon de nos dessinateurs [...]. Un artiste courageux a peut-être avancé d'un jour notre triomphe, en publiant le buste d'un jésuite. Aussi, depuis 1789, la caricature a été un besoin pour notre pays.

.....

Le texte, joint au journal, sera fidèle au titre, quelque difficile que cela puisse paraître. N'est-ce pas une idée heureuse que d'avoir deviné qu'il y avait à Paris une littérature spéciale dont les créations pouvaient correspondre aux folies de nos dessinateurs ? *La charge*, car nous nous permettons ici ce mot technique des ateliers [...] ; les peintures de mœurs parisiennes, arabesques délicates dont les journaux sont souvent ornés, nous ont suggéré de réunir des caricatures écrites à des caricatures lithographiées<sup>7</sup>.

L'on sait aussi que Balzac, habité sinon hanté par la révolution historique et philosophique de 1789 comme de 1793, s'est voulu « historien des mœurs

<sup>6</sup> Voir le catalogue de l'exposition de la Maison de Balzac (26 juin-23 septembre 2001), par Martine Contensou, qui doit beaucoup et rend hommage aux travaux de Roland Chollet : *Balzac & Philipon Associés. Grands fabricants de caricatures en tous genres*, Paris, Paris-Musées, 2001 et, de David S. Kerr : *Caricature and French Political Culture 1830-1848. Charles Philipon and the Illustrated Press*, New York, Oxford University Press, 2000.

<sup>7</sup> *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, par Roland Chollet et René Guise et, pour ce volume, la collaboration de Christiane Guise, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 795, 796-797. Balzac fait ici allusion à la caricature de Philipon représentant Charles X en jésuite, parue le 1<sup>er</sup> avril ! dans *La Silhouette* (*ibid.*, note 3, p. 1606) ; quant à la « Cruche... », elle fut publiée en août 1830 chez Aubert, beau-frère de Philipon (David Kerr, *op. cit.*, p. 16-17. L'on en retrouvera une reproduction dans *Les Physiologies en France au XIX<sup>e</sup> siècle...*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1999, p. 206).

en action » : dès lors, il ne pouvait passer sous silence dans son œuvre l'essor de l'estampe, à partir de la Révolution, grâce à la résurgence de la gravure sur bois de bout et l'émergence et l'efflorescence de la lithographie, plus économique et parfaitement adaptée aux publications périodiques (il le souligne nettement dans le prospectus de *La Caricature*<sup>8</sup>), ni l'inscription dans la langue en 1825 du terme « illustration », importé d'Angleterre, maître en la matière, avec le sens, étymologique, d'image qui « éclaire » un texte, puis, par métonymie, d'ensemble des techniques qui permettent cet éclairage<sup>9</sup>, et dont témoigne exemplairement le keepsake intitulé *Paris-Londres* (1837). L'on pourrait penser que ce titre renvoie à la teneur du propos, il désigne en fait l'alliance du texte, français, et de l'image, anglaise, à l'origine de ce nouveau genre à part entière, le « livre illustré », dont les éditeurs, Delloye et Desmé, font d'entrée de jeu l'apologie :

L'union des œuvres de l'esprit et des productions des beaux-arts semble désormais indispensable pour qu'un livre soit complet ; aussi les publications *illustrées* obtiennent-elles un succès général.

On a compris combien ces ornements ajoutent de charme aux compositions les plus intéressantes, combien la plus belle et la plus exacte description gagne à être accompagnée d'une vignette qui l'expose aux yeux, et combien aussi le dessin le plus correct, le croquis le plus spirituel acquièrent de prix quand la poésie ou la prose vient en aide à ce que le crayon n'a pu rendre.

Cette pensée a inspiré les éditeurs de ce volume. Les deux mots PARIS-LONDRES expliquent tout leur plan ; ils ont voulu joindre à un choix de ces belles *vignettes anglaises*, qui ont porté si haut la réputation des graveurs de LONDRES, des *Nouvelles inédites* dues à des écrivains distingués de PARIS, unissant ainsi, pour les faire valoir l'une par l'autre, en outre de leur mérite respectif et incontestable, la littérature *française* et la gravure *anglaise*.

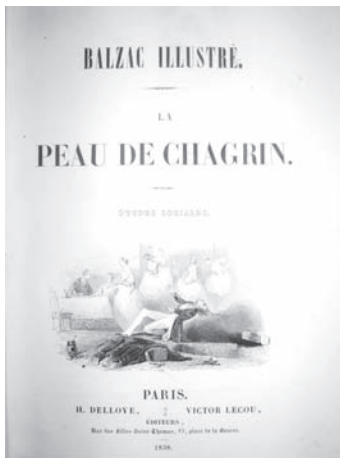
Alliance entre texte et « illustration », qui engendre un nouveau type d'éditeurs, les « éditeurs de pittoresques », au premier rang desquels précisément Delloye, Fournier, éditeur des *Fables* de la Fontaine (1838), illustrées par Grandville, Paulin et Dubochet, éditeurs des *Fables* de Florian (1842), illustrées par le même,

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 795. Très prisée à la Renaissance, la gravure sur bois de bout (le support est découpé perpendiculairement au fil du bois), qui, en raison de la résistance du bois, permet une gravure fine et précise, connaît une éclipse face à la gravure sur bois de fil (le support est découpé cette fois dans le sens du « fil » du bois), plus facile et moins nette, réservée aux publications populaires, mais renaît à l'époque romantique, à qui la Renaissance et ses révolutions historique, philosophique et technique tendent un miroir : à la différence de la gravure sur cuivre ou acier, la gravure sur bois (de bout ou de fil), en relief, comme les caractères typographiques, offre l'avantage d'une impression simultanée du texte et de l'image. Inventée par le Bavaois Senefelder en 1796, la lithographie – dessin, et non gravure, au crayon gras sur un bloc de pierre –, ne se répand qu'à partir de 1824 : la pierre lithographique est appelée alors « pierre économique » car elle ne nécessite pas pour le dessinateur l'intermédiaire du graveur et permet des tirages nombreux, qui conviennent aux périodiques, sans que la pierre ne s'use prématurément.

<sup>9</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, t. I.

et, auparavant, du *Don Quichotte* (1836-1837), illustré par Tony Johannot, et cofondateurs en 1843 du journal *L'Illustration*, Curmer, éditeur de *Paul et Virginie* (1838), illustré par les plus célèbres, et de la série illustrée en huit volumes, plus *Le Prisme*, des *Français peints par eux-mêmes* (1839-1842), Hetzel, éditeur des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1841-1842), illustrées par Grandville, ou Aubert, éditeur de *La Caricature* et du *Charivari*, promoteur de la marque « Physiologies-Aubert » et de maints albums lithographiques et abécédaires illustrés : l'on ne s'étonnera donc pas que l'historien des mœurs modernes fasse du libraire de nouveautés Dauriat un « Pacha des vignettes<sup>10</sup> » ; l'on s'en étonnera d'autant moins qu'il donne à Curmer le premier texte de la série des *Français*, « L'Épiciier » (paru auparavant dans *La Silhouette*), qu'il apporte une importante contribution aux *Scènes de la vie privée et publique des animaux* de Hetzel, contemporaines de l'édition illustrée de *La Comédie humaine*, publiée par Furne, mais aussi, faut-il le rappeler, par Dubochet, Paulin et Hetzel.

Objet de représentation pour l'historien de la vie moderne, l'illustration se fait dès lors instrument de la représentation. L'on sait en effet que Balzac a toujours voulu que *La Comédie humaine* fût illustrée: il semble exaucé avec l'édition Furne, mais tant s'en faut. Il s'agit en effet de planches hors-texte qui ne permettent pas le jeu entre texte et image qu'il appelle de ses vœux. Le seul texte de *La Comédie humaine*<sup>11</sup> qui correspondît à son dessein est l'édition illustrée de gravures sur acier de *La Peau de chagrin*, publiée en 1838 par Delloye et Lecou, premier – et dernier – volume d'une série intitulée « Études sociales », et, surtout, d'une collection intitulée « Balzac Illustré » qui se lit aussi « Illustre », en raison d'un accent peu voyant !



**Fig. 1.** Page de titre de l'édition illustrée de *La Peau de chagrin*, Paris, Delloye et Lecou, 1838. Gravure sur acier. Collection particulière.

<sup>10</sup> Dans la deuxième partie d'*Illusions perdues*, édition établie par Roland Chollet, dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, p. 363. Toutes nos références renverront désormais à cette édition, abrégée « CH ».

<sup>11</sup> Avec celui des *Petites Misères de la vie conjugale* publié chez Chlendorowski en 1846 mais qui ne sera intégré à *La Comédie humaine* qu'après la mort de Balzac, au tome XVIII de l'édition Houssiaux.

Et, dans sa lettre du 20 janvier 1838 à Mme Hanska, Balzac de déclarer à propos de la typographie de cette édition :

Le texte de l'*édition illustrée* est revu avec tant de soin, qu'il faut le regarder comme le *seul* existant, tant il diffère des éditions précédentes, cette solennité typographique a réagi sur la phrase, et j'ai découvert bien des fautes et sottises, en sorte que je désire vivement que le nombre des souscripteurs permette de continuer cette publication, qui me donnera l'occasion d'arriver à ce que je puis de mieux pour mon ouvrage comme pureté de langage<sup>12</sup>.

Gageons qu'en l'occurrence, typographie et illustration ne font qu'un pour Balzac, et que, par-delà ce cas exemplaire, l'illustration, *in praesentia* ou *in absentia*, bien loin de jouer le rôle de « femme d'à côté », infuse *La Comédie humaine*, et se constitue en texte, mieux, constitue l'œuvre balzacienne, et son auteur, en texte à double, voire triple fond. Il s'agira ici de montrer, qu'avec le texte et comme texte, l'illustration est moyen de représentation et d'intellection du monde comme il va ou, plutôt, comme il ne va pas, et met en lumière un « malaise dans la civilisation » et la représentation, une manière de « maladie de la pierre ». Mais, dès lors, elle se pose aussi en moyen de constitution ou reconstitution de ce à quoi Balzac tient le plus, la figure de l'*auctor*, avec la célébration des noces inouïes d'*Ethos* et d'*Éros*. Il se pourrait même que, selon une nouvelle alliance entre poétique et pragmatique, elle restaure la représentation menacée et l'instaure en moyen d'action, et touche ainsi au cœur de ce qui est en train de devenir le pouvoir de la littérature, cher à celui qui veut « empreindre » – selon le geste même de l'estampe (l'a-t-on suffisamment remarqué ?) – « l'idée dans l'image<sup>13</sup> » et convertir ainsi le style en stylet.

### *Malaise dans la civilisation et la représentation : la maladie de la pierre*

Hapax dans *La Comédie humaine*, *La Femme supérieure* (1838), roman devenu dans l'édition Furne (1844) *Les Employés*, où la chute d'un homme supérieur est explicitement liée à une caricature, insérée dans le texte, attribuée à Daumier et, dans la fiction, à Bixiou – qui, au sortir de l'Empire, a renoncé à la peinture « pour se livrer à la caricature, aux vignettes, aux dessins de livres, connus, vingt ans plus tard, sous le nom d'*illustrations*<sup>14</sup> » –, et commanditée par le commis d'ordre Dutocq : le chef de bureau Rabourdin, qui aspire à succéder au défunt chef de division La Billardière, auteur d'un plan de réforme destiné à concentrer l'énergie

<sup>12</sup> *Lettres à Mme Hanska*, édition de Roger Pierrot, Paris, Laffont, « Bouquins », 1990, t. I, p. 434.

<sup>13</sup> Selon la fameuse leçon de Blondet à Lucien, dans la deuxième partie d'*Illusions perdues*, éd. citée, p. 459.

<sup>14</sup> *Les Employés*, édition établie par Anne-Marie Meininger, CH, t. VII, p. 975. Voir aussi la thèse d'État d'Anne-Marie Baron : *La Bureaucratie : naissance d'un thème et d'un vocabulaire dans la littérature française* (Université de Paris-Sorbonne, sous la direction de Pierre-Georges Castex, 1981).

administrative, et donc à supprimer certaines fonctions et leurs incarnations, tombe sous le coup d'une « caricature mordante, un dessin à tuer un homme<sup>15</sup> », selon l'expression du bien nommé Dutocq, qui, dans ce combat des chefs, soutient le concurrent de Rabourdin, le chef de bureau Baudoyer. Rabourdin est à tous égards exécuté par Bixiou en expéditif exécuteur administratif de ses congénères expéditionnaires :



**Fig. 2.**

Daumier, Rabourdin en exécuteur administratif, *Les Employés*, Paris, Furne, 1844. Gravure sur bois (mais présentée dans la fiction comme une lithographie). Collection particulière.

Néanmoins, à y regarder de près, ce n'est pas, à proprement parler, cette charge qui sonne la fin du chef de bureau, mais, effectuée par ledit Dutocq, l'autographie – variante de la lithographie<sup>16</sup> – de la copie de son plan de réforme, confiée à son bien aimé surnuméraire, Sébastien de La Roche, qui l'a malencontreusement laissée dans son bureau et que le commis d'ordre s'est fait un malin plaisir de subtiliser. Aussi est-on invité à lire *Les Employés*, cette guerre de succession, comme, du point de vue des protagonistes, une guerre du crayon contre la plume (dans la *Physiologie de l'employé*, illustrée par Trimolet et publiée en 1841 par Aubert, qui est venu nourrir le texte initial de 1838, les bureaux chantent l'air de « Vive la lithographie<sup>17</sup> ! »), et, du point de vue de Balzac, une déclaration de guerre contre un mal qui touche civilisation et représentation, la « maladie de la pierre », message et medium confondus, si l'on se souvient que la lithographie n'est pas gravure mais dessin sur pierre au crayon gras et à plat.

Tout part en effet d'une image verbale, réalisée par la caricature lithographiée (Balzac le précise<sup>18</sup>) de Bixiou : Rabourdin est ce plumitif qui plume ses congénères

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 1001.

<sup>16</sup> Le procédé de l'autographie consiste à transporter par pression un original écrit avec une encre et un papier spéciaux sur la pierre lithographique et à pouvoir ainsi en tirer plusieurs exemplaires (*Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*).

<sup>17</sup> *Physiologie de l'employé*, Paris, Aubert et C<sup>ie</sup>, Lavigne, 1841, p. 123.

<sup>18</sup> *Les Employés*, éd. citée, p. 1100.

plumigères. Or Bixiou, contre cette plume considérée traître à son camp, n'est pas crayon solitaire mais solidaire d'un véritable camp ou gang du crayon. En effet, Dutocq, le cerveau, est grand amateur d'estampes et collectionne gravures anciennes – il ambitionne de réunir « tout Rembrandt [...] Callot, Albrecht Dürer » – mais aussi contemporaines – « il voulait avoir [...] tout Charlet<sup>19</sup> », le chantre en images de la légende napoléonienne :



**Fig. 3.** Nicolas-Toussaint Charlet, « Faites leur chanter la colonne ! À mes enfans ! ». Lithographie, 1840, dans John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, À la librairie illustrée, [1888], p. 160.

et a tout de l'employé collectionneur de la *Physiologie de l'employé*, qui « souscrit à tous les ouvrages par livraisons ; les *Scènes de la Vie privée des Animaux* illustrées par Grandville, le *Don Quichotte*, le *Florian*, les *Français peints par eux-mêmes* [...] [et] achète les lithographies de la maison Aubert [...]»<sup>20</sup>. » Mais le camp du crayon ne serait pas complet sans son éminence plus ou moins grise, le secrétaire général du ministre, des Lupeaulx, qui sacrifie ses affinités électives avec Mme Rabourdin à ses intérêts électifs, et emprunte à Dutocq sa collection de Charlet ; mieux, il est celui qui, par la citation, convoque la caricature dans le texte, lorsqu'il évoque le rival de Rabourdin, Baudoyer, défenseur du trône et de l'autel : « “Un baudet [...] mais vous le voyez ! il porte des reliques, et arrivera par la main habile qui tient la bride.” » L'on aura reconnu le titre de la fable de la Fontaine, « L'Âne chargé de reliques », mais aussi la caricature politique du même nom, lithographiée par Delaporte et parue dans *La Caricature* du 8 décembre 1831 :

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 962.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 86. Pour les éditeurs de ces différents ouvrages, voir *supra*.





**Fig. 4.**  
« L'Âne chargé de reliques », *La Caricature*,  
8 novembre 1831.  
Lithographie. Collection  
particulière.

L'on pressent pourquoi, en 1843, Balzac voulait placer *Les Employés* dans les *Scènes de la vie politique*. Mais le politique n'est pas seulement là où on le pense : il est à chercher aussi, surtout, dans la caricature de Bixiou contre Rabourdin.

En effet, cette caricature « à tuer un homme », qui fait du chef de bureau le bourreau de ses confrères plumigères, est elle aussi une citation-variation : elle renvoie à une autre caricature lithographiée de Daumier, parue, quant à elle, dans *La Caricature* du 27 novembre 1834, qui croque le roi Louis-Philippe en fermier Robert-Macaire, tranchant les têtes des ministres coureurs de décorations, chargés et changés en dindons sinon farcis, du moins, de la farce : « *Petits ! petits ! petits !... Venez... Venez... Venez donc ! Dindons !* »



**Fig. 5.**  
Daumier, « *Petits ! petits ! petits !  
... Venez... Venez... Venez donc !  
Dindons !* », *La Caricature*, 27  
novembre 1834. Lithographie.  
BnF Gallica.

Avec le fantôme de Robert Macaire, pâle escroc d'un non moins pâle mélodrame, *L'Auberge des Adrets* (1823), devenu par la grâce et la grimace de Frédéric Lemaître, puis par la plume de Philippon alliée au crayon de Daumier, dans les *Cent-et-Un Robert Macaire* (Aubert, 1839)<sup>21</sup>, le type de l'escroc truculent, Bixiou introduit

dans le texte un rire singulier, celui de la blague, terme né avec le XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'inscrit dans la langue en 1809<sup>22</sup>. La blague, sur le modèle de la blague à tabac qui lui donne son nom, désigne une plaisanterie trompeuse, non par le mensonge mais par la hâblerie, la fanfaronnade : elle est enflure, boursoufflure. Tout l'enjeu de la blague réside dans le passage du couple mensonge-vérité au couple plein-vide : contradiction logique, la blague est pleine de vide, un « puff » (son synonyme anglais) qui fait « paf » et « pschitt », et le blagueur un « puffer ». La blague ne cache rien, elle exhibe le rien. Et Robert Macaire, bouffon et bouffant, toujours flanqué de son efflanqué Bertrand, aussi vide qu'il est plein (illustration même de la logique de la blague que Daumier-Bixiou pousse à la perfection en faisant d'une pierre deux coups : il donne à son Robert Macaire la corpulence de Bertrand), devient le type même du blagueur, image de toute l'époque, qui cache moins une présence inavouable qu'il n'exhibe une absence inaltérable. Sa fausse monnaie n'est pas falsification mais fiction. Avec la blague, déceptivité vaut fiabilité.



**Fig. 6.**  
Daumier et Philipon, *Les Robert Macaire*, n° 20, *Le Charivari*, 1er janvier 1837. Lithographie. On lit au-dessus d' « ACTION », « BLAGEUR » (volé de son « U » !). Catalogue Benoît Forgeot, n° 5, 1998, p. 26.

Aussi, faire de Louis-Philippe un Robert Macaire, un blagueur, n'est-ce point dénoncer des malversations cachées, ni même, selon un discours critique éprouvé, parole ou songe politique vides et creux, mais, fondamentalement, le défaut précisément de fondement du pouvoir, non parce qu'il serait illégitime, mais parce qu'il est désormais privé de son assise sacrée. Le double corps du roi<sup>23</sup>, alliance d'un corps glorieux, divin, transcendant, et d'un corps parfois piteux, humain, trop humain, a vécu : le corps glorieux a disparu, reste le corps adipeux. C'est tout le sens

<sup>21</sup> Série parue auparavant dans *Le Charivari*, du 20 août 1836 au 25 novembre 1838, sous le titre générique de *Caricaturana* : elle ne comptait que cent Robert-Macaire...

<sup>22</sup> Nous nous permettons, pour de plus amples développements, de renvoyer à *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle ou la représentation en question*, Paris, Puf, « Perspectives littéraires », 2002.

<sup>23</sup> Selon la théorie désormais classique d'Ernst Kantorowicz dans *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge* [1957], trad. par Jean-Pierre et Nicole Genet, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1983.

de la fameuse poire appliquée par Philipon à Philippe<sup>24</sup>, et associée par Daumier à la poire à lavement qui fait le vide<sup>25</sup>, à l'image de la blague pleine de vide : il n'y a pas là déformation de la figure royale, mais figuration de la perte du fondement sacré du pouvoir royal. L'on est passé du trône à la chaise percée, et Gavarni ne s'y est pas trompé qui, dans une caricature parue dans *Le Charivari* du 30 mars 1840, associe Louis-Philippe, la poire et la blague, avec cette légende : « UN PARCHEMIN, UN SABRE, UNE BLAGUE : / La noblesse d'avant-hier, celle d'hier et celle d'aujourd'hui »



Fig. 7.

Gavarni, « UN PARCHEMIN, UN SABRE, UNE BLAGUE : La noblesse d'avant-hier, celle d'hier et celle d'aujourd'hui », *Le Charivari*, 30 mars 1840. Lithographie. Collection particulière.

Or, cette perte du double corps du roi a une date, historique assurément : celle de la Terreur, de la décapitation du roi, exécution à tous égards capitale ; et si la blague-poire, figure de cette fin des deux corps du roi, est appliquée à Louis-Philippe chargé en Robert Macaire le blagueur, c'est que, bien qu'il se veuille fils des Lumières de 1789<sup>26</sup>, pour l'opposition – et pour Balzac qui, dans *La Cousine Bette*, déclare : « 1830 a consommé l'œuvre de 1793<sup>27</sup> » –, il est le fils de Philippe-Égalité qui, à signer le premier la mort du roi, a signé derechef le coup d'envoi de la Terreur et le coup d'arrêt du fondement sacré du pouvoir. La blague, pleine de vide, dont Bixiou et son camp sont porteurs, est bien le rire moderne de la Terreur à tête de Méduse, yeux et jeux interdits : il n'y a rien à voir derrière Méduse, elle éblouit, c'est-à-dire aveugle ; l'invisible a fait place à « l'invisible<sup>28</sup> », le jeu entre ici-bas et au-delà à l'à-plat : elle

<sup>24</sup> À la suite des quatre croquades de plus en plus piriformes dessinées lors de son procès en cour d'assises, le 14 novembre 1831, pour se défendre de l'accusation d'offense à la personne du roi (le moyen de condamner le portrait d'une poire ?) dans une caricature du 30 juin 1831, qui figurait Louis-Philippe en maçon effaçant les promesses de Juillet.

<sup>25</sup> Voir James B. Cuno, *Charles Philipon and la maison Aubert : the Business, Politics and Public of Caricature in Paris*, Harvard University, Ph. D 1985, University Microfilms International, 1985, p. 226-227.

<sup>26</sup> Il a été éduqué par Mme de Genlis.

<sup>27</sup> *La Cousine Bette*, CH, t. VII, p. 151.

<sup>28</sup> Qui, selon Jean-Luc Marion, renvoie « le regard à sa propre portée », telle l'idole, opposée à l'icône, qui, elle, fait signe vers un invisible, un au-delà de l'image (« Ce que nous montre l'idole », dans *Rencontres de l'École du Louvre. L'idolâtrie*, Paris, La Documentation française, mars 1990, p. 25-26).

rase et arase tout. Et son rire, la blague, toujours atroce (les Goncourt l'ont bien saisi dans *Manette Salomon*), ce « puff » qui fait « paf », rend « paf » aussi, met bien à mort et à plat. Ainsi, l'on assiste dans *Les Employés* non à la mise en croix mais à la mise à plat de Sébastien de La Roche, au moment où il découvre le vol de la copie de Rabourdin par Dutocq : « Le chef trouva Sébastien presque évanoui, comme un Christ, entre les bras de Phellion et de Poiret, qui singeaient grotesquement la pose des deux Marie et dont les figures étaient crispées par l'attendrissement<sup>29</sup>. »

Ce qui se joue avec la caricature philippique de Bixiou (et Balzac, comme souvent, fait du temps de l'intrigue, la Restauration, l'ombre portée de celui de l'écriture, la monarchie de Juillet), c'est la fin de l'homme « illustre », soit, au sens étymologique, éclairé de la lumière, de la gloire divine, d'une transcendance (qu'elle soit religieuse ou laïque). C'est bien ce qu'exprime une série de portraits-charges, due cette fois au crayon de Benjamin Roubaud et parue de 1838 à 1842 dans *Le Charivari*, le *Panthéon charivarique*<sup>30</sup>, parodie du panthéon de Soufflot, ancienne église Sainte-Geneviève devenue par la volonté de la Révolution des Lumières, que Louis-Philippe entend préserver, temple à la gloire des hommes illustres, auréolés de la transcendance laïque de la *Res publica*, et honorés par cette dédicace : « Aux grands hommes la patrie reconnaissante », qui, dans le *Panthéon charivarique*, devient : « Aux grands hommes la charge reconnaissable ». Dans ce *Panthéon*, par le « Benjamin de tout le monde<sup>31</sup> », les grands hommes se font tout petits, et les grandes têtes grosses têtes. Balzac lui-même en fait l'expérience : le 12 octobre 1838, son portrait-charge s'accompagne, comme tous les autres, d'une légende benjaminine et assassine : « Balzac, nourri de gloire, est cependant bien gras / Par malheur ses succès ne lui ressemblent pas ».

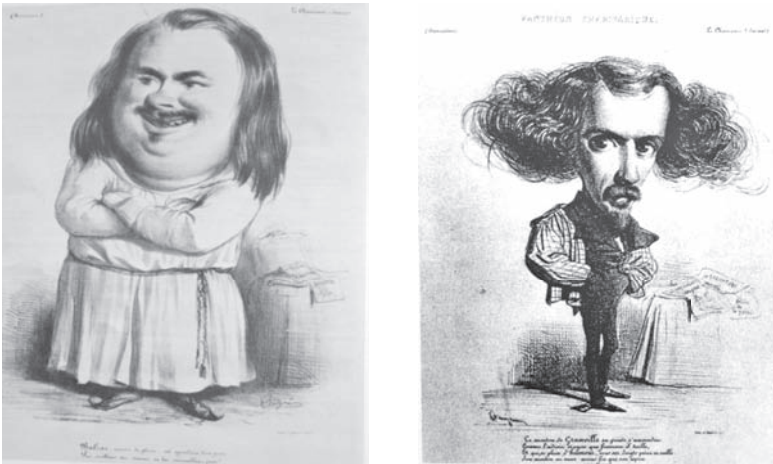


Fig. 8.

À gauche : Benjamin Roubaud, Portrait-charge de Balzac, *Panthéon charivarique*, *Le Charivari*, 12 octobre 1838. Lithographie. À droite : Benjamin Roubaud, Portrait-charge de Grandville, *Panthéon charivarique*, *Le Charivari*, 25 janvier 1839. Lithographie. Collection particulière.

Or c'est précisément à ce type de portrait-charge que Bixiou se livre aux dépens du caissier Saillard, du clan Baudoyer : « Bixiou avait fait la charge du caissier en mettant une tête et une perruque sur le haut d'un œuf et deux petites jambes dessous, avec cette inscription : "Né pour payer et recevoir sans jamais commettre d'erreurs. Un peu plus de bonheur, il eût été garçon à la Banque de France ; un peu plus d'ambition, il était remercié"<sup>32</sup>. » Et Bixiou a un émule, Balzac lui-même, qui, à l'instar de Roubaud, fait du rival de Rabourdin un hydrocéphale : « Isidore était un homme âgé de trente-sept ans, grand et gros, qui transpirait facilement, et dont la tête ressemblait à celle d'un hydrocéphale<sup>33</sup>. » À première vue, avec ces grands hommes devenus petits et gros, le *Panthéon charivarique* par Benjamin le bien nommé, et qui se nomme tel, vise à montrer que, sous le règne du roi-citoyen et de la « paix à tout prix », en deuil de la gloire napoléonienne (et Louis-Philippe en est conscient qui fait ériger, en 1833, sur la colonne Vendôme, la statue de Napoléon par Seurre), les héros sont devenus des marmots – et si Rabourdin succombe aux petits, c'est qu'il n'était pas grand, supérieur seulement – et des zéros tout ronds (ce n'est peut-être pas un hasard si c'est un caissier qui fait les frais de la charge de Bixiou) : ainsi, Thiers, fervent nostalgique de Napoléon, reçoit dans *Le Charivari* le titre de ministre « Deux-Sixièmes ». Mais, plus radicalement, ce que ce *Panthéon* met en lumière, c'est la fin, après celui du roi, du double corps de l'homme illustre, sous le vent de la Terreur à tête de Méduse et de son rire, la blague, qui met à mort et à plat : l'on notera en effet que les grands hommes sont moins rapetissés que raccourcis, et les grandes têtes moins grossies qu'aplaties. Le corps glorieux trépassé, reste le corps honteux tassé : les grandes têtes sont devenues plates et grasses têtes. L'on comprend alors pourquoi Bixiou, parodiant à défaut de Pyrame Talma, si cher à Napoléon, chante la chute des illustres têtes :

« Nous vivons dans un temps où rien n'étonne. (*Il se drape comme Talma*).  
*Vous avez vu tomber les plus illustres têtes,*  
*Et vous vous étonnez, insensés que vous êtes !*

de trouver une cause de ce genre à la faveur d'un homme ? Mon Baudoyer est trop bête pour réussir par des moyens semblables ! Agrérez mon compliment, messieurs, vous êtes sous un illustre chef. » (*Il sort*),

devant un Poiret, « poiré », blagué, médusé, qui n'y voit goutte :

<sup>29</sup> *Les Employés*, éd. citée, p. 1086.

<sup>30</sup> Voir le catalogue de l'exposition de la Maison de Balzac (31 mai-31 août 1988) par Valérie Guillaume et Ségolène Le Men : *Benjamin Roubaud et le « Panthéon charivarique »*, Paris, Paris-Musées, 1988.

<sup>31</sup> C'est ainsi que Roubaud se définit et se représente lui-même, dans la planche finale du 6 juin 1842.

<sup>32</sup> *Les Employés*, éd. citée, p. 931-932.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 940.

POIRET

[...] Qu'est-ce qu'il veut dire avec ses têtes tombées ?

PHELLION

Il avance légèrement des choses hasardées.

FLEURY

Dites-donc [...] qu'il blague<sup>34</sup> !

S'affirme ainsi dans *Les Employés* non une baisse de régime – du grand homme au petit – mais un changement de régime : l'on passe de l'homme illustre, au double corps, que l'on révère, dont on s'approche sans le toucher, et qui se tient à distance, à la célébrité que l'on fréquente, que l'on touche et qui, littéralement, se répand. Bref, l'on passe de l'homme illustre à l'illustration. Mais tout l'intérêt de la réflexion tient au fait qu'en médiologue avant l'heure, Balzac allie message et medium : cette fin de l'homme illustre, ce passage du grand au gras et au plat sous l'effet de la blague, ce rire de la moderne Terreur qui aplatit et pétrifie, ne pouvait s'accomplir que par la lithographie, ce dessin sur pierre au crayon gras et à plat. L'on a bien affaire ici à la dénonciation d'une révolution autant philosophique qu'historique, d'un « malaise dans la civilisation » : la maladie de la pierre, qui atteint son acmé dans le roman bien nommé *Pierre Grassou* (1839) !, où le personnage éponyme, peintre pour bourgeois, et prince de la médiocratie, se voit commander par Louis-Philippe des toiles pour la galerie des Batailles du musée de Versailles, inauguré à l'occasion du mariage du duc d'Orléans le 10 juin 1837, où il s'agit pour le roi en mal de double corps de s'inscrire dans la lignée de ceux qui l'incarnent absolument, Henri IV et Louis XIV<sup>35</sup>. Aussi, en 1846, Horace Vernet, le peintre des batailles napoléoniennes choisi et pour cause comme peintre officiel de la monarchie de Juillet, l'immortalisera-t-il devant la grille du château de Versailles, entouré de ses cinq fils, monté sur le cheval blanc d'Henri IV, avec en perspective la statue équestre de Louis XIV, érigée dans la cour d'honneur du château pour l'événement : élévation vaine au double corps puisque *Les Guêpes* de 1847 lui opposeront une caricature où la lignée est littéralement alignée et de dos. Le soleil de juillet a rendez-vous avec la lune : n'est pas Roi Soleil qui veut. La maladie de la pierre, ce mal qui répand la Terreur, a définitivement frappé.

Et, à travers l'illustration, ce n'est pas seulement une crise de la représentation politique qui est mise au jour, mais aussi une crise de la poétique de la représentation. Avec la Terreur Méduse sans au-delà mais avec à-plat et son rire, la blague pleine de vide qui ne renvoie qu'à elle-même, plus de représentation mimétique ni sémiotique possible. La pierre lithographique, son medium, pierre plate qui aplatit, est pierre tombale aux dessins illisibles, à l'image de « l'arabesque

<sup>34</sup> *Les Employés*, éd. citée, p. 1077.

<sup>35</sup> Voir Thomas W. Gaethgens, « Le musée historique de Versailles », dans *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora dir., Paris, Gallimard, « Quarto », t. II, 1997, p. 1781-1801.

imaginaire<sup>36</sup>» que décrit dans l'air un colonel Chabert « stupide » c'est-à-dire pétrifié, médusé, pareille à « ces fantaisies que les peintres s'amuse à dessiner au bas de leurs pierres lithographiques<sup>37</sup>. » Et, dès lors, c'est aussi la figure de l'*auctor* qui est menacée, témoin la préface en quête d'auteur de *La Peau de chagrin*, roman de 1830 placé sous le signe de l'échafaud – « 1830 » a bien « consommé l'œuvre de 1793 ». Mais si l'illustration met en lumière la maladie de la pierre, elle est peut-être aussi ce par quoi l'*auctor* menacé trouve son *ethos*...

### *Ethos et Éros*

Outre l'édition illustrée de *La Peau de chagrin* de 1838, avec gravures sur acier dans le texte, c'est l'édition Chlendowski des *Petites Misères de la vie conjugale* (1846), où point de vue masculin et point de vue féminin se conjuguent, qui, avec ses gravures sur bois dans le texte, instaure un véritable jeu entre texte et image, dont l'enjeu pourrait bien avoir affaire avec la restauration, la reconfiguration de la figure menacée de l'*auctor*.

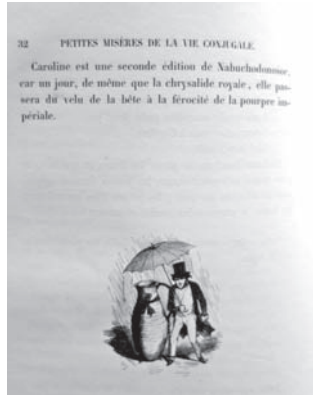
Cette édition illustrée par Bertall avait été précédée par une autre, écrite uniquement du point de vue masculin et illustrée par Gavarni, intitulée *Paris Marié*, publiée en 1845 chez Hetzel dans la collection « Petit tableau de Paris ». La page de titre précisait : « Commenté par Gavarni » ; commentaire, l'illustration s'affirmait ainsi non secondaire ni même complémentaire du texte mais texte à part entière. Avec l'édition Chlendowski, l'image se fait non plus seulement commentaire mais commanditaire du texte, comme le suggère dans ses *Souvenirs intimes* Bertall, à qui Balzac a donné des « l<sup>38</sup> » !

L'on s'arrêtera sur le chapitre « Les Découvertes » de la partie « masculine » de l'ouvrage, où le malheureux Adolphe découvre après quelques mois de mariage la véritable nature de sa chère Caroline, lors d'une partie de Sphinx, jeu de société qui consiste à deviner un mot à partir de diverses définitions périphrastiques lancées par les participants. En l'occurrence, il s'agit de deviner le mot « mal » et Caroline s'est risquée à un « je l'aime légitime » et « dans mon lit », introduisant dans la société très collet-monté de la bourgeoise Mme Deschars « mâle » et malaise. Et le chapitre, comme la soirée, se conclut par ce constat : « Vous renoncez à éclairer votre femme », et se clôt par un cul-de-lampe figurant Adolphe enchaîné à une énorme cruche qu'il protège avec ce qui, à première vue, apparaît comme une ombrelle:

<sup>36</sup> *Le Colonel Chabert*, édition établie par Pierre Barbéris, *CH*, t. III, p. 372.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>38</sup> « Mon petit, me dit-il, je fais un livre pour vous » (l'ensemble du texte a été reproduit par Roger Pierrot : « Les *Souvenirs intimes* de Bertall », *Le Courrier balzacien*, n° 58, 1995, p. 29-38. La citation en question se situe p. 32). Bertall est le pseudonyme anagrammatique du prénom de Charles-Albert d'Arnoux, que Balzac aurait allégé d'un second « l » : « [...] avec deux l, ajouta-t-il en souriant, on ne prend que mieux son essor. » (p. 32).



**Fig. 9.**  
Bertall, Cul-de-lampe du chapitre « Les Découvertes »,  
*Petites Misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski,  
1846. Gravure sur bois. Collection particulière.

Tout l'intérêt du passage tient à son double niveau de lecture: le jeu entre ce texte-ci et cette image-là se double d'une réflexion sur le rapport entre texte et illustration en soi. En effet, si Adolphe renonce à « éclairer » sa femme que l'image met sous l'ombrelle et le boisseau, en revanche l'illustration, un cul-de-lampe de surcroît, pourrait bien, selon l'étymologie, éclairer le texte, mieux, tout à la fois s'en libérer et s'y allier, et illuminer. Mais de l'illustration à l'illumination, il faut franchir le pas.

Cette fin de chapitre saute littéralement aux yeux par la présence massive d'une image verbale, en l'occurrence une métaphore filée que rien dans le contexte (au sens de « cotexte ») ne laissait attendre : « Caroline est une seconde édition de Nabuchodonosor car un jour, de même que la chrysalide royale, elle passera du velu de la bête à la férocité de la pourpre impériale. » Rien ? C'est occulter la planche hors-texte qui précède, chargée d'illustrer le jeu du Sphinx : elle permet en effet de visualiser tous les homonymes du mot « mal », par une association entre le mot et la chose, en une véritable « leçon de choses » :



**Fig. 10.**  
Bertall, « Mal », planche hors-texte pour le chapitre  
« Les Découvertes », *Petites Misères de la vie conjugale*,  
Paris, Chlendowski, 1846. Gravure sur bois.  
Collection particulière.

Et, précisément, en haut de l'illustration, l'on remarque un insecte épinglé, qui fait de cette planche une planche entomologique. Le « sphinx », cette créature



ailée, est dès lors à chercher moins du côté d'Œdipe que de celui de Psyché : il s'agit d'un papillon. S'éclairent ainsi l'image verbale de la « chrysalide royale » comme sa métamorphose impériale et brutale, si l'on se souvient qu'au premier rang des papillons de nuit, trône le sphinx à tête de mort, source non de supplices mais de délices pour l'entomologiste. L'illustration n'est pas à la remorque du texte mais à son origine ; c'est elle qui engendre l'image verbale et son développement : elle a en quelque sorte fonction génésique.

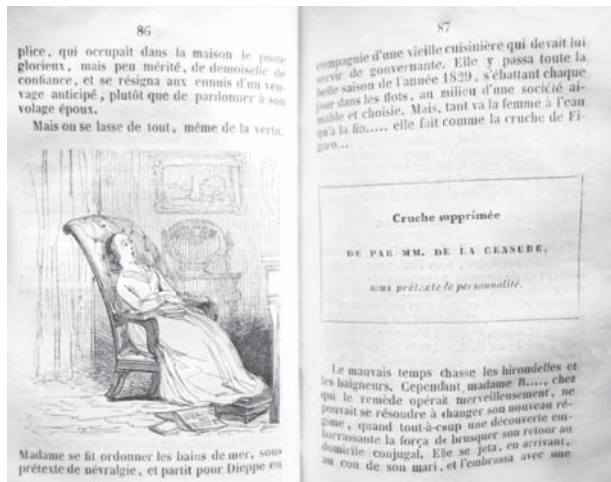
En effet, la présence de la cruche dans le cul-de-lampe fait surgir une image verbale cette fois absente du texte ; si Caroline y est dite « bête », velue ou non, elle l'est au sens propre mais aussi, grâce à l'image, au sens véritablement « figuré » : privée de l'intelligence des situations, elle est littéralement « cruche », et le mari à elle attachée, un galérien du mariage. Cruche à double fond, puisque, avec son ombrelle qui, à y regarder de près, s'avère moins parasol que parapluie, s'opère un phénomène d'intertextualité et d'intericonicité : l'image convoque la fable des femmes sans précaution, *La Laitière et le pot au lait*, de La Fontaine, et, surtout, son conte licencieux intitulé précisément *La Cruche*, associés au proverbe fameux : « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse », mais aussi le tableau qu'ils ont inspiré à Greuze, *La Cruche cassée* (1771) ; l'on comprend qu'Adolphe doit protéger de son parapluie cette « mâle-adroite » cruche : placé ainsi en fin de chapitre, le cul-de-lampe fait plus que convoquer un texte, il en assume la fonction, en l'occurrence celui d'une moralité. Mieux, par une opération cette fois, osons le mot, d'« intericonotextualité », l'illustration ne convoque pas seulement tel texte ou telle image mais, édité par Aubert, un type de publication périodique illustrée, *La Lanterne magique* (1842-1843) qui, sur le modèle du dispositif auquel elle emprunte son titre, allie nécessairement texte et image – le montreur de lanterne magique est aussi le conteur –, et propose, entre autres séries, celle des « Proverbes en actions » :



**Fig. 11.** Victor Adam, « Chacun son métier, les vaches sont bien gardées », série *Proverbes en actions*, *La Lanterne magique*, Paris, Aubert, 1842-1843. Lithographie. Collection particulière.

Ainsi, si l'illustration donne du mariage l'image de travaux forcés, en revanche, dans son fonctionnement, elle met en lumière l'alliance obligée du texte et de l'image que suppose ce nouveau genre qu'est le livre non « avec illustrations », mais illustré.

L'on n'en a néanmoins pas fini avec cette cruche, à plusieurs fonds. À vrai dire, c'est une double opération d'« intericonotextualité » qu'elle met en place : elle renvoie autant au proverbe qu'à sa parodie par Beaumarchais dans *Le Mariage de Figaro*, où Bazile termine ce que Figaro a commencé – « *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin...* » – par cette chute, à tous égards : « Elle s'emplit<sup>39</sup> » ! Si le parapluie d'Adolphe n'est pas parasol, assurément il est parachute ! Or cette réplique de Bazile est reprise sous forme de vignette en 1841 dans une *Physiologie*, type de publication lancée également par Aubert et nécessairement illustrée, la *Physiologie du prédestiné*, à propos d'une femme mariée qui a contracté aux bains de mer, auprès d'un maître nageur particulièrement attentif, un « mal de mère », figuré, et sitôt censuré pour outrage aux bonnes mœurs, ainsi :



**Fig. 12.**  
*Physiologie du prédestiné...*,  
Paris, Bocquet, 1841.  
Vignettes sur bois de  
J. Gagniet. Collection  
particulière.

S'opère alors un triple phénomène d'« intericonotextualité », puisque le titre de cette *Physiologie du prédestiné. Considérations biscornues par une tête sans cornes* fait référence à l'invention par Balzac, dans sa *Physiologie du mariage* de 1829, des « prédestinés »... au cocuage, bientôt « minotaurisés » et s'ouvre par cette lettrine de Gagniet, un « B » Balzac, accompagné de sa *Physiologie du mariage* : « "B" alzac, le grand Balzac, ou plutôt le gros Balzac a consacré un chapitre aux maris qui, à raison de leur caractère ou de leurs fonctions, lui paraissent plus particulièrement et plus fatalement voués que le commun des martyrs à certaine mésaventure conjugale<sup>40</sup> » :

<sup>39</sup> À l'acte I, scène XI.



**Fig. 13.**  
J. Gagniet, Lettrine du premier chapitre de la *Physiologie du prédestiné*, Paris, Bocquet, 1841.  
Gravure sur bois. Collection particulière.

Or 1829 – et l’on notera que l’épisode des « bains de mère » est explicitement daté de cette année-là ! (fig. 12) –, c’est aussi l’année de la création de *La Silhouette* par, entre autres, l’auteur de la fameuse « CRUCHE. / Dont les Jésuites se servaient pour leurs approvisionnementns » (citée plus haut), « supprimée de par MM. de la censure », non, à la différence de la vignette de la *Physiologie*, pour outrage aux bonnes mœurs, mais pour outrage à la personne du roi : l’on est dès lors invité à voir dans la cruche physiologique une allusion à la cruche politique, et l’on comprend pourquoi, en retour, après le chapitre « Les Découvertes », Balzac peut consacrer un chapitre au « Jésuitisme des femmes » ! Assurément, *La Silhouette* est le lieu où il avait appris à penser la relation entre texte et image...

Ainsi, la cruche était bien un Nabuchodonosor sans fond et, par elle, l’illustration se fait non enluminure mais illumination. Et ce qui se joue avec cette cruche exemplaire malgré elle, c’est la possibilité de penser le lien entre la *Physiologie du mariage*, que Balzac souhaitait illustrée<sup>41</sup>, et les *Petites Misères de la vie conjugale*, non à partir de leur évidente thématique commune mais du jeu entre texte et image, et du mode de lecture qu’il engendre : il en va aussi de l’engendrement de l’auctor.

Dans les *Petites Misères de la vie conjugale* de 1846, le *conjungo* non seulement entre Caroline et Adolphe mais entre point de vue masculin et point de vue féminin, à l’origine d’une « Seconde Préface », permet à Balzac de définir aussi la conjugaison entre écrivain et illustrateur, entre texte et image<sup>42</sup> :

<sup>40</sup> *Physiologie du prédestiné...*, Paris, Bocquet, 1841, p. 8. Est fait ici allusion à la « Méditation V. Des prédestinés » de la *Physiologie du mariage*.

<sup>41</sup> Il l’écrit à Mme Hanska dans ses lettres du 11 [décembre] 1843 et du [10 février] 1844 (*Lettres à Madame Hanska*, éd. citée, t. I, p. 746 et 805).

<sup>42</sup> Voir Ségolène Le Men, « Balzac, Gavarni, Bertall et les *Petites Misères de la vie conjugale* », art. cité, p. 31, qui insiste plutôt sur l’antithèse.

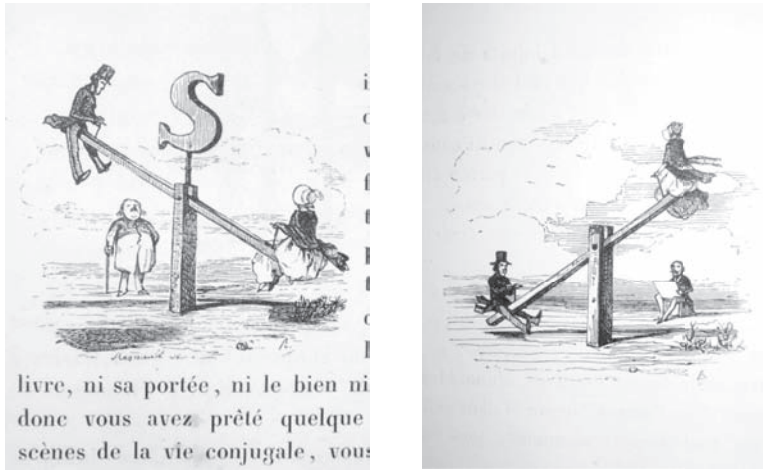


Fig. 14.

Bertall, Lettrine (avec, à gauche, Balzac, du côté du texte et du masculin) et Cul-de-lampe (avec, à droite, Bertall, du côté de l'image et du féminin) pour la « Seconde Préface » des *Petites Misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski, 1846. Gravures sur bois. Collection particulière.

et, partant, cette nouvelle entité, le livre illustré : de même que le mariage n'est ni juxtaposition ni confusion de deux personnes, mais ce troisième terme – sacrement ou institution – qui les subsume et permet leur union, tout à la fois liaison et distinction, de même, le livre illustré n'est à concevoir ni comme addition du texte et de l'image ni comme leur « mixage », mais bien comme un « tiers livre », non vague entre-deux mais vrai « tiers état ». L'affiche de lancement de l'ouvrage (troisième état précisément d'un même dessin<sup>43</sup>), avec le pauvre âne de mari croulant sous le fardeau de sa féminine monture et harcelé par l'enfant, est instructive à cet égard : elle fait signe vers la représentation des trois ordres, *le* clergé, *la* noblesse et le tiers-état<sup>44</sup>, dont il ne viendrait à personne l'idée qu'il serait une sorte de mélange des deux autres – il est bien d'un autre ordre ! Le livre illustré est donc non point un hybride mais un « androgyne », selon la formule de Balzac lui-même dans cette Seconde Préface<sup>45</sup>, « troisième sexe » à part entière qui, certes, participe des deux autres mais les subsume : l'on se souvient en effet que, dans le texte originel sur l'androgyne originel, *Le Banquet*, Platon associe le masculin au soleil, le féminin à la terre, l'androgyne à la lune, dont l'on ne saurait faire un improbable alliage entre soleil et terre. La réminiscence platonicienne n'est pas fortuite et revêt ici une importance majeure.

<sup>43</sup> Elle reprend la planche intitulée « Les travaux forcés », placée en regard de la Préface de la première partie, elle-même déclinée en en-tête du chapitre du même nom.

<sup>44</sup> Référence rappelée par Ségolène Le Men, dans une perspective politique (art. cité, p. 41).

<sup>45</sup> *Petites Misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski, 1846, p. 194. Ségolène Le Men retient dans le « mythe androgyne », « mythe du livre illustré romantique », la synthèse du temps et de l'espace (art. cité, p. 32).

Balzac sait bien en effet que, si le texte peut exprimer et l'universel et l'individuel, l'image, en revanche, ne peut figurer que l'individuel et le particulier (c'est pourquoi Flaubert, lui, refusera l'illustration de ses œuvres): par là-même, le mode de lecture du livre illustré et, en l'occurrence, des *Petites Misères de la vie conjugale*, qui repose sur un va-et-vient constant entre texte et image, implique aussi ledit entre l'universel, réservé au textuel, et l'individuel, réservé au visuel, entre l'un et le multiple. Et ce qui est vrai entre texte et image dans les *Petites Misères* l'est aussi entre la *Physiologie du mariage*, en définitive sans illustrations, et les *Petites Misères* illustrées: l'on comprend pourquoi Balzac définit le lien entre les deux œuvres comme celui de la Théorie – de l'ordre de l'universel –, et du Fait – de l'ordre de l'individuel<sup>46</sup>. Mais, de même qu'il avait su associer dans *Les Employés* message et medium, de même la force de sa réflexion sur l'illustration, à travers les *Petites Misères* et la *Physiologie du mariage*, tient à sa capacité à articuler le sujet même de ces œuvres, l'Amour, Éros, qui ouvre l'édition Chlendowski en petit diable espiègle, vidant avec abondance sa corn(u)e de petites misères, et le mode de lecture induit par la relation entre texte et image.



**Fig. 15.** Bertall, Cul-de-lampe de la « Préface où chacun retrouvera ses impressions de mariage », *Petites Misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski, 1846. Gravure sur bois. Collection particulière.

En effet, ce perpétuel aller-retour entre texte et image, entre universel et individuel, un et multiple, qui définit la lecture du livre illustré, c'est la définition même, selon le discours de Diotime dans *Le Banquet* de Platon, de la nature d'Éros, le Désir, véritable agent de liaison. Dépenaillé, il tient de sa mère Pauvreté, mais, rusé, il tient tout autant de son père Expédient, et fait ainsi figure de tiers, d'intermédiaire. Coureur effréné, il court non après les jupons mais après les informations que les dieux transmettent aux hommes et réciproquement, et se pose en parfait médiateur. Mais sa mission suprême consiste à relier le monde des Idées au monde des images,

<sup>46</sup> Dans l'avant-dernier chapitre des *Petites Misères de la vie conjugale*, « Ultima ratio », éd. citée, p. 376.

des apparences, le monde de l'Un à celui du multiple, bref de « mettre en liaison le Tout avec lui-même » : en ce sens, il est le « démon » grec, non démoniaque, mais démonique ; il n'est plus seulement l'intermédiaire ou le médiateur, mais la figure même de la médiation, de l'articulation entre l'Un et le multiple, soit la figure même de la dialectique, c'est-à-dire pour Platon, de la philosophie. C'est bien pourquoi Éros, l'Amour, le Désir, est dit philosophe et Socrate en train de philosopher, en délire et en désir : la dialectique platonicienne, la philosophie même, est dès lors une érotique. Aussi, animé du même mouvement, du texte à l'image, de l'un au multiple et *vice-versa*, le mode de lecture des *Petites Misères* illustrées, – comme celui de la lecture couplée de la *Physiologie du mariage* (qui eût dû être illustrée) et des *Petites Misères* – relève-t-il de cette dialectique, de cette philosophie, de cette érotique : l'on ne manquera pas de remarquer que, dans la version illustrée de 1845, les *Petites Misères* s'intitulent *Philosophie de la vie conjugale* et que la *Physiologie du mariage* a pour sous-titre « *Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal* ».

Ce qui dès lors pourrait se jouer ici, c'est rien de moins que la constitution de la figure encore sans figure, ou la reconstitution de la figure défigurée de l'*auctor*, la constitution de son *ethos* en Éros, ce « démon », incarnation de la relation dialectique entre l'Un et le multiple, bref ce philosophe, ce Socrate nommé désir. Éclairante à tous égards, la dernière planche des *Petites Misères* qui illustre l'idée et la moralité qu'il n'y a de ménages heureux qu'à quatre :



**Fig. 16.** Bertall, « Moralité », planche hors-texte pour le dernier chapitre « Commentaire où on explique la felichitta des finale », *Petites Misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski, 1846. Gravure sur bois. Collection particulière.

Si l'on peut lire cette planche en trois temps – union, tension, séparation – la partie carrée induit aussi une lecture inspirée du carré sémiotique et invite à poser, de gauche à droite et de haut en bas, non point une concurrence mais une équivalence entre Éros en son char et l'angelot joufflu en son manchon, entre ledit angelot et l'illustrateur Bertall, entre l'illustrateur Bertall et le diable, et entre le diable et Éros (et, si on adopte la lecture diagonale, entre Éros en son char et l'illustrateur Bertall,

et entre l'angelot et le diable). L'on a vu en effet qu'Éros était bien un « démon », sinon démoniaque du moins démonique, un bon petit diable en somme qui ne désunit pas mais relie, et qui, en l'occurrence, est aussi l'illustrateur Bertall et l'angelot à manchon, où l'on aura reconnu Balzac en personne ! L'on assiste donc bien ici à la naissance de la figure, de l'*ethos* de l'*auctor* en Éros, et un *auctor* tout à la fois écrivain et illustrateur. Et cette fin de partie invite à relire la fin de la *Physiologie du mariage* et à découvrir l'identité d'un auteur encore sans identité, un « jeune célibataire ». Auteur d'une *Physiologie* qui porte le sous-titre et cartésien et cousinien appelé plus haut, ce philosophe pourrait bien avoir affaire avec le démonique dialecticien Éros, avec Socrate philosophe habité par son « démon », en délire et en désir : il est en effet tacitement amoureux de sa lectrice, femme-auteur qui, par une savante mise en abyme, lui offre l'histoire d'un philosophe amoureux d'une femme elle-même auteur-conteur, la belle orientale Fatmé. Prend alors tout son sens la déclaration, dans tous les sens du terme : « Je me vante, comme Socrate, sans être aussi sage que lui, de ne connaître que l'amour<sup>47</sup>. » Cette constitution de l'*auctor*, écrivain et illustrateur, en Éros trouve confirmation dans la lettre fameuse à Mme Hanska du 26 octobre 1834, où Balzac présente le dessein et le dessin de sa future *Comédie humaine*, palais à trois étages : les *Études de mœurs*, consacrées aux effets sociaux, les *Études philosophiques*, aux causes de ces effets, et les *Études analytiques* – dont font partie la *Physiologie du mariage* et, plus tard, les *Petites Misères* –, aux « principes », et « les principes, c'est l'auteur ». Or Balzac lui donne un visage : « et sur les bases de ce palais, moi *enfant et rieur*, j'aurai tracé l'immense arabesque des *Cent Contes drolatiques*. » Cet *auteur*, enfant et rieur au geste de caricaturiste, a tout de l'*auctor*, écrivain et illustrateur, constitué en Éros, ce philosophe fin dialecticien qui, par l'arabesque, unit et relie l'Un au multiple. Et, en l'occurrence, cette arabesque, cette ligne tout orientale, relie bien cette lettre à la fin de la *Physiologie du mariage* (elle-même liée à celle des *Petites Misères*) où se dessine la figure de l'auteur en Éros amoureux de Fatmé. Mais parce que cette Fatmé, on l'a vu, est aussi femme-auteur-conteur, elle a tout de Schéhérazade : aussi, ce qui est en jeu ici, est-ce l'avènement de l'*auctor* en Éros, Désir et Désirant, mais aussi en Fatmé-Schéhérazade, Désirée. L'on saisit pourquoi, en retour, dans la lettre à Mme Hanska, l'« *enfant et rieur* » entend se faire l'auteur des « *Mille et une Nuits de l'Occident* » !

Par l'assimilation inédite entre message, medium illustré et mode de lecture dudit, sont donc scellées les noces d'*ethos* et d'Éros et célébrées la naissance ou la renaissance d'un *auctor* en Désir et Désirant, mais aussi, nouvelle Schéhérazade, en Désirable et Désiré. *Ultima ratio*, est ainsi fait pièce à la maladie de la pierre lithographique, ce mal qui répand la Terreur : c'est bien par l'arabesque de son frontispice – le moulinet du caporal Trim à propos du mariage dans le *Tristram Shandy* de Sterne – que le roman placé sous le signe de l'échafaud et du désir

<sup>47</sup> *Physiologie du mariage*, CH, t. XI, p. 920.

mortifère, *La Peau de chagrin*, à la préface en quête d'auteur, est relié à la *Physiologie du mariage* et aux *Petites Misères*, placées, elles, sous les auspices d'un nouvel auctor-Éros, le désir salutaire. Et l'arabesque a plus d'un tour et détour : si le jeu entre texte et illustration implique constitution ou reconstitution de la figure de l'auctor, elle implique aussi restauration de la représentation, ou, plutôt, instauration d'une autre conception de la représentation, selon une nouvelle alliance entre poétique et pragmatique.

### *Du style au stylet*

La figure de l'auctor en Éros, ce *putto* rieur qui trace l'« immense arabesque des *Cent Contes drolatiques* », réunit écrivain et illustrateur, on l'a vu, mais pas n'importe quel illustrateur. Cet « *enfant et rieur* », qui dessine des arabesques, fait aussi signe vers le gamin de Paris, caricaturiste né, qui trace au crayon sur les murs moult fantaisies – toute représentation ou signification suspendue – dont, et pour cause, la fameuse blague-poire, témoin, par une sorte d'effet de miroir, la caricature lithographiée d'Auguste Bouquet, parue dans *La Caricature* du 17 janvier 1833 :



**Fig. 17.**  
Auguste Bouquet, « *Voulez-vous aller faire vos ordures plus loin, polissons !* », *La Caricature*, 17 janvier 1833. Lithographie. Collection particulière.

Dans le prospectus du même journal, l'on s'en souvient, Balzac associait déjà arabesque et caricature écrite et dessinée : « Les peintures de mœurs parisiennes, arabesques délicates, dont les journaux sont souvent ornés, nous ont suggéré de réunir des caricatures écrites à des caricatures lithographiées. »

Si le gamin de Paris constitue une figure privilégiée du caricaturiste, c'est qu'il est, dans tous les sens du terme, l'homme du « trait », des lazzi comme des graffiti. Tout énergie concentrée prête à se déployer, il est ce petit qui fait de gros effets et de gros dégâts, et que la portière chasse à grand fracas : « *Voulez-vous faire vos ordures plus loin, polissons !* » Ligne sinueuse et harmonieuse qui relie, l'arabesque avec lui est d'abord expression et explosion d'énergie. L'on comprend alors pourquoi cet Éros gamin de Paris, figure de l'auctor, la trace sur « les bases » de la future *Comédie humaine* : Balzac entend en effet donner pour fondement à sa métaphysique des



mœurs – qui se déploie au faite de son « palais », dans les *Études analytiques*, dont font partie la *Physiologie du mariage* et les *Petites Misères de la vie conjugale* où l'*auktor* a pris naissance – une physique des forces : chacun possède un capital d'énergie, de fluide vital, qu'il peut soit conserver, et vivre centenaire, soit prodiguer, et mourir trentenaire, soit dépenser productivement pour ne pas vivre valétudinaire.

C'est alors que se produit une « improbable rencontre<sup>48</sup> » entre Balzac et l'historien de l'art Aby Warburg. En effet, à la différence de Winckelmann qui y voit harmonie, mesure apollinienne et immobilité marmoréenne, Warburg perçoit dans la sculpture grecque et la peinture de la Renaissance italienne, qui s'en inspire, le théâtre de la démesure et de la danse dionysiaques, la manifestation de l'homme en mouvement, de l'homme en action, de l'*energeia* grecque, dont l'arabesque serait l'expression privilégiée<sup>49</sup>. L'on pressent bien la parenté avec l'arabesque balzacienne, dessinée par l'*auktor*, Éros gamin de Paris caricaturiste, explosion d'une énergie, qui, selon la *Théorie de la démarche* (1833), trouve à se manifester dans le *primum movens* de toute vie, sociale ou non, le mouvement précisément :

[...] je décidai que l'homme pouvait projeter en dehors de lui-même, par tous les actes dus à son mouvement, une quantité de force qui devait produire un effet quelconque dans sa sphère d'activité.

[...]

Pour moi, dès lors, le MOUVEMENT comprit la Pensée, action la plus pure de l'être humain ; le Verbe, traduction de ses pensées ; puis la Démarche et le Geste, accomplissement plus ou moins passionné du Verbe<sup>50</sup>.

L'on conçoit alors pourquoi l'histoire des mœurs que, dans tous les sens du terme, « projette » le romancier ne peut être qu'une histoire des mœurs *en action*.

Or, dans une note du 29 septembre 1890 intitulée « Attribution du mouvement<sup>51</sup> », Warburg souligne que, dans la sculpture grecque et sa « belle infidèle », la peinture italienne de la Renaissance, l'expression du mouvement, lié à l'*energeia*, tient moins à l'art du créateur qu'au regard du récepteur. Il est moins affaire de représentation par l'artiste que de création par le spectateur, par le lecteur aussi. L'on ne s'étonnera donc pas que ce soit dans la *Physiologie du mariage* où prend figure l'*auktor* Éros, gamin de Paris maître *ès arabesques* et où, pour la première fois dans *La Comédie humaine*, Balzac formule son énergétique, qu'il risque aussi cette formule : « Lire, c'est créer peut-être à deux<sup>52</sup>. » Mais, chez Warburg, il n'est pas seulement question d'« attribution du mouvement » *par* le spectateur, mais de communication du mouvement *au* spectateur : il s'agit pour le poète – sculpteur,

48 Titre du film de Laurent Canches : *L'improbable Rencontre : Balzac Rodin*, 2010.

49 Voir Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 1998, notamment le chapitre : « Florence I. La circulation des mobiles ».

50 *Théorie de la démarche*, CH, t. XII, p. 270.

51 Citée par Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 81.

52 *Op. cit.*, p. 1019.

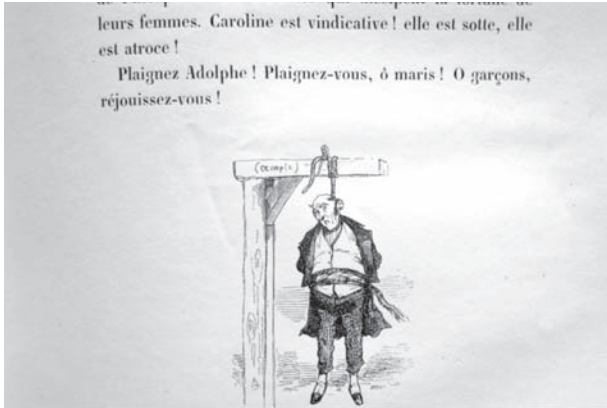
peintre ou romancier – non plus tant de représenter le mouvement que de faire faire mouvement. Dès lors, sa manifestation privilégiée, l'arabesque, ne relève ni d'une esthétique ni d'une poétique, mais d'une pragmatique, celle-là même du gamin de Paris caricaturiste dont le tracé arabesque n'est pas tant facteur de représentation que fauteur d'*émotion*, c'est-à-dire aussi d'émeute, voire de révolution – la portière de Bouquet ne s'y trompe pas (fig. 17). C'est dans ce déplacement que s'offre à Balzac la possibilité d'un dépassement de la maladie de la pierre lithographique, qui met à mal et *mimesis* et *semiosis*, et que s'opère une relecture des *Employés* où elle s'est déployée.

En effet, Bixiou le blagueur caricaturiste n'en reste pas à la pierre lithographique mortifère, instrument de la Terreur à tête de Méduse qui met à mort et à plat représentation et signification. À la fin du roman, il ne coupe plus les « *illustres têtes* » mais les boutons de Poiret, avec ce commentaire :

J'ai voulu graver dans votre cerveau la plus vivante image possible du Gouvernement constitutionnel [...]. J'ai pris la manière parabolique des Sauvages. (Écoutez !) Pendant que les ministres établissent à la Chambre des colloques à peu près aussi concluants, aussi utiles que le nôtre, l'Administration coupe des boutons aux contribuables<sup>53</sup>.

Il se pourrait bien que cette « manière parabolique » ait à voir avec l'arabesque du gamin de Paris, qui fait faire mouvement et soulèvement. En effet, comme l'arabesque, la parabole désigne un dessin, une courbe qui relie, mais elle signifie en outre une parole qui agit : elle appartient à la rhétorique ancienne, art de l'argumentation, fondé sur une logique du vraisemblable. Chez Aristote, la parabole constitue, avec la fable, l'une des modalités de l'*exemplum* à valeur illustrative, équivalent de l'induction logique, qui va au général par le particulier. C'est dire que la parabole ne ressortit pas à l'*elocutio*, domaine des figures dites de rhétorique, mais à l'*inventio*, lieu des catégories logiques : elle ne relève donc pas de l'ornement mais du raisonnement. Or, dans la rhétorique ancienne, argumentation et action vont de pair, la rhétorique est une pragmatique : à la différence de la poétique, la rhétorique ne régit pas la représentation des faits mais la production des effets. Il ne s'agit donc pas tant, par la parabole, exemple à valeur illustrative, de « donner » un exemple que de « faire » un exemple. À la vue et à l'écoute de la parabole des boutons coupés de Poiret, nul ne s'aviserait plus de jouer le jeu de l'administration. Et c'est dans les *Petites Misères de la vie conjugale* que l'enjeu de la parabole éclate : le chapitre susdit consacré au « Jésuitisme des femmes » s'achève sur une illustration présentée, par un véritable phénomène de « réflexion », comme un exemple à valeur illustrative, qui « fait » exemple :

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 1110.



**Fig. 18.**

Bertall, Cul-de-lampe du chapitre « Jésuitisme des femmes », *Petites Misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski, 1846.

Gravure sur bois. Collection particulière.

Comme Poiret, Adolphe ne se laissera plus prendre ni pendre. La parabole, l'exemple à valeur illustrative, l'illustration, fait littéralement impression et met en action. Pour la première fois Poiret comprend Bixiou – « POIRET, *qui comprend* / « Je ne regrette plus mes boutons. » –, un Bixiou non plus lithographe, porteur de la maladie de la pierre qui pétrifie, mais graveur d'une « vivante image », qui vivifie. Avec la parabole, articulée à l'arabesque énergétique, la charge n'est plus instrument de sidération d'un Poiret « poiré », médusé, aveuglé, mais de mobilisation d'un Poiret éclairé. Le colonel Chabert est vengé : à son arabesque imaginaire de « gamin de Paris » naïf, tracée en l'air en manière de charge militaire, pareille aux arabesques fantaisies que « les peintres s'amuse à dessiner au bas de leurs pierres lithographiques », et coup d'épée dans l'eau, a fait place l'arabesque parabolique et pragmatique d'un Bixiou gamin de Paris caricaturiste naïf, mais au sens de natif, dont la charge sonne désormais la victoire : elle ne met plus à mort et à plat, elle fait lever, elle ne paralyse pas, elle galvanise. Dans un monde sous le signe de la Terreur à tête de Méduse, de son rire, la blague, et de son medium, la pierre lithographique, qui mettent en péril *mimesis* et *semiosis*, la parabole arabesque, qui relie et agit, introduit *poïesis* et *praxis*.

C'est bien pour cette raison qu'elle est au cœur des Évangiles, où la parole divine qui s'est faite chair, la parole christique, n'a pas fonction de représentation mais de relation et d'action. Là réside peut-être son enjeu ultime pour l'auteur qui la trace sur les « bases » de son « palais » : rétablir le fondement sacré de la Cité menacé, comme celui de sa future *Comédie humaine*. En effet, le palais des « Mille et une Nuits de l'Occident » est dit aussi « Madeleine », soit l'église de la Madeleine, achevée en 1842, qui a pour pendant architectural l'Assemblée nationale mais, surtout, le Panthéon de Soufflot : Balzac le sait, qui déclare qu'après le « fronton sculpté », il aura son arabesque tracé. La pierre lithographique d'un *Panthéon charivarique*, pierre funéraire de l'homme illustre privé de son double corps et devenu simple illustration, s'est changée en pierre angulaire d'une *Comédie humaine* tout à la fois Madeleine chrétienne et Panthéon romain et dont l'auteur, Éros-Schéhérazade-gamin de Paris caricaturiste, peut alors se dire homme illustre,

auréolé d'une gloire transcendante, au double corps retrouvé. L'année même de la mort de Balzac, l'éditeur, Léo Lespès, du livre illustré et bien nommé *Le Livre des 400 auteurs* ne s'y est pas trompé qui publie une planche intitulée « Panthéon caricatural des écrivains célèbres » – c'est-à-dire un panthéon non par la parodie et la grimace mais par la grâce de la caricature –, où Balzac, dessiné par Bertall, apparaît bien comme cet *auctor*, Éros « enfant et rieur » avec, sous le bras, *La Comédie humaine*, Madeleine et Panthéon, sous la forme d'un castelet de théâtre de marionnettes, « paradis » à tous égards, dont, tout à la fois gamin de Paris et saint Pierre, il tient les clés : ses personnages<sup>54</sup>... et, peut-être, la clé de son personnage. Il y est bien désigné de son nom d'*auteur*, « de Balzac », né le 30 janvier 1830, non avec mais bien de la publication d'*El Verdugo* [*Le Bourreau*] !



**Fig. 19.**

Bertall, « De Balzac. », dans le « Panthéon caricatural des écrivains célèbres », *Le Livre des 400 auteurs*, Paris, Aux bureaux du *Magasin des familles*, 1850, p. 80. Gravure sur bois. Collection particulière.

L'arabesque épitaphe de la pierre lithographique, pierre tombale du fondement sacré de la Cité et de l'homme illustre, voire de toute réalité, foudroyés par l'éclair aveuglant de la Terreur-Méduse, s'est convertie en épigraphe d'une pierre devenue pierre d'angle d'un temple littéraire, seule réalité possible, que son *auctor*, dès lors illustré et illustre, peut désormais dédicacer, c'est-à-dire consacrer. Et ce n'est pas un hasard, même balzacien, si, en 1843, Balzac dédicace le manuscrit et les épreuves corrigées du roman où s'est opérée de façon exemplaire cette conversion de la pierre, *Les Employés*, à David d'Angers, sculpteur du fronton du Panthéon comme de son buste en hermès et de ses médaillons, qui achèvent d'*illustrer* l'*auctor* de *La Comédie humaine*, tout à la fois style et stilet : « Il n'y a pas que les statuaires qui piochent<sup>55</sup> » et font piocher !

Assurément, l'illustration chez Balzac n'est ni la « femme d'à côté », ni la femme à abandonner, mais celle qui, visible ou invisible, touche au fondement de *La Comédie humaine* et en fait un théâtre à multiples dessous. Par la mise en lumière de

<sup>54</sup> Réemploi d'un bois gravé par Bertall pour le compte rendu de la pièce de Balzac, *La Marâtre*, publié le 11 juin 1848 dans *La Silhouette* (à différencier de celle de 1830).

<sup>55</sup> C'est le texte de ladite dédicace.

la « maladie de la pierre » à la Terreur-Méduse attachée, qui de son rire blagueur met à plat toute relation dialectique entre un ici-bas et un au-delà, entre la réalité de l'Idée et celle de l'image, elle révèle un malaise dans la civilisation et dans la représentation, d'ordre politique – plus d'hommes illustres mais des illustrations, plus d'assise sacrée de la Cité –, comme d'ordre poétique : *mimesis* et *semiosis* n'ont plus à quoi faire référence ni signe. Instrument d'intellection, elle est aussi moyen de constitution et de reconstitution de la figure menacée d'un *auctor* en quête de personnage. Par elle, il trouve son *ethos* dans un Éros-Schéhérazade à l'arabesque qui relie et par quoi Honoré se fait enfin Désiré. *Le Livre des 400 auteurs* l'a bien saisi, qui figure l'*auctor* Balzac en presse-papier, véritable sceau qui imprime et scelle son autorité :



**Fig. 20.**

Nadar, Cul-de-lampe de la « Préface semi-comique d'un livre sérieux », *Le Livre des 400 auteurs*, Paris, Aux bureaux du *Magasin des familles*, 1850, p. 16. Gravure sur bois. Collection particulière.

L'estampe vaut désormais estampille. Et l'arabesque de l'« *enfant et rieur* », Éros-gamin de Paris, se fait alors vecteur d'une énergétique, à valeur de pragmatique : dans un monde sous l'œil de Méduse exactement, il ne s'agit plus de reproduire des faits défaits et défunts mais de produire des effets. Ainsi, par l'illustration, qui articule politique, poétique et pragmatique, le roman fait voir et savoir, mais sait aussi mouvoir, mobiliser : la pierre plate lithographique, véritable pierre qui vire, s'est convertie en pierre levée et qui fait lever – il suffit d'y croire ! Tel est le pouvoir de la moderne littérature, au moment où elle cesse d'être « Belles-Lettres », par un *auctor*, écrivain et illustrateur, illustré et illustre, auréolé de gloire divine, qui, nouveau saint Pierre, dédicace, consacre une *Comédie humaine* constituée en Madeleine, achevée sous Louis-Philippe – la Terreur, mais pensée par Napoléon en Temple de la Gloire à la Grande Armée. L'on sait que Balzac voulait accomplir par la plume ce que Napoléon avait accompli par l'épée, mais c'est avec l'alliance de la plume et du crayon, par lui célébrée (fig. 21), que, l'année même du



**Fig. 21.**

Nadar, Balzac mariant « légalement la plume de l'écrivain au crayon du dessinateur », *Le Livre des 400 auteurs*, Paris, Aux bureaux du *Magasin des familles*, 1850, p. 6. Gravure sur bois. Collection particulière.

lancement de *La Comédie humaine*, le style devient stilet et sifflet, aux mains d'un *auctor imperator*, non point Napoléon le petit, mais le petit de Napoléon, *enfant et rieur*, au double corps retrouvé, illustre et illustré, le petit roi de Rome, ce Napoléon en puissance, qui lève ses troupes<sup>56</sup> : « À la *charge* » !, décidément.



**Fig. 22.**

Alcide Lorentz, Balzac en petit roi de Rome, dans *Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat et recueillie par M. de Balzac*, Paris, Dubochet et C<sup>ie</sup>, Hetzel et Paulin, Aubert, 1842, p. 71. Gravure sur bois. Collection particulière.

Vous vouliez « jouer avec moi », n'est-ce pas ?

<sup>56</sup> Vignette d'Alcide Lorentz pour *Histoire de l'Empereur racontée dans une grange et recueillie par M. de Balzac* (extrait du *Médecin de campagne*), publiée non seulement en 1842, l'année de la publication de *La Comédie humaine*, mais aussi par les éditeurs de ladite, également éditeurs de pittoresques : Dubochet et C<sup>ie</sup>, Hetzel et Paulin, Aubert enfin...